
tom 25

rok 2012/2013

ISSN 2300-5459

Studia Filologiczne

Uniwersytetu Jana Kochanowskiego

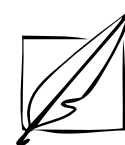
Studia Filologiczne

Uniwersytetu Jana Kochanowskiego

tom 25/26

rok 2012/2013

ISSN 2300-5459



Spis treści

Contents

W świecie aforyzmów

Agata Chrobot Od teorii do praktyki dydaktycznej. Uniwersalizm starożytnych sentencji <i>Von Theorie zur didaktischen Praxis. Universalismus der antiken Sentenzen</i>	9
Agata Chrobot Aforystyczne zakończenia epitafiów Jana Dantyszka <i>Aphoristische Beendungen in Epitaphen von Dantiscus</i>	23
Marcin Dzikowski Między aforyzmem a sentencją. Stanisław Brzozowski <i>Between the aphorism and the maxim. Stanisław Brzozowski</i>	33
Małgorzata Krzysztofik Aforyzmy i sentencje w polskich kalendarzach XVII-wiecznych <i>Aphorisms and sentences in Polish calendars of seventeenth century</i>	45
Violetta Machnicka „Praca jest najpiękniejszym sposobem przepędzania czasu”. Bolesław Prus o pracy w wypowiedziach aforystycznych <i>“Work is the most beautiful way to while away time”.</i> <i>Bolesław Prus’ aphorisms concerning work</i>	57
Jerzy Stefan Ossowski „Aforyzm? – Trochę ognia bez płomienia”. O żarliwym pesymizmie aforystyki Emila Ciorana <i>„Aphorism? A bit of fire without a flame”.</i> <i>On devouring pessimism of Emile Cioran’s aphorisms</i>	75
Anna Wzorek Aforyzmy i quasi-aforyzmy w przypowieściach Wojciecha Żukrowskiego <i>Aphorisms and quasi-aphorisms in parables by Wojciech Żukrowski</i>	105

W kręgu wartości

Izabela Bańczerowska Doświadczenie śmierci w aksjologii bohaterów preromantycznych <i>The Experience of Death in the Axiology of pre-Romantic Characters</i>	119
Dominik Borowski O przyjaźni między mężczyznami w świetle powieści „Do następnych mistrzostw” Eshkola Nevo <i>De l’amitié entre hommes en se référant à roman</i> <i>„Du prochain championnat” d’Eshkol Nevo</i>	129

Recenzenci

Krzysztof Biliński
Alicja Jakubowska-Ożóg
Marek Pąckiński
Aleksander Kozłowski

Rada naukowa

Zdzisław Jerzy Adamczyk, Ireneusz Bobrowski, Grażyna Borkowska,
Krzysztof Maria Dmitruk, Stanisław Dubisz, Jiří Fiala, Elżbieta Koniusz,
Marta Meducka, Marek Pąckiński, Ivo Pospišil, Marek Ruskowski,
Marie Sobotková, Mirosław Wójcik, Franciszek Ziejka

Kolegium redakcyjne

Zbigniew Trzaskowski (redaktor naczelny)
Piotr Zbróg (zastępca redaktora naczelnego)
Agnieszka Rosińska-Mamej (sekretarz redakcji)

Redaktor merytoryczny

Jan Wolski

Korekta autorska

Przygotowanie do druku

Mariusz Stec

Copyright © by Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jana Kochanowskiego

Czasopismo ukazuje się w wersji papierowej oraz on-line

ISSN 2300-5459

Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jana Kochanowskiego
25-509 Kielce, ul. Leśna 16
tel. 41 349 71 20
tel./fax 41 349 71 24
<http://www.ujk.edu.pl/ifp>
e-mail: ifp@ujk.edu.pl

Karolina Bożek
 „To miejsce w środku Europy...” Obraz Polski i Polaków
 w tekstach piosenek Kazika Staszewskiego
 „This place in the middle of Europe...” The image of Poland and Poles
 in Kazik Staszewski's song lyrics 139

Mirosław Kowalski
 O Białych i Czarnych Aniołach – dobro i zło w powieści
 „Tam gdzie spadają Anioły” Doroty Terakowskiej
 About White and Black Angels – good and evil in the novel
 „Tam gdzie spadają Anioły” („Where Angels fall”) by Dorota Terakowska 151

Zofia Ożóg-Winiarska
 Dzieci i wartości w powojennych powiastkach
 Michaliny Chełmońskiej-Szczepankowskiej
 I bambini ed i valori nei racconti del dopoguerra
 di Michalina Chełmońska-Szczepankowska 161

Literatura Kultura Dydaktyka

Aránzazu Calderón Puerta
 Literatura do kwadratu w opowiadaniu „Parasol” Nataszy Goerke
 na tle dwóch opowiadań Julia Cortáзара
 Literature squared in „Umbrella” by Natasza Goerke and two short stories by Julio Cortázar 173

Beata Głowińska
 Vorträge auf Deutsch halten – Hauptschwierigkeiten
 bei polnischen Studierenden im Bereich Sprechdruck
 Wygłaszanie referatów w języku niemieckim – najczęstsze trudności
 w zakresie prozodii mowy występujące u polskich studentów 189

Beata Głowińska
 Dyskusja jako forma rozwijania sprawności mówienia
 na zaawansowanym poziomie nauki języka niemieckiego
 Diskussion als eine Übungsform zur Entwicklung
 der Sprechfertigkeit im fortgeschrittenen Deutschunterricht 201

Zofia Górka
 Musical motifs in the poetry of Tadeusz Nowak
 Motywy muzyczne w poezji Tadeusza Nowaka 209

Zofia Górka
 „Nullum est iam dictum, quod non sit dictum prius.”
 O biblijnych źródłach intertekstualności w twórczości poetyckiej Zofii Korzeńskiej.
 „Nullum est iam dictum, quod non sit dictum prius.”
 About the biblical sources of intertextuality in the poetry of Zofia Korzeńska. 217

Alicja Krawczyk
 Starogrecka poezja meliczna Saffony i Anakreonta
 Ancient Greek lyric poetry of Sappho and Anacreon 249

Grażyna Legutko
 Zygmunt Sarnecki – krytyk i redaktor krakowskiego „Świata”
 Zygmunt Sarnecki – literary critic and editor of published
 in Cracow biweekly magazine “Świat” 265

Małgorzata Lisicka
 „Wojna teatrów”, czyli potyczki teatralne Stanisława Kostki Potockiego
 „The war of the theatres”, theatre battles of Stanisław Kostka Potocki 281

Ewa Pańczyk
 Człowiek w soczewce słowa i obrazu. Inspiracje malarskie Jacka Kaczmarskiego
 A Human in the Lens of a Word and Picture. Jacek Kaczmarski's Painting Inspirations 301

Marzena Wydrych-Gawrylak
 Mistrz Czarnoleski – „kochanie wieku” nie tylko swego
 The Master from Czarnolas – „the love of age” and not only the one 315

Ewa Żurek
 Wpływ obrzędów grzebalnych na pośmiertny spokój duszy
 oraz ludowe wierzenia demonologiczne
 The influence of funerary customs on the posthumous
 repose of the soul and folk beliefs in demons 327

Opinie Recenzje Noty

OPINIE
Marzena Wydrych-Gawrylak
 Oczami wykładowcy, czyli efekty dydaktyki szkolnej i ich konsekwencje
 na poziomie pierwszego roku studiów polonistycznych 342

RECENZJE
Marta Bolińska
 W przestrzeni krótkich form 352

Marcin Dzikowski
 Korczakowskie próby i dnie 356

Beata Głowińska
 Rola obserwacji lekcji w doskonaleniu warsztatu pracy
 nauczyciela języka niemieckiego 359

Kinga Janicka
 Polityczno-futurystyczna wolta, czyli dandyzm według Krzysztofa Jaworskiego 362

Andrzej Kominek
 Krótko i węzłowato 364

Justyna Kuśtowska
 Życie zamknięte w koloratce 367

Agnieszka Rosińska-Mamej
 Uprzejme Polaków rozmowy 369

Zbigniew Trzaskowski
 O życiu i twórczości Gustawa Daniłowskiego dogłębnie 375

NOTY
Agnieszka Rosińska-Mamej
 Literatura w mediach. Media w literaturze II. 380

W ś w i e c i e
a f o r y z m ó w

*Od teorii do praktyki dydaktycznej.
Uniwersalizm starożytnych sentencji*

*Von Theorie zur didaktischen Praxis.
Universalismus der antiken Sentenzen*

Agata Chrobot

Kluczowe słowa

aforyzm, dydaktyka, wychowanie, humanizm, łacina

Schlüsselworte

Aphorismus, Didaktik, Erziehung, Humanismus

Abstrakt

Aforyzmy starożytnych Greków i Rzymian zaspokajają naturalną dla człowieka ciekawość, stanowią źródło wiedzy o przeszłości, ukazują dawne zwyczaje, obyczaje, kulturę, doświadczenia społeczne i polityczne. Ale nade wszystko służą wychowaniu, osiągnięciu dojrzałości umysłowej i duchowej. Spajają współczesność z przeszłością. Przesycone duchem najprawdziwszego humanizmu, umiłowaniem człowieka pozwalają pozyskać ogromny teren ludzkiego doświadczenia, dzięki któremu łatwiej pojmimy swoje miejsce w otaczającej nas rzeczywistości.

Abstract

Die Aphorismen der antiken Griechen und Römer kommen der natürlichen Neugier der Menschen nach und gelten zugleich als ein Wissensschatz über die Vergangenheit, fixieren alte Brauche und Sitten, widerspiegeln die damalige Kultur wie auch soziale und politische Erfahrungen. Vor allem dienen sie aber der Erziehung, dem geistlichen und mentalen Reifen. Sie vereinen auch Gegenwart mit der Vergangenheit. Die Aphorismen sind mit dem Geist des echten Humanismus durchdrungen und mit der Liebe zu den Menschen. Sie lassen den großen Bereich der menschlichen Erfahrung erkennen, wodurch man leichter eigenen Platz inmitten der uns zukommenden Wirklichkeit erfassen kann.

Agata Chrobot

Od teorii do praktyki dydaktycznej. Uniwersalizm starożytnych sentencji

Sententia est oratio sumpta de vita, quae aut quid oporteat in vita breviter ostendit.

Sentencja jest to powzięte o życiu orzeczenie, które w sposób zwięzły ukazuje albo co istnieje w życiu, albo co istnieć powinno – tak definiuje sentencję tekst *Rethorica ad Herennium* IV 24. Sentencja podaje zatem w krótkim zdaniu jakąś ogólną prawdę lub naukę o życiu, stanowi wynik obserwacji i doświadczenia. Ton jej jest najczęściej poważny, a autorstwo często poświadczony, gdyż wywodzi się przeważnie z twórczości pisanej. Sentencje nazywa się często z języka greckiego gnomami lub aforyzmami, z łacińskiego także maksymami (od *maxima* połączonego z domyślnym *praecepta* – najważniejsze pouczenia). Kwintylijan w *Institutio oratoria* VIII 5, 3 pisze, że nazwa *sententia* została zapożyczona przez podobieństwo z „orzeczenia (wyroku) sądowego”.

Czemu zatem ma służyć uczenie i uczenie się sentencji w XXI wieku – czasach, w których łatwy dostęp do internetu umożliwia natychmiastowe znalezienie czy przetłumaczenie szukanych maksym? Temu samemu, czemu służyło w starożytnej Grecji, kiedy czytano i uczono się na pamięć w szkole wypowiedzi Siedmiu Mędrców czy Pitagorasa, sentencji Homera i tzw. Gnomików. Podobnie Rzymianie utrwalali maksymy Katona Starszego, Publiusza Syrusa czy Warrona. Przysłowia są przecież mądrością narodów. Zaspokajają naturalną dla człowieka ciekawość, stanowią źródło wiedzy o przeszłości, ukazują dawne zwyczaje, obyczaje, kulturę, doświadczenia społeczne i polityczne. Ale nade wszystko – służą wychowaniu, osiągnięciu dojrzałości umysłowej i duchowej. Od początku bowiem w Europie problem wychowania człowieka wiązał się ze studiami nad starożytnością.

Chciałabym na wybranych sentencjach pokazać, że mogą one być bardzo przydatne nie tylko na lekcjach języka łacińskiego, ale także języka polskiego, historii, języków nowożytnych. Z ogromnej liczby aforyzmów wybrałam zaledwie niewielką część, która, moim zdaniem, może stać się pomysłem na ciekawe zajęcia. Na zakończenie artykułu pozwolę sobie podać przykład zajęć z zastosowaniem aforyzmu. Maksymy starożytnych Greków i Rzymian wpajają przecież pozytywne pojęcia, sądy, przekonania, normy moralne i intelektualne. Uczą logicznego myślenia i wnioskowania, pomagają wysławiać się prosto i precyzyjnie, pogłębiają humanizm i patriotyzm. Dlatego nie wolno o nich zapominać na akademickim etapie nauczania.

Wartość i znaczenie znajomości języka łacińskiego dla ogólnego wykształcenia i wychowania najlepiej oddają słowa Marka Tulliusza Cyncerona: *Non tam praeclarum est scire Latine, quam turpe nescire* (Brutus 37, 140). Tym cytatem z Cyncerona rozpoczynam już od 20 lat każde pierwsze zajęcia z języka łacińskiego – znajomość łaciny może nie jest przedmiotem chluby, ale jej nieznanie przynosi wstyd. Te słowa największego mówcy starożytnego świata są narzekaniem na brak pietyzmu dla języka wśród szerokich kręgów, wyrażają pogląd, że dobrze znać swój język powinien nie tylko dobry mówca, lecz każdy obywatel. Prawdę tę można odnieść do wszystkich języków nowożytnych. Filolog to człowiek miłujący słowo. O tym zamilowaniu do piękna języka trzeba stale w dzisiejszych czasach przypominać.

Wystarczy przeczytać, w jaki sposób młodzi ludzie komunikują się ze sobą na Facebooku: szybko, byle jak, niegrammatycznie, a następnie przenoszą takie niedbalstwo do języka mówionego.

I tu za Horacym musimy uświadomić lub przypomnieć uczniom, studentom, że każda nauka jest pracą: *Nil sine magno labore dedit vita mortalibus* (Satyry 1, 9, 59). Niczego bez wielkiej pracy (trudu) nie dało życie śmiertelnikom. Parafrazując Senekę, należy dodać: *Non scholae sed vitae discimus* (Listy moralne, 106, 11) – Uczymy się nie dla szkoły, lecz dla życia. W kontekście przytoczonych maksym nie sposób pominąć kolejnej: *Quidquid discis, tibi discis* – Czegokolwiek się uczysz, uczysz się dla siebie.

Sentencje, tak jak te przytoczone powyżej, pomagają także nam, nauczycielom – nie tylko filologom klasycznym, w codziennej pracy. Stanowią potwierdzenie naszych słów, mają za zadanie motywować do pracy. Nauka polega na ciągłym utrwalaniu zdobytej już wiedzy.

Cóż lepiej zobrazuje ciągłą potrzebę nieustannego powtarzania jak nie sentencje:

- *Repetitio est mater studiorum* – Powtarzanie jest matką uczenia się.
- *Exemplis discimus* (Fedruj, Bajki 2, 2, 2) – Uczymy się na przykładach.
- *Memoria minuitur nisi memoriam exerceas* – Pamięć słabnie jeśli się jej nie ćwiczy.
- *Tam diu discendum est, quamdiu vivis* – Tak długo trzeba się uczyć, jak długo żyjesz.
- *Vita sine litteris mors est* – Życie bez nauki jest śmiercią.
- *Hominis mens discendo alitur cogitandoque* – Umysł człowieka karmi się nauką i myśleniem.
- *Litterae sunt divitiae* – Wiedza jest bogactwem.
- *Scientia nulla res praestantior* – Żadna rzecz nie jest cenniejsza od wiedzy.
- *Scientia potestas est* – Wiedza jest potęgą.
- *Sapientia felicitas* – Mądrość jest szczęściem.

Tę motywację do nauki należy zakończyć słowami Horacego – *Sapere aude* (Listy 1, 2, 40) – Miej odwagę być mądrym; posłuchaj głosu mądrości. Warto uświadamiać młodzieży, że człowiek mądry, wykształcony nie da sobą manipulować. Ludzie wykształceni tworzą mądre, świadome społeczeństwo, które dba o swoje interesy, walczy o swoje prawa, potrafi ich bronić. Należy przypomnieć, że zwrot *Sapere aude* został wykorzystany jako hasło medalu wręczonego przez króla Stanisława Augusta Poniatowskiego – Stanisławowi Konarskiemu:

Sapere auso: Temu, który odważył się być mądrym. Kulturowe osiągnięcia epoki oświecenia, rozkwit wiedzy, nauki, oświaty, wszelkie działania 'oświeconych' nie uchroniły, co prawda, ojczyznę od rozbiorów, ale pozwoliły przetrwać narodowi.

Wspomniałam także, że aforyzmy są źródłem wiedzy o przeszłości, pomagają w poznawaniu wybitnych postaci, kojarzeniu wielkich wydarzeń. Już Marek Tulliusz Ciceron docenił tak trafnie i pięknie znajomość historii, z którą w naszych czasach jest coraz gorzej.

Historiam nescire hoc est semper puerum esse: Nie znać historii to zawsze być dzieckiem (Mówca, 34, 120).

Warto zacytować Cicerona szerzej: *Nescire quid antea quam natus sis acciderit, id est semper esse puerum* – Nie wiedzieć, co się wydarzyło, zanim się urodziłeś,

to zawsze być dzieckiem. Od niego pochodzi również słynne zdanie: *Historia magistra vitae* – Historia jest nauczycielką życia (ta złota myśl wypowiedziana została w szerszym kontekście: *Historia testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magistra vitae* – Historia jest świadkiem czasów, źródłem prawdy, życiem pamięci, nauczycielką życia (O mówcy 2, 9, 36). Warto uświadomić uczniom również tę prawdę.

Cytaty pomagają także lepiej zapamiętywać fakty historyczne. Przykładów byłoby pewnie bez liku; przytoczę, moim zdaniem, najtrafniejsze. Jak chociażby słynne słowa: *Alea iacta est* – Kości zostały rzucone, które wypowiedział Gajusz Juliusz Cezar, gdy 10 stycznia 49 r. a.Ch.n. przekroczył rzekę Rubikon, rozpoczynając w ten sposób wojnę domową. Informuje o tym Swetoniusz (*Boski Juliusz*, 32) oraz Plutarch (*Żywoć Cezara*, 32).

Veni, vidi, vici – Przybyłem, zobaczyłem, zwyciężyłem – to powiedzenie zawsze przypomina szybkie zwycięstwo Cezara nad królem Pontu, Farnacem, w bitwie pod Zelą 2 VIII 47 r. a.Ch.n. Cezar wysłał do przyjaciela w Rzymie list zawierający tylko te trzy słowa. Przekazuje to Plutarch (*Żywoć Cezara* 50). Według Swetoniusza (*Boski Juliusz*, 37) Cezar podczas pochodu triumfalnego po zwycięstwie nad Farnacem kazał nieść nad sobą napis z tymi trzema słowami. Powtórzył je w parafrazie król Jan III Sobieski po zwycięstwie pod Wiedniem – napisał: *Veni, vidi, Deus vicit* – Przybyłem, zobaczyłem, Bóg zwyciężył.

Znamy jeszcze inne słowa Cezara – w Idy marcowe 44 r. a. Ch. n., kiedy Cezar zobaczył wśród zabójców Marka Brutusa, swego przyjaciela i, jak podejrzewano, nieślubnego syna, powiedział: *Et tu, Brute, contra me?* – I ty, Brutusie, przeciwko mnie? Słowa te wyrażają zaskoczenie zdradą przyjaciela. Swetoniusz opowiada, że Cezar powiedział wówczas po grecku: I ty dziecię (*Boski Juliusz*, 82). Plutarch (w *Żywocie Cezara*, 64) stwierdza, że Cezar darzył Brutusa zaufaniem i w testamencie uczynił go jednym ze swych spadkobierców.

Z wcześniejszą historią Rzymu wiąże się maksyma: *Hannibal ad portas* – Hannibal u bram miasta; niebezpieczeństwo bliskie. Słowa te były krzykiem trwogi w Rzymie po zwycięstwie Hannibala pod Kannami 621/6 r. a. Ch. n. (Liwiusz, *Dzieje Rzymu od założenia miasta*, 23, 26). Później w sensie przenośnym użył tego wyrażenia Ciceron w *Filipikach*, porównując zagrożenie ze strony Antoniusza do tego, jakie stworzył najazd Hannibala.

Sentencje często nabierają charakteru frazeologizmów – wchodzą do języka na stałe i swoim przenośnym sensem wzbogacają go, czynią bardziej wymownym.

Marek Katon Starszy przekonany, że Kartagina stanowi śmiertelne zagrożenie dla Rzymu, każde swe przemówienie w senacie kończył słowami: *Ceterum censeo Carthaginem delendam esse* – A poza tym uważam, że Kartaginę należy zburzyć (Plutarch, *Żywoć Katona Starszego*, 27). Dziś używamy tej sentencji, gdy chcemy podkreślić niezmienną naszą stanowiska czy też poglądu.

Wergiliusz w *Eneidzie* w usta Laokoona wkłada słowa: *Timeo Danaos et dona ferentes* – Boję się Greków, nawet gdy przynoszą dary (Wergiliusz, *Eneida*, 2, 49). Laokoon ośmiela się przestrzec Trojan przed niebezpieczeństwem, jakie może przynieść wprowadzenie w mury miasta drewnianego konia. Słów tych używamy w odniesieniu do osób, którym nie ufamy, mimo że pozornie są dla nas miłe.

Temat wojny trojańskiej nasuwa smutną refleksję, że studenci znają jej historię nie z lektury, lecz jedynie z ekranizacji filmowej, w której nie udało się autorom

oddać myśli Homera, że wojna jest największym nieszczęściem, jakie może spotkać ludzi, że tak Achilles, jak i Hektor to postacie tragiczne. Niestety, młodzi ludzie nie czytają nie tylko poety sprzed 3000 lat, w ogóle przestają czytać. Badania jakie przeprowadziła Biblioteka Narodowa we współpracy z TNS Polska na temat stanu czytelnictwa Polaków w 2012 roku, każą uderzyć w dzwon na trwogę! Przystają czytać ludzie wykształceni i, co gorsze, nie wstydzą się tego. Zdaniem przeprowadzających badanie, zarzucanie czytania przez osoby po studiach oznacza ważną zmianę społeczną – ludzie formalnie wysoko wykształceni niekoniecznie są już tzw. inteligentami (od łac. *intelligo, -ere, intellexi, intellectum*). Dane są przerażające: ponad 34% Polaków z wyższym wykształceniem nie przeczytało w 2012 r. żadnej książki, a – 20% w ciągu ostatniego miesiąca nie przeczytało dłuższego artykułu lub tekstu o objętości trzech stron, a 17% nie przeczytało NIC!¹

Cycero tak pięknie pisał o literaturze:

Ceterae (animi remissiones) neque temporum sunt neque aetatum omnium neque locorum; at haec studia adulescentiam alunt, senectutem oblectant, secundas res ornant, adversis perfugium ac solacium praebent, delectant domi, non impediunt foris, pernoctant nobiscum, peregrinantur, rusticantur.

[Wszystkie inne rozrywki duchowe nie są stosowne ani do każdej chwili, ani dla każdego wieku, ani dla każdego miejsca; tymczasem te zajęcia (literackie) karmią młodość, rozweselają starość, wieńczą szczęście, w nieszczęściu dostarczają schronienia i pociechy, cieszą w domu, nie przeszkadzają poza domem, spędzają wraz z nami noc, wędrują, towarzyszą na wsi.]

Współcześnie wielu ludzi nawet nie wie, że czytanie można traktować jako rozrywkę; nie wspominając o tym, że nigdy nie słyszało opinii Cyncerona.

Seneka z kolei w *Listach moralnych*, 82, 3 pisze: *Otium sine, litteris mors est et hominis vivi sepultura* – Życie całkiem bezczynne jest bez zajęć literackich śmiercią i grobem żywego człowieka (dosł. Czas wolny bez książek jest śmiercią i człowieka żywego pogrzebem). Tymczasem obecnie zdarza się, że młodzi ludzie pytani, dlaczego czytają, odpowiadają: dla zabicia czasu... Czy zatem potrafią dostrzec piękno literatury i korzyści z czytania, co ilustruje wiele aforyzmów? Warto na początek przypomnieć wstępne słowa z *Ewangelii św. Jana*: *In principio erat Verbum*. – Na początku było słowo.

A dalej wiele innych znanych nie tylko z Biblii:

– *Quid libris utilius atque dulcius?* – Cóż jest pożyteczniejsze i miłsze nad książki?
 – *Pleni omnes sunt libri exemplorum; quae iacerent in tenebris omnia nisi litterarum lumen accederet.* – Wszystkie książki są pełne przykładów, wszystkie one byłyby pograżone w mroku, gdyby nie rzuciła na nie światła literatura.

– *Carmine fit vivax virtus expersque sepulcri, notitiam serae posteritatis habet.* – Dzięki pieśni męstwo żyje długo i jest dalekie od grobu, cieszy się sławą u wielu pokoleń. (Owidiusz)

– *Carmina sola carent fato mortemque repellunt; Carminibus vives semper, Homere tuis.* –

Tylko pieśni są wieczne i nieśmiertelne. Wciąż będziesz żył Homerze, dzięki twoim pieśniom.

¹ Dane te cytuję za *Gazetą Wyborczą*, piątek 8 marca 2013 r., s. 26-27.

– *Dignum laude virum Musa vetat mori.* – Godnemu chwały mężowi Muza nie pozwala umrzeć. (Horacy, *Pieśni* IV, 8)

– *Littera scripta manet.* – Zapisana litera trwa.

– *Haurit aquam crebro, qui discere vult sine libro.* – Sitem nabiera wody ten, kto chce się uczyć bez książek.

– *Exegi monumentum aere perennius* (Horacy, *Pieśni* III, 30) – Wzniosłem pomnik trwalszy od spiżu.

– *Non omnis moriar* (Horacy *Pieśni*) – Nie wszystek umrę.

Dwa ostatnie cytaty studenci pamiętają niekiedy z zajęć języka polskiego w gimnazjum bądź liceum, co pokazuje, że warto byłoby wplatać w naukę tego przedmiotu wybrane maksymy łacińskie.

Aforyzmy mają nakłaniać do refleksji o człowieku, życiu i śmierci. Ta refleksja szczególnie w XXI wieku jest konieczna. Żyjemy szybko, często rozmowa z drugim człowiekiem ogranicza się do kilku byle jak napisanych w e-mailu słów. Poza tym, cóż proponuje nasza cywilizacja – kult młodego, pięknego, szczupłego ciała! A gdzie ludzie chorzy, ułomni, starzy? Czy zobaczymy ich na ekranach telewizorów, w gazetach? Uciekamy przed świadomością własnej śmiertelności, przemijania, natomiast poeci starożytni rozumieją i dostrzegają upływanie czasu. Czasami mówią o tym bardzo subtelnie, jak np. Safona, która wie, że istnieje starość i śmierć, siwieją włosy (trg. 65A, 2), nie można tańczyć (65A, 4). Poetka potrafi się z tym pogodzić, wie, że taki jest człowiek, że w jego naturze leży niszczalne i nie dające się uniknąć zło śmierci.

Przejmująca świadomość, że upływ czasu towarzyszy każdej sytuacji, czynności, każdemu epizodowi życia pojawia się też w twórczości Horacego, który pisze: To właśnie teraz, gdy rozmawiamy, dokonuje się ucieczka zawistnego czasu – *dum loquimur, fugerit invida aetas* (*Pieśni*. I 11, w. 7– 8). Podobnie myśli Wergiliusz: *Tempus fugit*. – Czas ucieka (*Georgiki* 3, 284). Przytoczmy szerzej tę sentencję: *Sed fugit interea, fugit irreparabile tempus*. – Lecz tymczasem ucieka czas, ucieka czas i nie da się go przywrócić. Również u Owidiusza czytamy: *Tempora labuntur tacitisque senescimus annis*. – Czas upływa i my starzejemy się wraz z cicho upływającymi latami (*Fasti* 6, 771). Zapewne pod wpływem tych słów Owidiusza powstał aforyzm, przypisywany Lotarowi I, władcy Franków (795– 855): *Tempora mutantur nos et mutamur in illis*. – Czasy się zmieniają i my zmieniamy się wraz z nimi.

Wielu wypowiadało się o przemijaniu, ale żaden poeta nie mówi o prawach życia i śmierci tak jak Seneka w *Listach moralnych* do *Lucyliusza*:

Cotidie morimur. Cotidie enim demitur aliqua pars vitae, et tunc quoque, cum crescimus, vita decrescit. Infantiam amisimus, deinde pueritiam, deinde adulescentiam. Usque ad hesternum, quidquid transit temporis, perit; hunc ipsum, quem agimus, diem cum morte dividimus. Quemadmodum, clepsydrum non extremum stillicidium exhaurit, sed quidquid ante defluxit, sic ultima hora, qua esse desinimus, non sola mortem facit, sed sola consummat: tunc ad illam pervenimus, sed diu venimus. (III 24– 20)

Umieramy co dzień. Co dzień bowiem tracimy jakąś część życia, a nawet wtedy, kiedy rośniemy, życie maleje. Najpierw mija niemowlęstwo, potem dzieciństwo, a wreszcie młodość. Każda minioną chwila aż po dzień wczorajszy jest już

na zawsze stracona; nawet ten dzień, który właśnie przeżywamy, musimy dzielić ze śmiercią. Jak klepsydry nie opróżnia ostatnia kropla, lecz wszystka przedtem wysączona woda, tak i naszej śmierci nie powoduje dopiero ostatnia godzina, w której przestajemy istnieć, lecz ona ją tylko dopełnia: doszliśmy do niej, ale szliśmy długo².

IV 30. 10–11: *Vivere noluit, qui mori non vult. Vita enim cum exceptione mortis data est; ad hanc itur. Quam ideo timere dementis est, quia certa expectantur, dubia metuuntur. Mors necessitatem habet aequam et invictam, Quis queri potest in ea condicione se esse in qua nemo non est? Prima autem, pars est aequitatis aequalitas.*

Nie chciał żyć, kto nie chce umrzeć. Życie bowiem zostało dane pod warunkiem śmierci. Ku niej idziemy. Dlatego głupotą jest lękać się jej, ponieważ boimy się tego, co niepewne, a na to, co pewne, czekamy. Śmierć objawia równą dla wszystkich i niezwalczoną konieczność. Kto mógłby się skarżyć, że jest w położeniu, w jakim znajdują się wszyscy. Równość jest główną podstawą sprawiedliwości.

W *Ad Palybium de consolatione* Seneka pisze:

Quisquis ad vitam editur, ad mortem destinatur. Gaudeamus ergo eo, quod dabitur, reddamusque id, cum reposemur: alium alio tempore fata comprehendent, neminem, praeteribunt. In procinctu stet animus et id quod necesse est numquam timeat, quod incertum est, semper expectet [...] alio quidem atque alio tempore, omnes tamen in eundem locum tendimus; utrumne stultius sit nescio mortalitatis legem ignorare, an impudentius recusare (11, 3–4).

Ktokolwiek jest powołany do życia, przeznaczony jest śmierci. Cieszymy się więc z tego, co będzie nam dane i zwracamy to, czego zażąda się od nas z powrotem; losy dosięgną każdego kiedy indziej, nikogo nie pominą. Niech dusza będzie w pogotowiu, niech się nigdy nie lęka tego, co niepewne [...]. Każdy z nas wprawdzie – coraz to kiedy indziej, a jednak wszyscy dążymy do tego samego miejsca. Nie wiem, czy jest raczej głupotą niezdawanie sobie sprawy z konieczności śmierci, czy raczej bezczelnością sprzeciwianie się jej.

Zaś w *Ad Marciam de consolatione* 21, 4–5 zawiera taką oto myśl:

Nemo nimis cito moritur, quia victurus diutius quam vixit non fuit. Fixus est cuique terminus: manebit semper, ubi positus est, nec illum ulterius diligentia aut gratia promovebit.

Nikt nie umiera za wcześnie, gdyż nie było mu przeznaczone żyć dłużej, niż żył. Każdemu ustalono granicę: pozostanie ona na zawsze tam, gdzie jest ustanowiona i nie przesuną jej niczyje starania czy łaska.

Na koniec lektury utworów Seneki powróćmy do *Listów moralnych do Lucyliusza* V 49, 9–10, cytując dłuższy fragment: *Mors me sequitur, fugi vita: adversus haec me doce aliquid. Effice, ut ego mortem non fugiam, vita me non effugiat. Exhortare adversus difficilia, adde aequanimitatem adversus inevitabilia. Angustias temporis mei laxa. Doce non esse positum bonum vitae in spatio eius, sed in usu, posse fieri immo saepissime fieri, ut qui diu vixit, parum vixeri.*

Śmierć mnie ściga, ucieka życie: naucz mnie czegoś przeciwko temu. Spraw, bym ja nie uciekał przed śmiercią, by życie nie uciekało ode mnie. Zachęć

² Senekę cytuję w tłumaczeniu Stanisława Stabryły, Lucjusz Anneusz Seneka, *Myśli*, wybrał, przełożył i opracował Stanisław Stabryła, Kraków 1987. Wszystkie cytaty Seneki podaję według tego wydania.

do walki z trudem, dodaj cierpliwości wobec tego, co nieuniknione. Rozszerz mi ciasne granice czasu. Naucz, że dobro życia nie polega na jego długości, lecz na użytku z niego, bo może się zdarzyć i to bardzo często zdarzyć, że kto długo żył, niewiele przeżył.

Zacytowane dłuższe fragmenty z twórczości Seneki – mistrza, artysty słowa, można było podzielić na mniejsze aforystyczne myśli, ale przytoczone w szerszym kontekście pokazują, że Seneka, jak chyba żaden inny pisarz, rozumie całą wielkość człowieka, jak też całą nędzę jego skazanej na zagładę egzystencji. I właśnie z tego powodu, że przemijamy, że nigdy nie wiadomo, kiedy umrzemy, należy pamiętać i powtarzać za starożytnymi mędrkami:

Hominem te esse memento!: Pamiętaj, że jesteś człowiekiem! Pamiętaj, że: *Homo homini res sacra*: Człowiek dla człowieka jest rzeczą świętą.

Refleksja nad przemijaniem człowieka zmusza do myślenia o stosunkach międzyludzkich, o tym, jaką rolę w naszym życiu odgrywa przyjaźń i miłość. Na te uczucia młodzież jest szczególnie uwrażliwiona. Cicero przypomina:

Facile intellegitur nos ad coniunctionem congregationemque hominum et ad naturalem communicationem esse natos.

Łatwo pojąć, że jesteśmy stworzeni do łączenia się i zrzeszania z ludźmi oraz do naturalnej z nimi wspólnoty. Dlatego należy szanować drugiego człowieka.

Vitae sal amicitia: Solą życia przyjaźń.

Sine amicitia vita est nulla: Bez przyjaźni nie ma życia.

Solem e mundo tollere videntur, qui amicitiam e vita tollunt, qua nihil a dis immortalibus melius habemus, nihil incundius (Cicero, *O przyjaźni* 13, 47): Słońce, jak się zdaje, usuwają ze świata ci, którzy usuwają z życia przyjaźń: nic od niej lepszego nie mamy od bogów nieśmiertelnych nic przyjemniejszego.

Secundas res splendiores facit amicitia et adversas leviores: Przyjaźń usświetnia szczęście, w nieszczęściu przynosi ulgę.

Omniun societatum nulla praestantior est, nulla firmior, quam cum viri boni moribus similes amicitia inter se coniuncti sunt. Ze wszystkich związków żaden nie wyróżnia się bardziej, żaden nie jest trwalszy, niż gdy ludzie prawi, podobni do siebie z obyczajów wiążą się przyjaźnią (Cicero, *De officiis* I, 51).

Warto przy tym pamiętać, że wyjątkową wartość ma przyjaźń prawdziwa, również niejednokrotnie wspomniana w maksymach starożytnych myślicieli, jak choćby Enniusza:

Amicus certus in re incerta cernitur: Prawdziwego przyjaciela poznaje się w biedzie; czy Owidiusza: *Donec eris sospes, multos numerabis amicos. Tempora si fuerint nubila, solus eris* (Owidiusz, *Żale* 1, 9, 5–6): Dopóki będziesz szczęśliwy, będziesz miał wielu przyjaciół, lecz kiedy nastaną złe dni, zostaniesz sam. Podobną myśl znajdziemy u Seneki: Tych, którym dobrze się powodzi, oblegają tłumy przyjaciół, natomiast wokół ludzi dotkniętych kłopotami panuje pustka (*Listy moralne* 9, 9).

Doskonałą znajomością ludzkiej natury i psychiki wykazał się Cicero, którego myśli przez tysiąclecia pozostają aktualne:

Amicitiae difficillimae reperiuntur in iis, qui in honoribus reque publica versantur. Ubi enim istum invenies, qui honorem amici, anteponat suo?: Najtrudniej o przyjaźń wśród tych, którzy ubiegają się o zaszczyty w służbie państwu. Gdzie bowiem znajdziesz takiego, który godność przyjaciela przeniósłby ponad swoją? (Cicero, *Laelius* 64).

Amicitia nisi inter bonos esse non potest: Przyjaźń może istnieć tylko między ludźmi prawymi.

Amicitias immortales, mortales inimicitias esse debent: Przyjaźnie powinny być nieśmiertelne, nieprzyjaźnie śmiertelne.

Podobne słowa wypowiedział Ciceru: *Verte amicitiae sempiternae sunt:* Prawdziwe przyjaźnie są wieczne! (*O przyjaźni*, 32).

Oprócz szacunku i przyjaźni, zdaniem myślicieli starożytnych, ludzie powinni darzyć się miłością.

Omnia vincit Amor! (Wergiliusz): Miłość wszystko zwycięża.

Amare nihil est aliud, nisi eum ipsum diligere, quem ames, nulla utilitate quaesita: Miłować to nic innego, jak kochać tego właśnie, którego miłujesz, nie szukając w tym żadnej korzyści.

Si vis amari ama! Jeśli chcesz być kochanym, kochaj! (Seneka).

Amor magister optimus: Miłość najlepszym nauczycielem.

Pacis Amor deus est; pacem veneramur amantes: Miłość jest bogiem pokoju; kochając, czcimy pokój.

Żyjemy *in Europa coniuncta* (w zjednoczonej Europie), więc możemy powiedzieć, że cały świat jest naszą ojczyzną: *Patria mea totus hic mundus est.* Przykładem patriotyzmu niech będą starożytni Rzymianie, którzy, chcąc zapewnić sobie bezpieczeństwo, wypowiadali trzy słowa: *Civis Romanus sum:* Jestem obywatelem rzymskim. Teksty autorów starożytnych pełne są treści patriotycznych. To z tego m. in. powodu za czasów PRL wycofywano język łaciński z programów szkolnych. W ówczesnej rzeczywistości można to było wytłumaczyć – władza ludowa bała się kontaktu młodzieży z literaturą starożytnych Greków i Rzymian, gdyż teksty autorów antycznych kryją wiele wartości wychowawczych, które od zawsze stanowiły doskonałą pomoc w budowaniu postaw patriotycznych i moralnych młodego pokolenia. Ale jak wytłumaczyć fakt, że w obecnej rzeczywistości, kiedy nastały sprzyjające warunki ku temu, aby na nowo powrócić do dobrego systemu kształcenia, znajomość łaciny naprawdę katastrofalnie zanika?! Liczy się jeszcze w klasach biologicznych, chemicznych, których uczniowie przygotowują się do studiów medycznych, gdzie muszą poznać terminologię łacińską. Z klas humanistycznych język łaciński zniknął, a przecież humanista to człowiek wszechstronnie wykształcony, więc jak można wykształcić humanistę bez nauki *linguae Latinae*, jak wykształcić prawdziwego patriotę?

Tak prosto i pięknie brzmią słowa:

Amemus patriam! Kochajmy ojczyznę! Słowo patriotyzm, patriota pochodzi od łacińskiego, *patria, patriae* – ojczyzna.

Patria communis est parens omium nostrum: Ojczyzna jest wspólną matką wszystkich nas.

Nullus locus tibi dulcior esse debet patria! Żadne miejsce nie powinno być dla ciebie miłsze od ojczyzny.

Nemo patriam, quia magna est, amat, sed quia sua: Nikt nie kocha ojczyzny dlatego, że jest wielka, lecz dlatego, że jest jego własna.

Pro patria quis bonus dubitet mortem oppetere?: Któż, kochając ojczyznę, zawahałby się ponieść za nią śmierć?

Dulce, et decorum est pro patria mori: Słodko i zaszczytnie jest umrzeć za ojczyznę.

Całe pokolenia Polaków uczyły się na pamięć dystychu Symonidesa z Keos: *Dic, hospes, Sparta, nos te hic vidisse iacentes, dum sanctis patriae legibus obsequimur.* Przechodniu, powiedz Sparcie, że widziałeś nas tu poległych w imię posłuszeństwa świętym prawom ojczyzny.

Dziś nie tylko zapominamy o kształceniu patriotyzmu. Wydaje się, że nie pamiętamy też, jaki obowiązek nakłada na obywatela praca dla społeczeństwa. Tymczasem aforyzmy podają gotowe zasady, którymi powinni się kierować sprawujący władzę:

Salus populi suprema lex: Dobro ludu niech będzie najwyższym prawem (Ciceru, *O prawach*, 3, 3, 8).

Salus rei publicae suprema lex: Dobro państwa jest najwyższym prawem.

Videant consules, ne quid detrimenti res publica capiat: Niech baczą konsulowie, aby państwo nie poniosło w czymś uszczerbku.

Senatores boni viri, senatus autem mala bestia: Senatorowie są dobrymi ludźmi, senat to złe zwierzę.

Jak zatem wykorzystać w praktyce piękno i mądrość starożytnych sentencji? Świadomość, że człowiek wykształcony pewne rzeczy wiedzieć powinien, wśród młodych ludzi nie zawsze jest tak wysoka, jak byśmy sobie życzyli. Motywująco wpływa możliwość uzyskania dobrej oceny. Sentencje o przyjaźni, starzeniu się, przemijaniu czy miłości mogą służyć za temat do napisania eseju czy też innej krótkiej wypowiedzi pisemnej. Studenci mogą sami wyszukać współczesne sentencje i porównać je ze starożytnymi. Ci najzdolniejsi, zachęceni, mogą pokusić się o napisanie własnej maksymy życiowej.

Zatem, czy warto nauczać i uczyć się sentencji łacińskich? Pozostaje nadzieja, że ta skromna egzemplifikacja wystarczy, aby rozwiać wszelkie wątpliwości.

Aforyzmy sprzed dwóch tysięcy lat spajają współczesność z przeszłością. Przesycone duchem najprawdziwszego humanizmu, umiłowaniem człowieka pozwalają pozyskać ogromny teren ludzkiego doświadczenia, dzięki któremu łatwiej pojmujemy swoje miejsce w otaczającej nas rzeczywistości. Chronią nas przed popadaniem w umysłowy prowincjonalizm.

Dociles nos natura edidit et rationem dedit imperfectam, sed quae perfici posset: Natura zrodziła nas pojętymi i wyposażyła w rozum niedoskonały, lecz dający się udoskonalić (Seneka).

Lekcja przykładowa (pierwsza godzina lekcyjna, bez podręcznika)

Temat: Wstęp do nauki języka łacińskiego. Sentencje łacińskie.

Cele:

Student:

- utrwala słownictwo
- doskonali sztukę zapamiętywania
- umie stawiać pytania, formułować odpowiedzi
- uczy się logicznego myślenia
- interpretuje samodzielnie tłumaczone sentencje

Metody:

- podająca
- praktyczna
- problemowa
- analityczna

Przebieg zajęć:

Wchodząc do sali witamy uczniów/studentów.

Pytamy uczniów o ich metodę uczenia się, np. słówek.

Pytamy, czy wiedzą, ile słówek dziennie człowiek jest w stanie zapamiętać?

Informujemy, że człowiek jest w stanie zapamiętać 60-120 słówek dziennie w zależności od tego, czy jest to pierwszy, czy kolejny z przyswajanych języków. Licząc wspólnie, obliczamy, że w ciągu roku szkolnego można wyuczyć się 1500-3000 słów. Na zajęciach z języka łacińskiego w ciągu roku studenci poznają ok. 700.

Udowadniamy studentom/uczniom, że mają oni już opanowany spory zasób słówek np. *lingua* (w języku polskim: lingwista, lingwistyka; angielskim: linguist, linguistics; niemieckim: Linguistik) *lego, -ere, legi, lectum* (w jęz. polskim: lektor, lektura, lektorium, angielskim: lecture, lecturer; niemieckim: Lektor, Lektüre); przykłady możemy mnożyć.

Po tych optymistycznych informacjach musimy uświadomić lub przypomnieć uczniom, że każda nauka jest pracą: *Nil sine magno labore dedit vita mortalibus*. Niczego bez wielkiej pracy (trudu) nie dało życie śmiertelnikom.

Po głośnym przeczytaniu przystępujemy do tłumaczenia, rozpoczynając od wskazania i podkreślenia orzeczenia *dedit*. Objaśniamy, że jest to 3. osoba liczby pojedynczej czasu przeszłego dokonanego od czasownika *do, dare dedi datum* = dawać (uczniowie kojarzą ze słowem: dar, darczyńca, darować). Całą pracę nad tłumaczeniem zdania opieramy na logicznym myśleniu i skojarzeniach z językami nowożytnymi.

Następnie pytamy o podmiot – *vita*. Tłumaczymy podmiot z orzeczeniem: *vita dedit* – życie dało, pytamy w dalszej kolejności o dopełnienie – *Nihil Vita nihil dedit* – „życie dało nic”. Uczniowie zauważają, że w języku łacińskim (w przeciwieństwie do jęz. polskiego) obowiązuje zasada pojedynczego przeczenia.

Nadal zachęcamy uczniów do zadawania pytań: komu życie nic nie dało? *Mortalibus* = śmiertelnikom = ludziom; bez czego? *sine magno labore* = bez wielkiej pracy. Od pierwszej lekcji uczymy studentów logicznego myślenia, a nie bezmyślnego uczenia się na pamięć!

To samo robimy z kolejną sentencją: *Repetitio est mater studiorum*. Powtarzanie jest matką nauk.

Uczniowie kojarzą wszystkie słowa dzięki temu, że łacina żyje w językach nowożytnych

Omawiamy szerzej te sentencje i przystępujemy do dyskusji nad ich sensem i znaczeniem.

Na podobnej zasadzie w toku dalszej nauki wprowadzamy dyskusje dla których punktem wyjścia mogą stać się sentencje o miłości, przyjaźni, przemijaniu... *et cetera*.

BIBLIOGRAFIA DO WYKORZYSTANIA W PROCESIE DYDAKTYCZNYM

1. Cz. Jędraszko, *Łacina na co dzień*, Warszawa 1988.
2. S. Kalinowski, *Aurea dicta, Słynne łacińskie sentencje, przysłowia i powiedzenia*, Warszawa 1993.

Aforystyczne zakończenia epitafiów Jana Dantyszka

Aphoristische Beendungen in Epitaphen von Dantiscus

Agata Chrobot

Kluczowe słowa

aforyzm, epitafium, epitafium literackie, puenta

Schlüsselworte

Aphorismus, Epitaph, das literarische Epitaph, Pointe

Abstrakt

Aforyzmy w epitafiach Dantyszka zawsze doskonale puentują życie zmarłego, podkreślają to, co w jego ziemskim bytowaniu było najistotniejsze. Niekiedy Dantyszek stara się wyrazić jakąś ogólną myśl o życiu i jego wartości czy też o przeznaczeniu człowieka. Aforyzmy pozostają ściśle powiązane z tematyką utworów. Pisane na okoliczność śmierci zawierają myśli o umieraniu, są nacechowane teologicznym i eschatologicznym nauczaniem teologii katolickiej. Dają też nadzieję na życie wieczne.

Abstract

Aphorismen in Epitaphien von Dantiscus stellen stets vollkommen das Leben eines Verstorbenen dar und heben das hervor, was in seinem irdischen Leben am wichtigsten war. Manchmal strebt Dantiscus nach Formulierung eines universellen Gedankens über das Leben und seinen Wert, oder über das Schicksal der Menschen. Die Aphorismen sind eng mit den Themen der Werke verbunden; geschrieben aus Anlass des Todes enthalten Gedanken über das Sterben und vermitteln Inhalte der eschatologischen Lehre der katholischen Theologie. Sie bringen auch die Hoffnung auf das ewige Leben zum Ausdruck.

Agata Chrobot

Aforystyczne zakończenia epitafiów Jana Dantyszka

W starożytnej i nowożytnej literaturze europejskiej epigramat nagrobny był jedną z najpopularniejszych odmian tego gatunku, którą określano łacińską nazwą epitaphium. Epitaphium literackie ma swe korzenie w literaturze greckiej i rzymskiej. Początkowo pełniło ono funkcję rzeczywistego napisu nagrobnego, stanowiło rodzaj inskrypcji. Epitaphium literackie wykształciło się pod koniec VI w. p.n.e., a do rozkwitu gatunku doszło w czasach hellenizmu, stając się wówczas najbardziej reprezentatywnym gatunkiem epoki. Najpopularniejsze formy to epitaphia: narracyjne, dialogowe, żartobliwe, na zwierzęta, itp. W Grecji wierszowane epitaphia pojawiają się już w początkach VI w. p.n.e., w Rzymie w III w. p.n.e. Wówczas już wykształciły się reguły tego gatunku: epitaphia musiały podawać imię zmarłego, wiek, zawierać pochwałę zalet umysłowych i fizycznych oraz słowa pocieszenia dla żyjących. Epitaphium rzymskie posiadało te same cechy gatunkowe co greckie, z tą różnicą, że było bardziej zwarte i często zakończone puentą. O ile Grecy wysławiali raczej cnoty, zalety umysłowe i fizyczne, o tyle Rzymianie szczególną uwagę przywiązywali do przedstawienia przebiegu kariery urzędowej¹.

W Polsce pierwsze epitaphia powstały w średniowieczu, ale pełny rozwój tego gatunku nastąpił dopiero w renesansie. Na szeroką skalę wprowadził je do literatury w pierwszej połowie XVI w. Andrzej Krzycki (ks. V w edycji Kazimierza Morawskiego, Kraków 1888, obejmuje 44 epitafia). Pisano je zarówno w języku łacińskim, jak i polskim. Oprócz Krzyckiego pisali je: Konrad Celtis (epitafium Filipa Kallimacha), Jan Dantyszek, Klemens Janicki (epitafia dla F. Unglera czy A. Krzyckiego), Jan Kochanowski (np. *In tumulum Francisci Petrarcae, Epitaphium Nicolai Firlei* czy też *Epitaphium Krzysztofowi Sienieńskiemu, Epitaphium Wojciechowi Kryskiemu*).

W spuściźnie poetyckiej Jana Dantyszka znajduje się trzynaście epitafiów. Zawierają one zazwyczaj wszystkie charakterystyczne dla tego gatunku cechy kompozycyjne: podstawowe informacje o zmarłym, pochwałę (*laudatio*), skargę z powodu śmierci (*luctus*), prośbę skierowaną do adresata, najczęściej przechodnia (*exhortatio*) i pocieszenie żyjących (*consolatio*). Elementem zupełnie nowym w stosunku do pierwowzorów starożytnych, który wprowadza autor, są nawiązania do religii chrześcijańskiej, w której w przypadku śmierci należy szukać pocieszenia.

Brak wśród utworów Dantyszka epitafiów 2-wersowych, najkrótsze to 5-wersowe (Carm². XLI2a), najdłuższe zaś liczy 24 wersy. (Carm. XLVII).

Metra, w jakich zostały zapisane, to dystych elegijny (Carm. V 1 i 2; XXXVI 2, 3; XLI 1, 2 oraz dwa epitaphia dla Alfonsa de Valdes, którego wydanie Skiminy

¹ Vide: S. Zabłocki, *Antyczne epicedium i elegia żałobna. Geneza i rozwój*, Wrocław 1965, s. 28 nn; S. Zabłocki, *Epitafium*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, Wrocław 1998, s. 216 nn.f.

² Carm. Joannis Dantisci poetae laureati Carmina. ed. Stanisław Skimina, Kraków 1950 [Corpus Antiquissimorum Poetarum Poloniae Latinorum, vol. 7]. Wszystkie cytaty epitafiów Dantyszka pochodzą z tego wydania.

nie obejmuje) oraz versus Phalaecii (Carm. XXXVI 1; XLI 2a; XLVII). Jedenasto-
złoskowca w dwóch epitafiach użył Marcjalis (Epigr. VI 28 i XI 13). Najczęściej
używaną miarą w utworach funeralnych był dystych elegijny.

Znaczną część epitafiów rozpoczyna Dantyszek od podania imienia i nazwiska
osoby zmarłej. Wstęp taki wyraźnie łączy utwór z rzeczywistym napisem nagrobnym,
co podkreślają także sformułowania wskazujące na miejsce złożenia zwłok z tak
charakterystycznym zaimkiem *hic, hoc* (*hic iacet, sub hoc sepulcro, in hoc sepulcro*)

Hic iacet in viridi, ferventi febre, iuventa
Cosumptus, gelida Valerianus humo
Dreviceiae spes magna domus specimenque futurum
Exstitit et rubric tutor in orbe Bovis.
(Carm. VI, w. 1-4)

Valeriana sub hoc requiescunt ossa sepulcro.
(Carm. VI, w. 1)

Mercurius in hoc iacet sepulcro
Gattinarius...
(Carm. XXXVI 1, w. 1-2)

Hic iacet antistes temple clarissimus huius,
Gentis Tomiciae, Petrus, in orbe decus.
(Carm. XLI 1, w.1-2)

Sigismundus in hoc iacet sepulcro,
Quod vivens sibi provide paravit.
(Carm. XLVII, w. 1-2)

Valdesius iacet hic Alphonsus nobile sidus
Hispanum a patria tam regione procul.
(Epith. dla Valdesa, w. 1-2)

Pośród tych nagrobków szczególnie interesujące wydają się te, które przygotowano
jeszcze za życia bohatera utworu lub pisano z myślą o własnej śmierci. Ani zwyczaj
przygotowywania sobie grobowca, ani też tworzenie autoepitafiów nie były niczym
nowym. Znano je już w starożytności. W *Antologii Palatyńskiej* znajdujemy tego
typu utwory pisane przez Leonidasa z Tarentu, Kallimacha z Kyrene, Meleagera
a Gadary³. Zarówno w Grecji, jak i w Rzymie pisano nagrobki dla samych siebie⁴.

Renesans przejął te zwyczaje. Wśród epitafiów Dantyszka dwa wyraźnie
potwierdzają, że miejsce pochówku zmarły przygotował sobie za życia. Uczynił
tak, co wcale nie dziwi, Zygmunt Stary

³ Z. Kubiak, *Antologia Palatyńska*, Warszawa 1978, s. 61, 85, 168.

⁴ Vide: L. Małunowiczówna, *Wierszowane epitafia w Corpus inscriptionum Regni Bosporami*, Meander 25 (1970) nr 4, s. 149–150.

Sigismundus in hoc iacet sepulcro,
Quod vivens sibi provide paravit.
(Carm. XLVII, w. 1-2)

oraz biskup Piotr Tomicki. Dantyszek potwierdza tę informację dwukrotnie
w obrębie jednego utworu, w pierwszych i ostatnich wersach:

Hoc vivens bustum sibi struxit episcopus iste
[...]
Hoc igitur fieri vita durante sepulcrum
Iussit et hic oculis vidit adesse suis.
(Carm. XLI 2, w. 1; 9-10)

Dantyszek, podobnie jak wcześniej Klemens Janicki, jest autorem autoepi-
taphium. W przypadku Dantyszka mamy pewność, iż epitaphium własnego
autorstwa znajdowało się na jego grobowcu⁵.

Elementem często występującym w utworach funeralnych była informacja
o wieku. Dantyszek w obu epitafiach podkreśla swój wiek – osiągnął sześć-
dziesiąt trzy lata:

Iam sexaginta coeunt et tres simul anni,
Hacenus a supreis quod mihi vita datur,
Quam climactericum contingere sentio tempus;
Ultimus hoc multis terminus esse solet.
(Carm. LI, w. 1-4)

Solvor ab his in bis dena trieteride et una
Illecebris, durus quae mihi carcer erat.
(Carm. L 2, w. 7-8)

Nieprzypadkowo poeta podkreśla ten fakt. W pierwszym fragmencie czytamy,
że osiągnięcie tego wieku bywa niebezpieczne, wielu ludzi umiera, mając 63
lata. *Tempus climactericum*, jak nazywa go poeta, jest czasem przesilenia. Pogląd
ten pochodzi ze starożytności. Starożytni uważali, że jeśli liczba lat człowieka
jest podzielna przez siedem, wówczas stanowi zagrożenie dla ludzkiego życia,
szczególnie odnosi się to do wieku sześćdziesięciu trzech lat⁶. Pogląd ten odrzu-
cany przez autorów chrześcijańskich⁷, w czasach renesansu był dość popularny,
o czym może świadczyć pochodząca z XVI wieku definicja:

“Climactericum tempus, omne in hominis vita periculosum tempus, imprimus
cum quis LXIII annos natus sit”⁸.

⁵ Vide: J. Harhala, *Komentarz*, [w:] Jan Dantyszek, *Utwory poetyckie*, Lwów 1937, s. 211; opinię po-
twierdza także S. Skimina, *Twórczość poetycka Jana Dantyszka*, Kraków 1948, s. 91.

⁶ Jan Harhala uważa, że pogląd ten wyrażał już Pitagoras, vide: J. Harhala, op. cit., s. 212, przypis 3.
Więcej informacji znajdziemy w *Nocach Attyckich* Gelliusa, Vide: Aul. Gell., Att. XV, 7, 1–2.

⁷ Vide: Tert., de idol. IX, 8; Sidon. Apol., Epist. VIII, XI, 9.

⁸ Vide: M. Plezia (red.), [w:] *Słownik łaciny średniowiecznej w Polsce*, t. 2, s. 505, szp.1.

Czas pokazał, że w przypadku Dantyszka obawy te nie były bezpodstawne. Poeta zmarł w 1548r. w wieku sześćdziesięciu trzech lat, w roku napisania autoepitaphium. Obydwa autoepitaphia czy, jak uważają niektórzy, wszystkie trzy, dołączając do nich Żywot (Carm.XLIX), gdyż przez długi czas utwory te były wydawane razem⁹, przepojone są wiarą w Boga, a doczesne życie człowieka pokazane jako stan przejściowy, pielgrzymka do życia wiecznego.

Corpus habet tandem nune terra; quite fruatur
Spiritus aetheria, quae sine fine beat!

(Carm. L 1, w. 9-10)

Ad te, summe Deus, contendit spiritus, illum
Reddo tibi; redeat, venerate unde prius!

(Carm. L 2, w. 3-4)

Post mortem scribi precor hoc epigramma sepulcro,
Quo me posteritas hicque fuisse sciat;
Hoc tibi, terra, Vale! Dico non triste, vocatus
Ad vitam, cuius tempora fine carent.

(Carm. XLIX, w. 189-192)

Po śmierci ciało poety stanie się pokarmem dla robactwa¹⁰ i obróci się w proch¹¹, co pozostaje w zgodzie z nauką chrześcijańską. Autoepitaphia nacechowane są myśleniem chrześcijańskim, brak w nich renesansowej filozofii afirmującej życie człowieka na ziemi. Poeta jawi się jako człowiek zmęczony życiem doczesnym, pesymistycznie oceniający swe dokonania, czekający na śmierć, która uwolni go od trudu ziemskiego bytowania.

Jak zatem zinterpretować aforystyczne zakończenie *Epitaphium secundum*? Czy nie pozostaje ono w pewnej sprzeczności z treścią obu autoepitaphiów, a może tylko pozornie z nią kontrastuje?

Vivimus incerti; postquam procul esse putabis
Et minime reis fata venire solent
Tu, qui securus vis vivere, mortuus esto
Mundo et in hoc dubito turbine vive Deo!

(Carm. L 2, w. 9-12)

Czy ten aforyzm, podobnie jak anaforyczne iam¹², postawione na pierwszym miejscu w *Epitaphium primum*, nie są potwierdzeniem tego, że czas (sześćdziesiąty

⁹ Vide: J. Harhala, op. cit., s. 211.

¹⁰ Por. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* w przekładzie w. o. Jakuba Wujka, S.I., Pr. Is. 14,11. Confer: Paul. Nol., Carm. XXXI, 573

¹¹ Confer: *Biblia Sacra Vulgata*, Gn 3, 19.

¹² Confer: Tib., *El. I 1*, 70-73.

trzeci rok życia), przyszedł szybko, może zbyt szybko. Tworzy to pewien kontrast z obrazem człowieka, dla którego śmierć jest uwolnieniem „od ponęt, które ciężkim są więzieniem”¹³. Śmierci nikt nie uniknie, jest ona stałym, niezmiennym faktem w życiu człowieka, zaskakuje ludzi, przychodzi zazwyczaj niespodziewanie i najczęściej za wcześnie.

Obydwa epitaphia, zgodnie z wymogami gatunku, kończą się zwrotem do przechodnia. Najczęściej, tak jak w pierwszym epitaphium, zmarły zwraca się z prośbą do przechodnia o modlitwę.

Hoc, quisquis transis, mihi quaeso precare, viator,
Ut tibi posteritas inde precetur idem.

(Carm. L 1, w. 11-12)

W drugim, zamiast stereotypowego *viator*, używa się zaimka osobowego *tu: tu, qui securus vis vivere*. To gnomiczne zakończenie utworu nawiązuje do teologii i eschatologii, którymi przepelnione są oba utwory.

Niemalże połowa utworów nagrobkowych Dantyszka kończy się aforyzmami (Carm. V1, V2, XXXVI2, XLI2, L2 oraz 1 dla Alfonsa Valdesa). Nie są to typowe zakończenia nagrobków, które, jak powiedziano wcześniej, kończyła apostrofa do przechodnia.

Dantyszek napisał dwa epitaphia dla Waleriana Drzewieckiego i obydwie zakończył gnomami. W pierwszym Dantiscus podaje przyczynę śmierci młodego Waleriana – mężczyzna zmarł na febrę. Utwory zachowują koloryt antyczny. Poeta podkreśla jego uzdolnienia poetyckie oraz bardzo dobrą znajomość języka łacińskiego. W utworze pojawiają się kolejno Pieridy, których tajemnice poznał Walerian; źródło kastyljskie, w którym gasił pragnienie oraz trzy siostry – Parki, bóstwa czuwające nad przebiegiem życia ludzkiego ograniczonego momentami urodzin i śmierci.

Pieridum fuerat studiis imbutus opimis,
Suetus Castalio pollere fonte sitim;
Moribus et lingua Ausoniis instructus et ore
Facundo, doctus verba Latina loqui.
Si non laniferae rupissent fila sorores.

(Carm. V1, w. 5-9)

W drugim, zachowując topikę antyczną, posługuje się pogańskim odpowiednikiem nieba: *est animus campos raptus ad Elysios*¹⁴.

Aforystyczne zakończenia utworów nagrobkowych Waleriana Drzewieckiego wyrażają podobną myśl jak wcześniejsze. Śmierć jest nieunikniona, wszyscy podlegamy temu samemu przeznaczeniu. Śmierć nie rozróżnia wieku, zabiera tak młodzieńców, jak i starców.

¹³ Tłum. A. Kamińska, Jan Dantyszek, *Pieśni*, Olsztyn 1987, s.135.

¹⁴ Confer: Tib. I 38, 58.

Fata regunt homines, sub fatis volvitur orbis,
Praeteriit nemo, quem statuere diem.

(Carm. V1, w. 11-12)

Sic recipit iuvenes mors ut in orbe senes.

(Carm. V2, w. 8)

Do młodego Waleriana Drzewieckiego śmierć przyszła zbyt szybko, nie zważając na jego wiek. Alfons de Valdes dłużej cieszył się życiem. Zdążył zrobić karierę dworską, zasłużył na uznanie i zaufanie cesarza Karola V, zasłynął również jako pisarz.

Carolus hic quintus caesar credebat in aula
Consilii arcanas resque schedasque sui
Charior huic quamuis esset tamen aequi et honesti
Officioque fuit tempus ad omne memor
Artibus ornatusque bonis Virtutis ad arcem
Iam prope non segni ceperat ire gradu.

Dantyszek podkreśla fakt, że grób Valdesa znajduje się tak daleko od ojczystej Hiszpanii. W 1531 roku Alfons de Valdes otrzymał od cesarza Karola V nominację na zarządcę archiwów królewskich w Neapolu. Przed objęciem nowego stanowiska udał się jesienią 1532r. wraz z dworem cesarskim do Wiednia. Gdy w mieście wybuchła epidemia dżumy, stał się jedną z jej ofiar.

A pestis iucenom rapuit cum Cesar ab ista
In turpem Turcas comruit urbe fugam.

Ta niespodziewana śmierć dyplomaty w kwiecie wieku znów podsuwa Dantyszkowi sentencjonalną myśl, że śmierć nie słucha rozumu i zamiast leniwych zabiera ludzi pełnych cnót.

Serius ignauos quam claris vsibus aptos
Nullius expensa mors ratione vocat.

Z kolei aforyzm kończący epitaphium dla Merkuriniego Gattinara różni się bardzo od wszystkich przytoczonych wcześniej gnom.

W trzech utworach nagrobkowych poświęconych Merkuriniemu Gattinarze Dantyszek akcentuje to, że był to człowiek gardzący korzyściami materialnymi, niezwykle uczciwy, zawsze gotowy pomagać potrzebującym.

Omnibus ille bonis studuit prodesse, nocere
Nulli, cui potuit, ferre rogatus opem.
Carolus hunc Caesar non frustra luxit ademptum;
Vix umquam poterit forsitan hebere parem.
Utile contempsit, solum delegit honestum;
Sic vivens nllas accumulavit opes.

(Carm. XXXVI 3, w. 5-10)

Dantyszek sam doświadczył pomocy Gattinara, gdy podczas drugiej swej podróży na Półwysep Iberyjski znalazł się w kręgu jego wpływów. Miało to wielkie znaczenie dla przyszłych działań polskiego dyplomaty na dworze hiszpańskim Karola I Habsburga. Krąg kanclerza Gattinara był bez wątpienia najważniejszym punktem poparcia dla polskiego posła i zarazem jego dużym osiągnięciem dyplomatycznym.

Amplifikacja Gattinara jako człowieka wolnego od chciwości również ma ścisły związek z Dantyszkiem. W przeciwieństwie do hiszpańskiego dyplomaty biskup warmiński lubił prowadzić wystawne życie. Wiele pieniędzy wydawał na ucztę, stroje, służbę i konie. Wielokrotnie Zygmunt I i Bona, niepokojeni nieustannymi prośbami, dosyłali mu pieniądze czy też wykupywali jego weksle. Dantyszek wciąż rosnące potrzeby uzasadniał tym, że w ten sposób rozślawia Polskę poza jej granicami. Jednak własna rozrzutność i niegospodarność nie przeszkodziły mu zakończyć epitaphium dla Gattinara pięknym aforyzmem, że bogactwo jest rzeczą ulotną, nieśmiertelna jest tylko dobra sława.

Divitiae res sunt fluxae, bona fama superstes:
Vivida post cinere nescit in orbe Mori.

(Carm. XXXVI 2, w. 11-12)

Podsumowując, należy podkreślić, że Dantyszek tworzy epitaphia zgodnie z wymogami gatunku. Podaje imię i nazwisko zmarłego, bardziej lub mniej dokładnie określa jego wiek. Następnie przedstawia kolejne etapy kariery zmarłego (*cursum honorum*), żegna zmarłego lub w jego imieniu żegna się z doczesnością, zwracając się do przechodnia. W omówionych epitaphiach apostrofuje do przechodnia zastępuje aforyzmami.

Gnomy zawsze doskonale puentują życie zmarłego, podkreślają to, co w jego ziemskim bytowaniu było najistotniejsze. Niekiedy Dantyszek stara się wyrazić jakąś ogólną myśl o życiu i jego wartości czy też o przeznaczeniu człowieka. Aforyzmy pozostają ściśle powiązane z tematyką utworów. Pisane na okoliczność śmierci zawierają myśli o umieraniu, nacechowane teologicznym i eschatologicznym nauczaniem teologii katolickiej. Dają też nadzieję na życie wieczne.

Między aforyzmem a sentencją. Stanisław Brzozowski

Between the aphorism and the maxim. Stanislaw Brzozowski

Marcin Dzikowski

Kluczowe słowa

aforyzm, Stanisław Brzozowski, maksyma, gnoma, sentencja

Keywords

aphorism, Stanislaw Brzozowski, maxim, gnome

Abstrakt

Tezą artykułu jest twierdzenie, że chociaż Stanisław Brzozowski nie uprawiał aforystyki rozumianej genologicznie, to jednak jego twórczość przepelnia żywioł aforystyczny. Jego *Aforyzmy* opublikowano w osobnym wydaniu, choć edycja ta zawiera właściwie wyrwane z kontekstu cytaty, które mają raczej formę zbliżoną do maksym czy sentencji. Obserwacja ta prowadzi do wniosku, że wyznaczenie dokładnej granicy między tymi gatunkami jest niezwykle trudne, gdyż ich wyznaczniki gatunkowe zachodzą na siebie i pokrywają się. Można jednak wskazać niezaprzeczalne różnice: aforyzm bowiem opiera się na specyficznej strukturze językowej, najczęściej zawierającej paradoks lub antytezę, i tworzy tzw. *locus* – tj. miejsce na refleksję czytelnika czy odbiorcy, mającego udział we współtworzeniu sensu całego tekstu poprzez dopełnienie dosłownego znaczenia aforyzmu jego znaczeniem metaforycznym, czyli właściwym. Tymczasem opisywane przytoczenia z twórczości S. Brzozowskiego nie tworzą różnych poziomów znaczeniowych, nie prowadzi się w nich „gry” z czytelnikiem, co zbliża je do sentencji czy gnom. A jednak powstaje w nich specyficzny *locus* – poprzez pierwotny kontekst filozofii kultury ich autora. W związku z powyższym fenomen aforystyczności pism S. Brzozowskiego ma swoje źródło w swoistej kontaminacji cech aforyzmu i sentencji.

Abstract

The main thesis of this article says, that although Stanisław Brzozowski did not write aphorisms as a specific literature genre, his works are full of aphoristicness. Despite that, there are Brzozowski's *Aphorisms* published as a separate book. In fact, this edition does not contain aphorisms but non-contextual quotations, which can be described as gnomes, sentences or maxims. This assumption leads the Author to another conclusion: drawing the exact line between these genres seems to be difficult. Their features are based on overlapping categories. There are, though, some indisputable differences: aphorism is a specific language structure, often based on paradox or antithesis, and – according to one of the newest theories – has the *locus* – understood as a “place” for a reader's sagacious reflection. The *locus* filled with reader's afterthought creates metaphoric (exact) meaning superimposed over the literal one. Quotations from Brzozowski's works do not play any “game” with the reader, and these feature converge them to maxims or gnomes. The *locus*, on the other hand, is created – in relation with natural context of Brzozowski's philosophy of the culture, which must be deciphered by the reader. Given the above, the phenomenon of *Aphorisms* by Stanisław Brzozowski lays between aphorism itself and the maxim.

Marcin Dzikowski

Między aforyzmem a sentencją. Stanisław Brzozowski

Namysł nad zagadnieniem aforystyczności pism Stanisława Brzozowskiego natrafia na skrajnie różne opinie badaczy. Z jednej strony Mieczysław Sroka stwierdził, że Brzozowski „tezy wypowiada w sposób aforystyczny. Owe krótkie, lapidarne aforyzmy są nie tylko ozdobnikami stylu, ale nierzadko mają charakter definicji pozbawionej dowodu”¹. Z drugiej strony opinii tej zdecydowanie przeciwstawia się Jerzy Z. Maciejewski, według którego autor *Ideji* często posługuje się uogólnieniami, ale nie mają one nic wspólnego z poetyką aforyzmu. „Służą one najczęściej syntetycznemu, niezmiernie związłemu ujmowaniu czy nawet definiowaniu dyspozycji duchowych bohaterów bądź sytuacji psychicznej, w jakiej się oni aktualnie znajdują, bądź też znaczącego zjawiska społecznego, które stanowi przedmiot ich dociekliwej obserwacji”². Nie wydaje się, by różnica ta wynikała z zakresu materiału, o którym się mówi, ponieważ M. Sroka pisał swoje *Legendy* praktycznie o całej spuściźnie Brzozowskiego, nie tylko o jego listach, zagarniał więc również powieści. Problem znajduje o wiele prostsze rozwiązanie: jak sądzę, niespójność ta ma swoje źródło w nieprecyzyjnym użyciu terminu *aforyzm*.

Brzozowski rzeczywiście nie pisał aforyzmów (w ogólnie dziś przyjętym rozumieniu tego terminu). Nie uprawiał aforyzmu jako osobnego gatunku, nie działał też zapewne świadomie w kierunku uzyskania błyskotliwości stylu poprzez nasycenie swoich tekstów krótkimi, oryginalnie podanymi sformułowaniami niosącymi głęboką mądrość i mającymi dwudzielną strukturę³. Dlatego też cytaty jego autorstwa wydane w *Bibliotece Aforystów* do klasycznych aforyzmów zbliżają się tylko okazjonalnie, np. „Pierwiastki postępowe naród tworzą, wsteczne – imienia jego wzywają nadaremno”⁴, „Kto narodowi każe szukać innego oręża prócz prawdy – nie wierzy w naród” (A, s. 29), „Racjonalizm może służyć zwyciężającym, ale organizuje na przyszłość klęskę” (A, s. 65). A i te funkcjonują jako krótkie złote myśli tylko dzięki wyrwaniu ich z szerszego kontekstu⁵. Andrzej Mencwel, który wybrał z pism Brzozowskiego materiał do omawianej publikacji, z całą świadomością kłopotliwości swego położenia („Brzozowski nie uprawiał aforystyki” – A, s. 5; jest to pierwsze zdanie wstępu), podkreślił przecież, że ograniczenie pola wyboru jedynie do wyrażen będących zdaniem pojedynczymi lub

¹ M. Sroka, *Legendy Brzozowskiego*, [w:] S. Brzozowski, *Listy*, opracował, przedmową, komentarzem i aneksami opatrzył M. Sroka, tom I, 1900–1908, Kraków 1970, s. XIV.

² J.Z. Maciejewski, *W kłębowisku przeciwieństw. Obraz idei w prozie narracyjnej Stanisława Brzozowskiego*, Warszawa–Poznań 1974, s. 73.

³ M. Balowski w publikacji *Struktura językowa aforyzmów (na materiale polskim i czeskim)*, Opole 1992, uznaje te cechy za inwarianty aforyzmu (s. 16).

⁴ S. Brzozowski, *Aforyzmy*, wybór i słowo wstępne A. Mencwel, Warszawa 1979, s. 28. Dalej publikację tę oznaczam jako „A” wraz z lokacją strony w tekście głównym.

⁵ „Szczególną rolę w przyswajaniu polskiemu czytelnikowi aforystyki odegrała »Biblioteczka Aforystów«. Problem jednak w tym, iż tylko około połowy wydanych tytułów to rzeczywiście, świadomie przez autorów komponowane aforyzmy. W pozostałych przypadkach redaktorzy tomików »Biblioteczki« wybierają celniejsze, oryginalniejsze (według ich gustu) cytaty [...] i opatrują mianem »aforyzmy.«” (D. Kalinowski, *Określanie horyzontu. Studia o polskiej aforystyce literackiej XIX wieku*, Słupsk 2003, s. 18.)

jednokrotnie złożonymi spowodowałoby zbyt „dotkliwie straty” (A, s. 5, przypis); dlatego też porzucił „[z]amiar pierwotny tego wyboru [który – M.D.] polegał na tym, aby pisarza wielomównego przedstawić jako pisarza lapidarnego, nie wychodząc poza zdanie proste lub pojedynczo złożone” (A, s. 5, przypis). Ten sam autor w innym miejscu przyznał jednak Brzozowskiemu „aforystyczną celność zdań poszczególnych”⁶. Nie ma tu sprzeczności, jeśli zważyć, że czym innym jest aforyzm jako gatunek literacki, czym innym „żywiół aforystyczny”, który przenika niewątpliwie niejedną wybitną spuścizną literacką czy filozoficzną. O tym jednak – później.

We wstępie do swojej antologii A. Mencwel określił „aforyzmy” Brzozowskiego jako *gnomy*, definiując je za *Słownikiem terminów literackich* w sposób następujący: »lapidarnie sformułowanie w wierszu lub prozie, zawierające jakąś ogólną myśl, zwłaszcza o charakterze moralnym« (A, s. 5, przypis). Jak sądzę, nie byłoby również błędem uznanie tych cytatów za sentencje lub, bliskie im, maksymy. Podstawową różnicę pomiędzy sentencją a aforyzmem uzmysłowić można sobie łatwo na następującym przykładzie (który zaczerpnąłem z pracy M. Balowskiego pt. *Struktura językowa aforyzmów*). Otóż aforyzm S. J. Leca „Ludzie rosną i zabijają się o to, kto jest wyższy” stanie się „sentencją lub maksymą”, gdy sparafrazujemy go, jak następuje: „Stając się starszymi, robimy wszystko, aby być najważniejszymi w hierarchii społecznej i to za wszelką cenę”. W ten sposób bowiem zostanie on pozbawiony swojej „struktury powierzchniowej”, a tym samym „podwójnego znaczenia”⁷.

Ciekawie ujmuje ten problem również Filip Nawara w artykule *Definiowanie aforyzmu*. Buduje on swoje rozumienie na negatywnym tle sentencji, ponieważ nie wytwarza się w niej – w przeciwieństwie do aforyzmu – *locus*, oznaczający „miejsce na myśl czytelnika”. Sentencja daje niejako całą prawdę bez konieczności twórczej współpracy odbiorcy⁸.

Dla pełnego obrazu sytuacji zastanowić się należy również nad tym, jak sam Brzozowski rozumiał *aforyzm* (ujęty genologicznie). W tym względzie pomocne będą te nieliczne przypadki, w których autor *Idei* posługiwał się omawianym terminem. „Aforyzmami” nazywał on na przykład następujące sformułowania: „Ktoś powiedział, że działalność ludzkości, życie jej całe – jest jedynym olbrzymim gestem w próżnię”⁹ czy „Ludzkość wypracowała myśl i nie zdoła jej wykonać”¹⁰. Jest to zatem rozumienie bliskie raczej gnomie czy sentencji.

Istniały jak widać różnice między obecnym a tym rozumieniem aforyzmu i – powiedzmy – „pragmatyką aforystyczną”, jakie mogły funkcjonować w świa-

⁶ A. Mencwel, „Pamiętnik” Stanisława Brzozowskiego i „Pamiętnik” Janusza Korczaka. *Wstęp do paraleli*, [w:] *Konstelacje Stanisława Brzozowskiego*, red. naukowa U. Kowalczyk, A. Mencwel, E. Paczoska, P. Rodak, Warszawa 2012, s. 345.

⁷ M. Balowski, op. cit., s. 19.

⁸ F. Nawara, *Definiowanie aforyzmu*, „*Studia Medioznawcze*” 2006, nr 4, s. 38.

⁹ S. Brzozowski, *Kant. W stulecie śmierci*, [w:] idem, *Kultura i życie Zagadnienia sztuki i twórczości. W walce o światopogląd*, wstępem poprzedził A. Walicki, Warszawa 1973, s. 251. W tym wypadku nie znamy pierwotnej formy przytoczenia.

¹⁰ S. Brzozowski, *Aleksander Herzen*, [w:] idem, *Głosy wśród nocy. Studia nad przesileniem romantycznym kultury europejskiej*, ze wstępem C. Michalskiego i posłowiem A. Bielik-Robson, Warszawa 2007, s. 166.

domości Brzozowskiego. Niewątpliwym wpływ musiały mieć na nie dwa czynniki. Z jednej strony była to tradycja oświeceniowa, wykorzystująca ten gatunek do celów dydaktycznych, w aforystycznym skrócie starająca się objąć świat w rzucie niechybnej prawdy (Wolter, La Rochefoucault, J. de la Bruyère) oraz w pewien sposób kontynuująca ją, a ciągle żywa w czasach całego przecież życia pisarza, spuścizna pozytywistyczna.

Pozytywiści, mimo wyraźnej chęci definiowania, nie zdobyli się na formułę precyzyjną. Zafrapowała ich możliwość »poręcznego«, szerokiego stosowania aforystyki w celach moralistycznych, zabawowych czy poznawczych. Być może właśnie owa »poręczność« w sensie perswazyjności i dydaktycznej ogólnikowości spowodowała tak szerokie formułowanie definicji gatunkowych. [...] Co ciekawe, przywoływane definicje nie podkreślają skłonności dziewiętnastowiecznego aforyzmu do autorytarności czy pewnej nawet apodyktyczności. Być może była to cecha na tyle oczywista, iż teoretycy nie rozводzili się nad nią zbyt. A jednak to właśnie »twardość«, swoisty tok nauczania aforyzmów w XIX wieku jest dominującą tendencją stylistyczną. [...] choć pozytywiści wiedzieli iż aforyzm bywa gatunkiem gorszej jakości (co tak podkreślali pseudoklasycy), unikali takiej oceny, by nie powstrzymać rozwoju np. ludowego czy »masowego« piśmiennictwa.¹¹

Z drugiej strony był to nurt romantyczny (J. W. Goethe, Novalis, H. Heine, A. Schopenhauer), który w reakcji na oświeceniowy klasycyzm zaproponował poetykę fragmentu, a także niezwykle istotna dla Młodej Polski twórczość Fryderyka Nietzschego¹². Autor *Tako rzecze Zaratustra* pisał w sposób aforystyczny, lecz znów – aforyzmy funkcjonują u niego raczej na prawach żywiółu przenikającego (i wspomagającego) twórczość filozoficzną, niż realizacji gatunku o ściśle określonych regułach konstrukcji. Jak już wspomniano, tak rozumiana aforystyczność jest obecna praktycznie w każdej wybitnej spuściznie filozoficznej (od Platona, poprzez Marka Aureliusza, św. Augustyna, Montaigne’a Machiavellego, po Hegla, Kierkegaarda, Heideggera, Kołakowskiego). Jeśli pamiętać tutaj o nieogarnionym wręcz odczuciu Brzozowskiego, można mieć wątpliwości, czy da się w ogóle wskazać konkretne źródła jego aforystycznych („sentencjogennych”) inspiracji, wydaje się jednak, że dwie powyżej wskazane linie – klasyczno-pozytywistyczna i romantyczno-modernistyczna – na pewno w jakiś sposób zaważyły na jego sposobie pisania. Przy czym, jak sądzę, nie można automatycznie przyznać tradycji pozytywistycznej roli kontekstu negatywnego. Zapewne Brzozowski nie był nigdy natrętnym dydaktykiem (choć potrafił uznać się za dysponenta jedynej prawdy¹³), ale pasja wychowawcza nie była mu obca¹⁴. Trudno uwierzyć, żeby

¹¹ D. Kalinowski, op. cit., s. 60. Według Piotra Chmielowskiego aforyzmem »zwie się jakieś zdanie pozornie sprzeczne ze zwykłym doświadczeniem, lecz ugruntowane na głębszym wnikięciu w istotę spraw mianowicie duchowych, a wyrażone powabnie, dowcipnie«. (P. Chmielowski, *Stylistyka polska wraz z nauką kompozycji pisarskiej*, Warszawa 1903, s. 358, cytuję za: D. Kalinowski, op. cit., s. 58.)

¹² *Vide*: na przykład M. Kopij, *Friedrich Nietzsche w literaturze i publicystyce polskiej lat 1883–1918. Struktura recepcji*, Poznań 2005.

¹³ „Pojąć tu potrzeba, że tu dochodzi do głosu nie punkt widzenia, lecz prawda, że tu nie ma mowy o moim osobistym przekonaniu, o niczym osobistym, ale że po prostu tak jest, jak ja tu to mówię.” (S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, reprint wydania drugiego z kwietnia 1910 roku, Lwów, Kraków–Wrocław 1983, s. 183.)

¹⁴ Często podkreślał własną troskę o młode umysły, o stan wiedzy i świadomości filozoficznej polskiego społeczeństwa, ujmował socjalizm czy katolicyzm jako siły wychowawcze itp.

pisarz o tak rozwiniętej świadomości literackiej jak Brzozowski, nie zdawał sobie sprawy z siły perswazyjnej żywiołu aforystycznego. Stąd też – jak sądzę – mógł akceptować pozytywistyczne z ducha uczenie sentencją czy maksymą, choć równocześnie obce mu było dążenie do jednoznacznego i ostatecznego ujmowania w tej formie jakiegoś fragmentu rzeczywistości. Obawiał się bowiem jak mało kto wszelkiej biernej dogmatyki oraz „płytkości” i nawet gdy był apodyktyczny, to raczej stawiał postulaty, niż stwierdzał fakty. Tym samym – oczekiwał ruchu, zmiany rzeczywistości, a nie jej biernej akceptacji.

Do jego „gnom” nie przylega zatem ściśle również i rozumienie *sentencji* zgodne z dzisiejszymi standardami. W przypadku Brzozowskiego w formie maksymy nie konstytuuje się oczekiwana stabilizacja. Jego sentencje, choć odwołują się najczęściej do doświadczeń, do rzeczywistości społecznej, niezmiennie wyrażają w tych nawiązaniach daleko posunięty krytycyzm. To znaczy, że maksymy te nie wyrażają prawdy stałej, ale niejako tę prawdę postulują, odsłaniając nieprawdę (fałsz, obłudę, intelektualne lenistwo itp.) obecną w rzeczywistości stosunków społecznych. Nie oznacza to bynajmniej, że Brzozowski traci kontakt z konkretem (aforyzm „odrzuca pozornie ogólników i frazeologizmów języka, kierując się ku empirycznej prawdzie o życiu”¹⁵), ale na nim się nie zatrzymuje. Jego sentencje, nawet brutalnie wyrwane z kontekstu, pozostają narzędziem przemiany świata. „Idea renesansu jako treść salonowego życia, konwersacja jako droga do znaczenia” (A, s. 64) i zaraz obok (w celnym zestawieniu Mencwela) „Prawo pięści zostało stłumione, ale w pierwotnej tylko swojej postaci – istota jego została. Rozstrzyga ono i decyduje wszystko jako prawo świetności i dowcipu” (A, s. 64). To tyleż stwierdzenia, co apele. Nawet wyrażenia bliskie niejako aforyzmowi z definicji (od greckiego *aphoridzein*: ‘oddzielam, ograniczam, definiuję’) np. „Rewolucje są momentami, w których społeczeństwa zapoznają się ze swoją istotną strukturą” (A, s. 84) czy „Prawda niedopełniona prowadzi do utraty świadomości prawdy samej” (A, s. 47) stanowią jakby pierwszy tylko człon dowodzenia.

Konieczne jest tu dłuższe przytoczenie:

Poszukiwanie mądrości życiowej stało się dla wielu powodem ujęcia w aforyzmach wskazówek do jej odnalezienia. Tymi wskazówkami są doświadczenia i wiedza autora oraz zwrócenie uwagi czytelnika na inny sposób spojrzenia na życie codzienne, inny, to znaczy zgodny z samozachowawczym instynktem człowieka, będącym często w sprzeczności z nakazami norm społecznych. Chcąc to przedstawić, pisarze musieli sięgnąć po nową wartość już nie leksykalną ani syntaktyczną, ale semantyczną. Trzeba było zbudować taką strukturę znaczeniową utworu, która niosłaby w sobie tę sprzeczność. Jednakże ta sprzeczność (z pozoru) musiałaby w sobie zachować zgodność, spójność kategoriałną znaczeń, by móc być odnalezioną. To osiągnięto poprzez podział aforyzmu na tezę i jej negację. Teza wymaga uzasadnienia, egzemplifikacji. Jednakże biorąc pod uwagę fakt, że w utworze opisywana jest prawda absolutna, zbędny jest tu przewód dowodowy, toteż w tym miejscu pojawia się negacja tezy. Nie uzasadnia ona jej poprzez zaprzeczenie, jak to się dzieje np. w antytezie, ale ją przewartościowuje semantycznie [...], dzięki czemu zyskuje ona nową treść, będącą opisem mechanizmu zachowawczego człowieka wobec sytuacji określonej w warstwie znaczeń dosłownych¹⁶.

¹⁵ D. Kalinowski, op. cit., s. 19–20.

¹⁶ M. Balowski, op. cit., s. 91–92.

W jaki sposób te właściwości semantyki aforyzmu stosują się do sentencji Brzozowskiego? Otóż antyteza jest w jego gnomach nadal obecna, lecz już nie w wewnętrznej strukturze tekstu. Staje się nią tutaj określona sytuacja społeczna, obyczajowa, polityczna, czyli po prostu kulturowa, do której dążył, podczas gdy tezą jest opis tej, w jakiej przyszło mu żyć i z jaką się do końca nie zgadzał, do przekroczenia której zmierzał poprzez wypracowanie idei prawa, pracy, swobody i samostanowiącej o sobie ludzkości. Innymi słowy: wyrwanie cytatów Brzozowskiego z kontekstu i sprowadzenie do formy krótkich sentencji nie czyni ich aforyzmami, ale i nie pozbawia ich siły perswazyjnej. Dochodzi natomiast do zmiany ich kontekstu z określonego przez autora strukturą semantyki całości tekstu macierzystego na ten, który w przypadku Brzozowskiego jest poniekąd oczywisty – filozofii i krytyki kultury o ostrzu krytycyzmu szlifowanym u Kanta, Marksa, Nietzschego i Sorela – choć staje się zbyt ogólny. Tu pojawiają się wspomniane „dotkliwie straty” – trzeba bowiem założyć, że czytelnik *Aforyzmów* jest... już czytany w pismach autora *Legendy Młodej Polski*. A przecież nietrudno wyobrazić sobie sytuację, w której to *Aforyzmy* Brzozowskiego, wydane w serii obok np. Goethego, Kotarbińskiego, Korczaka, Gogola i innych, są dla czytelnika pierwszym zetknięciem z tym pisarzem. Pamiętając o uwagach na ten temat poczynionych powyżej, warto może zadać pytanie, w jaki sposób „aforyzmy” dają dostęp do tak złożonej myśli jak ta, którą uprawiał przez dużą część swojego krótkiego życia Stanisław Brzozowski?

Analiza tych sentencji raz jeszcze potwierdza wysokie wymagania filozofa stawiane odbiorcom jego pism, „a co za tym idzie – ogromną perswazyjną komunikacyjną, performatywną siłę tekstów Brzozowskiego”¹⁷. Swoimi celnymi, lapidarnymi sformułowaniami twórca ten nie tylko opisywał i postulował, lecz także (współ) kreował nową rzeczywistość.

Dlatego też inny jest również modus oddziaływania cytowanych fragmentów spuścizny Brzozowskiego. Rzadko kiedy jego maksyma odwoła się do naszych doświadczeń i jednocześnie otrzyma bezwarunkowe „TAK”¹⁸. „Cokolwiek bądź przeżył człowiek – to żyje dziś w jego myśli” (A, s. 97). Sentencja to bliska aforyzmowi przez zwięzłość i dwudzielność. Maksymy Brzozowskiego nie posługują się jednak metaforycznością funkcjonującą jako znaczenie naddane, dające się wyczytać z gry leksyki przy zastosowaniu tzw. rozszerzonej koncepcji znaczenia wyrazu¹⁹ (bo tę miał zapewne na myśli Nawara, mówiąc, iż „[z]naczenie słowa szerokiego to to, co odbiorca w nie włoży, jest ono niejako kwestią interpretacji”²⁰).

Znakiem wartości jest u Brzozowskiego nie plus, nie minus i nie zero, oznaczające „uniwersalnego biorcę” wartości. To aksjologia w ruchu od negatywności (ewentualnie zera) do plusa, ale ta pozytywność istnieje dopiero w potencji zależnej od ludzkiego wysiłku kreacji i autokreacji. „Myślmy całym ciałem, myślimy rodziną, dobrobytem, całym istnieniem swoim; kto jest związany istnieniem swym

¹⁷ D. Kozicka, „Umysł w stanie nieustannego tworzenia”. O krytyce Stanisława Brzozowskiego jako akcie performatywnym, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 271.

¹⁸ Pisowni takiej używa F. Nawara, op. cit., passim.

¹⁹ H. Markiewicz, *Uwagi o semantyce i budowie metafory*, [w:] idem, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984.

²⁰ F. Nawara, op. cit., s. 38.

ze społeczeństwem, prędzej czy później uświęci, uprawni ten związek w miarę własnego rozumu” (A, s. 95). Skądinąd wiemy, że według Brzozowskiego nie można być nie związanym ze społeczeństwem, tu jednak chodzi o pozytywną (twórczą, nie-pasożytniczą) formę owego związku (możliwą przez pracę). Sentencja ta jest więc tylko pozornie czystym stwierdzeniem („Myślimy...”), *de facto* bowiem autor *Kultury i życia* mówi: każdy jest zobowiązany (moralnie, etycznie) w miarę swoich możliwości intelektualnych dostrzegać i kreować związek własnej myśli z własną sytuacją psychospołeczną. A także: biada temu, kto tego nie uczyni. Brzozowski używa przy tym klasycznego chwytu perswazji, polegającego na odwołaniu się *ad auditorem*, na wytworzeniu „pokrewieństwa w idei” – postulowaną wartość spełnić/osiągnąć/posiąść może ten tylko, kto już jest nośnikiem określonych idei. Jednym z najlepiej znanych przykładów tej techniki może być taki oto cytat „Święta miłości kochanej ojczyzny/Czują cię tylko umysły p o c z i w e” z *Hymnu do miłości ojczyzny* Ignacego Krasickiego (moje podkreślenie – M.D.). Inaczej jednak niż w oświeceniu, człon pozytywny nie jest tutaj dany. Punkt dojścia, ideał, nie jest obecny jako utopijny projekt, ale zależny od owego wysiłku, innymi słowy: jest warunkowy. Postulowane przejście od negatywności do pozytywności wcale nie jest pewne. Perswazja działa tu ze zdwojoną siłą.

Niektóre z gnom opisują samą tę sytuację wiecznej zmiany: „Bezmiar jest wiecznie obecny w każdym słowie, w każdym tchnieniu człowieka” (A, s. 100), „Ludzkość bije pale w dno czy bezdna ludzkiego chaosu, kosmosu. Na własnym gruncie wznosi własne życie” (A, s. 100). I tu jednak można dostrzec nakaz, który można streścić jednym słowem: „Pamiętaj!” (w znaczeniu: „miej stale na uwadze, że”). Inne gnomy też zawierają imperatywy: „To uważasz za świat, co wiesz o świecie” (A, s. 94), jesteś więc zobowiązany wiedzieć więcej! Albo „O tyle posiadamy prawdę, o ile jesteśmy w stanie z pomocą woli dokonać rzeczy trwałych” (A, s. 94): ćwicmy wolę, tworzymy solidnie, a posiadziemy prawdę. Jak w tym kontekście lokuje się dialog i problematyka odbiorcy?

Mieczysław Balowski odrzucił Austinowskie akty mowy na rzecz *genre* mowy. *Genre* aforyzmu kształtuje się według tego badacza następująco:

chcę wam powiedzieć coś bardzo ważnego o X; sędzę, że wiecie to (a może nie), ale często nie uświadamiacie sobie tego; chcę spowodować (pisząc to), że i wy spojrzycie na to tak samo, jak ja; piszę: wyobraźcie sobie, że piszę Y; sędzę, że wiecie, że nie nazywam tego wprost i znaleźliście podobieństwo X i Y oraz dwudzielność mojej wypowiedzi; piszę tak dlatego, że chcę, żeby czytanie tego, co napisałem, zmusiło was do myślenia, a w efekcie sprawiło wam radość (zadowolenie) z odszukania ukrytej myśli²¹.

Widać na pierwszy rzut oka, że praktyka Brzozowskiego zachowuje tylko pewne podobieństwa (oczywiście wynikające przede wszystkim z faktu, że sentencje jego nie funkcjonowały pierwotnie osobno, a zawsze w szerszym kontekście jego ruchliwej myśli, ale nie tylko). *Genre* gnom Brzozowskiego może oddawać następujący schemat:

chcę wam powiedzieć coś bardzo ważnego, co wiem o X; sędzę, że przy pewnym wysiłku moglibyście to wiedzieć, ale często nie macie odwagi lub potrzeby uświadomić sobie tego;

²¹ M. Balowski, op. cit., s. 26.

chcę spowodować (pisząc to), że i wy spojrzycie na to tak samo, jak ja, czyli zgodnie z prawdą; piszę: uzmysłówcie sobie, że to X, które większość z was postrzegała jako dodatnie lub obojętne, jest tak naprawdę ujemne; widzicie, że nie nazywam tego wprost, ale znajdziecie różnice między (-X) i (+X) oraz potencjalną zmienność rzeczywistości, której dotyczy moja wypowiedź; piszę tak, ponieważ mam jeszcze tyle nadziei, że liczę na waszą współpracę²².

Nic zatem dziwnego, że Mencwel – poszukując adekwatnego określenia dla maksym Brzozowskiego – przyjął definicję *gnomy*, zgodnie z którą gatunek ten ma najczęściej wymowę moralną. Badacz ten włożył wiele wysiłku w to, by w wyborze cytatów z twórczości Brzozowskiego zawrzeć najważniejsze rysy myśli autora *Kultury i życia*. W *Aforyzmach* mamy więc wyraźnie zaznaczające się kręgi tematyczne. Nie zabrakło cytatów związanych z historią, ciałem, miłością, wysiłkiem autokreacji, koniecznością twórczego stosunku do świata, działaniem, płynną kategorią życia, swobodą, stosunkami między jednostkowym a społecznym, odpowiedzialnością, pracą, prawem, proletariatem, prawdą, człowiekiem i człowieczeństwem, krytyką literacką, sztuką, kulturą, romantyzmem... Nie zabrakło też wielkich nazwisk przeszłości (Vico, Kant, Hegel, Nietzsche itd.), tematów związanych z kręgiem nauki, wiedzy, stosunku ludzkości do tego, co poza-ludzkie. Nie sędzę jednak, by ten wybór wyczerpywał filozofię i krytykę kultury Brzozowskiego.

W swej dialektycznej i pełnej aporii myśli autor *Głosów wśród nocy* wielokrotnie posługiwał się mową pozornie zależną, przyjmował empatycznie styl tego, o kim pisał²³, własne przekonania wypowiadał w toku relacjonowania cudzych, nieaprobowanych poglądów. Mencwel oczywiście wybierał te fragmenty, w których Brzozowski wyrażał własne przekonania, choć przecież włączył do *Aforyzmów* również cytaty z powieści. Nie uniknął jednak wieloznaczności.

Stąd część przytoczeń z Brzozowskiego jest nieczytelna w funkcji gnomy. Co bowiem oznaczać może „Same myśli, myśli i myśli bez końca” (A, s. 17) lub „Co nie jest biografią, nie jest w ogóle” (A, s. 19) czy też „Kto chce ukochać słońce, musi być jak słońce” (A, s. 47)? Czy ta ostatnia myśl jest wyrazem przekonania o potrzebie autorytetu, o potrzebie rozumienia, empatii, miłości, religii? Niewątpliwie nie ma w tych zdaniach czy wyrażeniach takich podstawowych dzisiaj cech aforyzmu jak gra słów, struktura paradoksu. To zbliża je do sentencji. A jednak są to myśli niepokojące i dwuznaczne – jak aforyzmy. Nie ma tu nauki moralnej właściwej sentencji, nie brak jednak perswazyjności etycznej, przy nieobecności narzucającej się oczywistości i momentu wartościowania. Jest natomiast niewątpliwie obecna autorytatywność.

Odnosnie do drugiego z powyższych przykładów: wszystko, co nie jest opisem ludzkiego, konkretnego życia, nie jest w zasadzie niczym. Wszystko, co nie odnosi się do konkretnego jednostkowego, ludzkiego istnienia, nie ma sensu. Ale może raczej:

²² Odnosnie do tej „nadziei” Brzozowski zaznaczał np.: „[...] jestem zastarzałym optymistą na punkcie moich przeciwników” (S. Brzozowski, *Anty-Engels*, [w:] idem, *Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*, Lwów 1910, s. 364, przypis).

²³ Jednym z jaśniejszych przykładów (jak mi się zdaje) jest fragment rozprawy pomieszczonej w *Ideach* (chodzi o *Złudzenia racjonalizmu*), w którym padają np. takie słowa: „Życie jest to rzecz błaha: ważną rzeczą jest kierować życiem, być częścią zorganizowanej woli, a raczej zorganizowanego świata.” (S. Brzozowski, *Idee*, op. cit., s. 453, podkreślenie – S.B.) – czytelnik, który nieuważnie śledzi rozwój myśli Brzozowskiego, może uznać je za jego poglądy.

wszystko, co nie współtworzy ludzkiego życia, nie ma racji bytu –? Żeby dobrze zrozumieć (tutaj: zgodnie z intencją autorską, do której nigdy nie mamy pełnego dostępu, lecz która może być odczytana z szerokiego kontekstu myśli autora zapisanej gdzie indziej) te lapidarnie sformułowane myśli Brzozowskiego – trzeba być obeznanym z jego filozofią. Z tej perspektywy rację ma niewątpliwie J. Trzynadłowski, stwierdzając, że wszelkie „małe formy literackie” mają „egzystencję podporządkowaną przede wszystkim tekstom większym, dyrektywnym, ogarniającym”²⁴.

Dlatego też chciałem rozpatrzeć dwa przykłady sentencji pod kątem ich (nie-obecnego) kontekstu. Pierwszy z nich zdaje się dobrze funkcjonować w oderwaniu od jakiegokolwiek zaplecza ideowego. Rozumiemy go wszyscy – zapewne – podobnie: „Cokolwiek bądź przeżył człowiek – to żyje dziś w jego myśli” (A, s. 97). Niewątpliwie konsensus zgody (owo „TAK”) wzbudzi tekst ten odczytany jako formuła mówiąca o pamięci. Tymczasem faktycznie dotyczy on koncepcji historii Brzozowskiego. Historia jest tym, co uda nam się zinterpretować w dorobku pokoleń z perspektywy naszego obecnego punktu życia. W takim ujęciu „człowiek” oznacza „ludzkość”, a „pamięć” – raczej kulturę. Dlatego też w układzie Mencwela, jednego z najwybitniejszych specjalistów od Brzozowskiego, maksyma ta sąsiaduje z takimi sentencjami, jak „Umysł ludzki jest sam dla siebie jedyną rzeczywistością: nigdy poza siebie nie wykracza; i nie może napotkać nic, co by nie było w istocie swej historią i biografią” (A, s. 97) czy „Greccy bogowie narodzili się też z robót polnych. Dlatego są tak piękni” (A, s. 97) oraz „Na tkance historii poznajemy te węzły, które tkacz-ludzkość wiązała na rwących się niciach” (A, s. 97). Widać tutaj wyraźnie, że wyrwanie z macierzystego kontekstu prowadzi do potrzeby sztucznego odbudowywania go.

Innym przykładem jest następująca sentencja: „Dziwnym musi być grunt moralny kultury, w której zrozumienie, że myśli i przekonania wyrastają z jej życia, odbiera tym myślom władzę nad umysłami” (A, s. 85). Tu już bez znajomości filozofii kultury Brzozowskiego czytelnik jest praktycznie bezradny. Maksyma ta pochodzi ze szkicu *Alfred Loisy i zagadnienia modernizmu katolickiego* (zamieszczonego w tomie *Idee*²⁵), takiej genezy układ *Aforyzmów* jednak nie sugeruje²⁶. Tymczasem w macierzystym kontekście sentencja ta dotyczy nie tyle krytyki kultury, co psychologii (a nawet antropologii) religii czy wiary. Nihilizm rodzi się wtedy właśnie, gdy uświadomimy sobie, że przekonania nasze są pochodną naszego życia, że nie stoi za nimi żadna inna rzeczywistość. Tymczasem „Człowiek jednolity, prawdziwie i głęboko zdrowy wie, że jego myśli wyrastają i wrastają w jego życie i to właśnie sprawia, że ma on do nich zaufanie, i to właśnie nazywa się wiarą”²⁷. Takim człowiekiem jest np. – wg Brzozowskiego – kardynał John Henry Newman. I dalej, aż do przytoczonej w przykładzie maksymy: „Zastanawia to nas, bo w naszym życiu wiara bywa rośliną gorączkową i nawet gdy podlewamy ją krwią własną, musimy ją najpierw z żył wytoczyć, nie przedostaje się ona bowiem do korzeni

²⁴ J. Trzynadłowski, *Małe formy literackie*, Wrocław 1977, s. 21.

²⁵ S. Brzozowski, *Alfred Loisy i zagadnienia modernizmu katolickiego*, [w:] idem, *Idee*, op. cit., s. 472.

²⁶ Ważna uwaga na marginesie: w *Aforyzmach* cytaty nie są lokowane odnośnie do ich pierwotnego pochodzenia.

²⁷ S. Brzozowski, *Alfred Loisy i zagadnienia...*, op. cit., s. 472.

naszej rośliny w drodze życiowego krążenia w organizmie. Dziwnym musi...”²⁸. Odczytanie zacytowanej powyżej sentencji bez tego otoczenia powoduje wszak daleko idące przesunięcia semantyczne.

Podanie czytelnikom Brzozowskiego „poszatowanego” na szereg drobnych, bądź co bądź, cytatów, choć niejednorodnie przekraczających objętość klasycznego aforyzmu²⁹, nie wydaje się więc zabiegiem szczęśliwym. Ale nie z racji na to, że sam pisarz coś traci, tylko na sugerowanie, że się w aforyzmach wyczerpuje, że kto przeczyta *Aforyzmy* – pozna jego złożoną myśl. W latach 50., kiedy Czesław Miłosz pisał *Człowieka wśród skorpionów*, przewagę cytatów z Brzozowskiego nad własnym komentarzem uzasadniał trudną dostępnością pism filozofa, choć zastrzegł, że widzi dyskusyjność takiego ujęcia³⁰. Dziś ta motywacja jest już oczywiście nieaktualna.

Zmierzając do konkluzji: uwzględniony materiał, bardzo zresztą reprezentatywny, lokuje się pomiędzy aforyzmem i sentencją/gnomą/maksymą. Od pierwszego odróżnia go brak charakterystycznej budowy, gry słów, żywiołu ludycznego. Zbliża natomiast – tym samym oddalając od sentencji – ruchomość sensów, zachowanie specyficznie rozumianej dwudzielności, ciągłe wykraczanie poza rzeczywistość zastaną.

Czy wniosek, że te fragmenty pism Brzozowskiego, które można uznać za sentencje odtwarzają najważniejsze składniki jego filozofii nie tylko w warstwie semantycznej, ale i poprzez swoją konstrukcję, jest truizmem? Być może, przyznać trzeba jednak otwarcie, że inny wniosek byłby po prostu nieprawdą. Jest więc to truizm (ang. *true* – prawdziwy) i choć w zasadzie wszyscy się go podświadomie spodziewali, to może jednak warto go sobie uświadamiać.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Jego „aforyzmy” obejmują ciągi od zdań nierozwiniętych składających się z 6 słów (A, s. 47 „Człowiek człowiekowi winien jest tylko sprawiedliwość”), do kilku zdań składowych z użyciem średników czy podwójnych wielokropków (A, s. 81: „W każdym historycznym wpływie istnieje zawsze ten pierwiastek: najsilniej ulegają wpływowi w znaczeniu dramatyzującej hipnozy ludzie najmniej zdolni prowadzić dalej pracę tych, których wpływowi ulegają. Logika pracy zaś i logika roli są zupełnie różne; pierwsza wymaga walki z przeszkodą: samo zwycięstwo ma coś w sobie z chropawej powierzchni, z jaką ścierał się pracujący, rola wymaga efektywności”).

³⁰ Cz. Miłosz, *Człowiek wśród skorpionów. Studium o Stanisławie Brzozowskim*, wyd. II, Kraków 2000, s. 74: „Streszczenie poglądów jakiegoś autora prowadzi zwykle do złych wyników, zwłaszcza jeżeli, jak u Brzozowskiego, wszelkie »systemy« są zaprzeczone i zamiast nich zaleca się sam sposób życia – myślenia. Nawet jednak, jeżeli skróty nie mogą oddać czyjejś myśli w jej zamierności, jest w nich wartość użytkowa, szczególnie skoro się zważy, że pisma Brzozowskiego są dzisiaj trudno dostępne. Posługiwać się będą możliwie najczęściej jego zdaniami, pozostawiając sobie miejsce współczującego lektora”.

*Aforyzmy i sentencje
w polskich kalendarzach XVII-wiecznych*

*Aphorisms and sentences
in Polish calendars of seventeenth century*

Małgorzata Krzysztofik

Kluczowe słowa

aforyzm, sentencja, kalendarz

Keywords

aphorism, sentence, calendar

Abstrakt

W artykule omówione zostały aforyzmy i sentencje obecne w polskich kalendarzach XVII-wiecznych. Autorka analizuje zagadnienia genologiczne. Następnie omawia funkcje staropolskich kalendarzy oraz przyczyny zamieszczania na ich łamach małych form literackich. Charakteryzuje cechy aforyzmów kalendarzowych (dwujęzyczność – język polski i łacina), stopień ich oryginalności, proveniencję (literatura antyczna grecka, rzymska i Biblia, literatura renesansowa). Omawia tematykę aforyzmów (obraz Boga, żywioł czasu, przyjaźń, śmierć, kondycja ludzka) oraz ich funkcję (dydaktyczną, moralizatorską).

Abstract

The article describes aphorisms and sentences present in 17th century Polish calendars. It analyses their genology and functions. The author explains the reasons of using small literary forms in the calendars. She characterizes languages of calendar aphorisms (Polish and Latin), the level of their originality, their provenance (ancient Greek and Roman literature, Bible, Renaissance literature), discusses their topics (picture of God, time, friendship, death, human condition) and didactic, moralistic functions.

Małgorzata Krzysztofik

Aforyzmy i sentencje w polskich kalendarzach XVII-wiecznych

Analiza małych form literackich w kalendarjografii XVII-wiecznej na wstępie domaga się uściśleń genologicznych, co jest zadaniem niełatwym z tego względu, że lektura definicji słownikowych jest w omawianej kwestii niejednoznaczna. Na jednym biegunie znajdują się słowniki definiujące synonimicznie takie gatunki jak aforyzm, gnoma, maksyma, sentencja; na drugim – słowniki skrupulatnie (acz niekonsekwentnie) różnicujące cechy dystynktywne tych małych form literackich. Przykładem pierwszego typu myślenia jest wspólna definicja haseł 'sentencja, aforyzm, gnoma, maksyma' autorstwa Andrzeja Cieńskiego, zamieszczona w przewodniku encyklopedycznym literatury polskiej¹. Przykładem myślenia typu drugiego są definicje zawarte w *Słowniku terminów literackich* oraz w *Słowniku staropolskim*.

Słownik terminów literackich wyróżnia następujące cechy wymienionych gatunków:

Aforyzm – zwięzłe sformułowanie, zwykle jednozdaniowe, ogólnej prawdy o charakterze filozoficznym, psychologicznym czy moralnym, odznaczające się stylistyczną wyrazistością i błyskotliwością. [...] Mechanizm wypowiedzi aforystycznej opiera się najczęściej na chwytach antytezy i paradoksu².

Sentencja – zdanie zawierające ogólną myśl o charakterze moralnym lub filozoficznym, sformułowane w sposób wyrazisty i skłaniający do uznania jego bezwzględnej trafności³.

Gnoma – lapidarne sformułowanie w wierszu lub prozie, zawierające jakąś ogólną myśl, zwłaszcza o charakterze moralnym, przestrozę lub zasadę postępowania, bliskie stylistycznie przysłowiu⁴.

Maksyma – zasada postępowania lub ogólne prawidło moralne sformułowane w sposób zwięzły i dobitny, zwykle w jednym zdaniu⁵.

W definicjach tych czterech gatunków wspólne są takie cechy jak: zwięzłość (lapidarność, w praktyce literackiej wyrażona jednym zdaniem), a zarazem różnorodność tematyczna (poruszanie zagadnień filozoficznych, psychologicznych, moralnych). O wiele trudniej wskazać genologiczne różnice. Przykładowo aforyzm ma się

¹ Przy hasłach *aforyzm, gnoma, maksyma* są jedynie odsyłacze do hasła *sentencja*, w którym czytamy: „Sentencja, aforyzm, gnoma, maksyma, krótkie, zwykle jednozdaniowe prozaiczne lub rymowane wypowiedzenie zawierające myśl ogólną odnoszącą się do sfery zjawisk filozoficznych, etycznych, obyczajowych, psychologicznych czy estetycznych. Ma najczęściej kształt nakazu, zakazu lub sądu, z którego wyciągać można właściwe wnioski co do praktycznego postępowania” – A. Cieński, hasło *sentencja, aforyzm, gnoma, maksyma*, [w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 2, Warszawa 1985, s. 350.

² *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1976, s. 12.

³ *Ibidem*, s. 401.

⁴ *Ibidem*, s. 145.

⁵ *Ibidem*, s. 227.

wyróżniać wyrazistością stylistyczną i błyskotliwością, ale przecież sentencja też jest sformułowana w sposób wyrazisty, a maksyma – w sposób dobitny... Próba rozróżnienia między gnomą a maksymą nastęrcza jeszcze większych trudności.

Dokładniej *differentia specifica* małych form literackich omówione zostały w *Słowniku staropolskim*, gdzie Leszek Kukulski hasło *aforyzm* precyzuje następująco:

Aforyzm (z gr. *aforismos*) to zwięzła, przeważnie jednozdaniowa wypowiedź wyrażająca ogólną prawdę filozoficzną lub moralną, w sposób zaskakujący i błyskotliwy. [...] Spisywane w okresie staropolskim aforyzmy łacińskie lub polskie były zbliżone do sentencji, w których jednak dominował ton pouczający – dydaktyczny, a także do przysłów, odznaczających się wszakże swoistą budową i związanych genetycznie z folklorem. Rozwój aforystyki w Polsce przypadł głównie na okres baroku⁶.

Rozróżnienie między aforyzmem a sentencją dotyczy tu celu wypowiedzi, który w przypadku sentencji ma być pouczający – dydaktyczny, natomiast pominięta została kwestia błyskotliwości.

W *Słowniku staropolskim* brak haseł *gnoma*, *maksyma*, natomiast o *sentencji* Barbara Otwinowska pisze:

Zdanie o określonych walorach semantyczno – stylistycznych, wyrażające prawdę ogólną i powszechną [...]. Sentencja jest wypowiedzią czerpiącą z życia, oznajmijającą krótko albo co bywa, albo co być w życiu powinno. [...] Sentencja zatem bądź sprowadza się do bezpośredniej wypowiedzi typu moralno – logicznego stwierdzenia, bądź posługuje się przenośnią, porównaniem, przysłowiem, alegorią lub mitem⁷.

Sentencja może więc posłużyć się przysłowiem – z tego względu problemy genologiczne nie wyjaśniają się, ale mnożą.

Wobec wszelkich wątpliwości zrodzonych z lektury niejednoznacznych definicji słownikowych, badacz literatury może postąpić dwojako – albo podążać za synonimiczną koncepcją genologiczną aforyzmu, sentencji, gnomy i maksymy, albo szukać ich cech dystynktywnych, różnicując je skrupulatnie. Wybór drogi postępowania zależeć powinien moim zdaniem przede wszystkim od specyfiki badanego tekstu literackiego. W przypadku analizy twórczości Oskara Wilde'a czy Stanisława Jerzego Leca typowa dla aforyzmu kategoria błyskotliwości, bazująca często na antytezie bądź paradoksie, jawi się jako cecha oczywista. Natomiast analiza materiału źródłowego, jakim są staropolskie kalendarze, takich oczywistych różnic między aforyzmami a sentencjami, gnomami czy maksymami już nie ukazuje, dlatego szukanie proponowanych przez słowniki cech 'wyrazistości', 'dobitności', 'bezwzględnej trafności' byłoby tu często jedynie intuicyjną próbą ujęcia istoty zjawisk, nie wnoszącą twórczego wkładu do omawianego zagadnienia. Taki stan rzeczy upoważnia w wielu cytowanych poniżej przykładach do synonimicznego traktowania omawianych gatunków.

Obecne na kartach staropolskich kalendarzy sentencje, aforyzmy, gnomy i maksymy warto badać bynajmniej nie ze względu na ich aspekt genologiczny, którego zasygnalizowanie we wstępie artykułu było pewną koniecznością, zro-

⁶ L. Kukulski, hasło *aforyzm*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, red. T. Michałowska, Wrocław 1998, s. 16.

⁷ B. Otwinowska, hasło *sentencja*, [w:] *ibidem*, s. 864–865.

dzoną z wymagań stawianych tekstowi naukowemu. Kalendarjografia staropolska ma nam w omawianym temacie o wiele więcej do zaoferowania. Przede wszystkim sam fakt poczytności i popularności kalendarzy, które były zdaniem wielu badaczy często jedynymi książkami rokrocznie kupowanymi i czytanyymi przez szlachtę⁸, uzmysławia prawdę o przenikaniu wszelkich zawartych w nich treści do mentalności popularnej, której badanie jest zarazem badaniem kultury w jej podstawowych warstwach ukrytych i jawnych. Analiza i interpretacja aforyzmów, sentencji, maksym oraz gnom zapisanych na kartach XVII-wiecznych kalendarzy ma dać odpowiedź na pytanie, w jakim celu zamieszczano je w kalendarzach, jaki jest stopień ich oryginalności, czego dotyczy poruszana przez nie tematyka, wreszcie jakie miały znaczenie dla czytelników.

Kalendarze, które służyły przede wszystkim do planowania i odmierzania czasu, w dobie staropolskiej pełniły wiele innych funkcji⁹. Były informatorami z różnych dziedzin wiedzy (np. historycznej, geograficznej itp.); praktycznymi poradnikami (np. z zakresu gospodarstwa wiejskiego czy medycyny), zapewniały czytelnikowi rozrywkę, pouczały go i przestrzegały. Wielofunkcyjność oraz wielotematyczność staropolskich almanachów pozwalały również na zamieszczanie na ich łamach aforyzmów, sentencji, gnom oraz maksym.

Typowy kalendarz XVII-wieczny składał się z dwóch części – astrologicznej i prognostykarskiej¹⁰. Małe formy literackie pojawiają się w części pierwszej (pod tablicami komputystycznymi¹¹ lub obok nich) oraz w drugiej (przy listach dedykacyjnych). Przyczyna ich zamieszczania była prosta, czasem wręcz banalna – były objętościowo niewielkie (od jednego do czterech wersów), więc autorzy dopisywali je wszędzie tam, gdzie z boku bądź u końca karty (w kalendarzach formatu mniejszego i większego) zostawało puste miejsce w druku, zbyt małe na to, by umieścić tam dłuższą informację. Niekiedy przeznaczali na aforyzmy i sentencje osobną kolumnę (w kalendarzach formatu większego), biegnącą obok dwunastu tablic właściwych dla poszczególnych miesięcy roku. Wszystkie cytowane w niniejszym artykule małe formy literackie znajdują się w wymienionych przeze mnie miejscach starodruków (obok lub pod tablicami komputystycznymi właściwymi dla dwunastu miesięcy roku lub w osobnej tabeli).

Cechą charakterystyczną kalendarzowych aforyzmów, sentencji, maksym i gnom jest dwujęzyczność – autorzy piszą zarówno po polsku, jak i po łacinie. Zdarza się, że sentencję cytowaną po łacinie, tłumaczą następnie na język polski lub wyjaśniają jej sens – np. „*Qualis vita, finis ita*. Kto źle żył, umrzeć dobrze takowy nie może”¹². Niekiedy ten sam autor w almanachach na kolejne lata cytuje te same sentencje. Przykładowo Stanisław Słowakowicz zamieszcza myśl „*Concor-*

⁸ Confer: M. Krzysztofik, *Studium z dziejów krakowskich kalendarzy astrologicznych XVII wieku. Almanachy Stanisława Słowakowicza jako podstawa uogólnień*, Kraków 2010, s. 14.

⁹ Confer: *ibidem*, s. 12.

¹⁰ Na temat budowy kalendarzy krakowskich confer: *ibidem*, s. 35–56.

¹¹ Komputystyka – nauka zajmująca się obliczaniem komputu, czyli danych do budowy kalendarza świąt ruchomych w lunisolarnym cyklu paschalnym. Nomenklaturę naukową „tablica komputystyczna” stosują jako synonim „tabeli czasu” i „kalendarium”.

¹² *Nowy i stary kalendarz... na Rok Pański 1695... przez M. Stanisława Słowakowicza...*, k. D1v.

*dia res parvae crescunt, discordia maximae dilabuntur*¹³ w trzech kalendarzach: na rok 1691, 1693 oraz 1695, nieznacznie ją zmieniając („*Discordia* między bracią *res maximae dilabuntur*”¹⁴).

Na pytanie o proveniencję oraz stopień oryginalności kalendarzowych małych form literackich odpowiedzi jest kilka. Wszystkie obecne w almanachach XVII-wiecznych aforyzmy i sentencje możemy podzielić na nieoryginalne oraz oryginalne. W pierwszej grupie znajdują się te o proveniencji antycznej (greckiej, rzymskiej, biblijnej) oraz renesansowej.

Do popularnych aforyzmów i sentencji starożytnych cytowanych przez kalendarzystów należą przykładowo myśli o: fortunie („*Fortuna non omnibus una*”¹⁵), roztropności, doświadczeniu („*Plus valet peritus dux, quam robustus*”¹⁶), mądrości i głupocie („*Nemo stultus tacere potest*”¹⁷). Niekiedy sentencję zawartą w lapidarnych łacińskich zdaniach autorzy kalendarzy rozwijają w formie wierszowanej, by wyjaśnić ją czytelnikom, którzy nie znają języka łacińskiego. Pod myślą „*Nemo stultus tacere potest*” Stanisław Słowakowic zamieścił czterowiersz:

Jak początek, tak koniec każdej mowie bywa
Głupi tedy, kto się w rzecz mówiącemu wrywa,
Bo nikt mądry z swemi się nie odzywa słowy,
Aż powiedacz dokończy całe swojej mowy¹⁸.

Autorzy nie zawsze cytują po łacinie aforyzmy i sentencje znane z kultury antycznej, ale ich znaczenie przybliżają czytelnikom w krótkim, najczęściej dwuwiersowym wierszu pisany po polsku. Np. w kalendarzu Stanisława Słowakowica znajduje się dystych „Śmiałym fortuna służy, lecz tym, co się boją/I pęta się na nogach z strachu nie ostoją”¹⁹ będący parafrazą sentencji „*Audentes fortuna iuvat*”. Zapisany na kartach kalendarza Sebastiana Stryjewicza dwuwiersz: „Jako cień nieodstępny ciała naśladuje,/Tak za cnotą w też tropy zazdrość postępuje”²⁰ to fragment *Pieśni XII z Ksiąg wtórych* Jana Kochanowskiego, będący przewierśzowaniem łacińskiego aforyzmu „*Invidia gloriae umbra est*”²¹.

Druga grupa aforyzmów i sentencji starożytnych ma proveniencję biblijną. Kalendarzyści cytują przykładowo myśli z *Księgi Hioba* („*Dominus dedit, Dominus abstulit*”²² – Hi 1,20), *Księgi Koheleta* („*Vanitas vanitatum et omnia vanitas*”²³ – np. Koh 1,2), listów św. Pawła („*Si Deus nobiscum, quis contra nos*”²⁴ – Rz 8, 31 b). Często te sentencje nie wiążą się w żaden sposób z tematyką kalendarzy, ale

¹³ *Nowy i stary kalendarz... na Rok Pański 1693... przez M. Stanisława Słowakowica...*, k. A4v.

¹⁴ *Nowy i stary kalendarz... na Rok Pański 1695... przez M. Stanisława Słowakowica...*, k. A3v.

¹⁵ *Nowy i stary kalendarz... na Rok Pański 1693... przez M. Stanisława Słowakowica...*, k. D1v.

¹⁶ *Nowy i stary kalendarz... na Rok Pański 1695... przez M. Stanisława Słowakowica...*, k. C4v.

¹⁷ *Nowy i stary kalendarz... na Rok Pański 1668... przez M. Stanisława Słowakowica...*, k. D2r.

¹⁸ *Ibidem*, k. D2r.

¹⁹ *Nowy i stary kalendarz... na Rok Pański 1667... przez M. Stanisława Słowakowica...*, k. B1v.

²⁰ *Almanach abo kalendarz... na Rok Pański 1656... przez M. Sebastiana Stryjewicza...*, k. B2r.

²¹ J. Kochanowski, *Pieśń XII, Księgi wtóre*: „Jako cień nieodstępny ciała naśladuje,/Tak za cnotą w też tropy zazdrość postępuje”, [w:] idem, *Dzieła polskie*, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1980, s. 268.

²² *Nowy i stary kalendarz... na Rok Pański 1690... przez M. Stanisława Słowakowica...*, k. D2r.

²³ *Nowy i stary kalendarz... na Rok Pański 1668... przez M. Stanisława Słowakowica...*, k. B3r.

²⁴ *Nowy i stary kalendarz... na Rok Pański 1685... przez M. Stanisława Słowakowica...*, k. E4v.

zdarzają się wyjątki – przykładowo myśl „*Dominus dedit, Dominus abstulit*” zamieszczona została obok tablicy komputystycznej na grudzień 1690 roku, dlatego może być odczytana nie tylko w sensie uniwersalnym (człowiek wszystko otrzymuje od Boga, który ma prawo to zabrać), ale też w sensie dosłownym (Bóg dał człowiekowi rok życia i ten dar od Boga minął bezpowrotnie). Myśl o Bogu jako absolutnym Panu czasu powraca w tym samym kalendarzu, który autor kończy rymowanym dwuwierszem: „Tu koniec, bo też roku koniec mamy./Jutro da li Bóg, nowy zaczynamy”²⁵.

Autorzy kalendarzy sporadycznie komentują biblijne aforyzmy. Przykładowo popularną w baroku ideę marności świata, syntetycznie ujętą słynnym stwierdzeniu Koheleta „*Vanitas vanitatum et omnia vanitas*” Stanisław Słowakowic objaśnia swojemu czytelnikowi dystychem: „Za przyjaciela świata radzę nie miej sobie,/Już ten wielu oszukał, też zrobi i tobie”²⁶.

Oprócz aforyzmów starożytnych (greckich, rzymskich, biblijnych) kalendarzyści XVII-wieczni cytują też sentencje renesansowe – przede wszystkim znane z poezji Kochanowskiego, stanowiącej już wtedy w świadomości czytelników powszechne źródło licznych zapożyczeń²⁷. Przykładem może tu służyć kalendarz Sebastiana Stryjewicza na rok 1656. Autor pod tablicami komputystycznymi na poszczególne miesiące roku zamieszcza sentencje pochodzące z pieśni Jana z Czarnolasu. Przy marcu czytamy fragment *Pieśni XXIII z Ksiąg pierwszych*: „Nieźle czasem zamilczeć, co człowieka boli,/By nie znał nieprzyjaciela, że cię ma po woli”²⁸.

Pod tablicą na maj Stryjewicz cytuje fragment *Pieśni XI z Ksiąg wtórych*: „Stateczny umysł pamiętaj zachować,/Jeśli cię poczniesz nieszczęście frasować”²⁹.

Pod tablicą na grudzień znajduje się fragment *Pieśni III z Ksiąg wtórych*: „Cnota skarb wielki, cnota klejnot drogi,/Tego nie wydrze nieprzyjaciela srogi”³⁰.

Nie tylko poezja Kochanowskiego stawała się w ten sposób wspólnym dobrem czytelników, ale również aforyzmy i sentencje, które w trwającej przez wieki adaptacji kulturowej przebywają specyficzną drogą. Starożytne myśli (choćby o cnotcie czy zachowaniu spokoju w obliczu nieszczęścia) przyswajał naszej literaturze Jan Kochanowski, a następnie autorzy kalendarzy cytowali już bezpośrednio jego twórczość.

Nie zawsze na pytanie o proveniencję poszczególnych kalendarzowych aforyzmów i sentencji można dać konkretną odpowiedź. Często myśl antyczna jest przez kalendarzystów parafrazowana, przez co przy modyfikacji formy, zachowuje

²⁵ *Nowy i stary kalendarz... na Rok Pański 1690... przez M. Stanisława Słowakowica...*, k. F3r.

²⁶ *Nowy i stary kalendarz... na Rok Pański 1668... przez M. Stanisława Słowakowica...*, k. B3r.

²⁷ Confer: opinię Jerzego Ziomka: „Nikogo już potem nie naśladowano tak, jak Kochanowskiego. Mało powiedzieć: naśladowano! Kochanowski stał się powszechną własnością następców. Nie istniała podówczas świadomość prawa autorskiego i tym samym nie istniał plagiat. Tylko dlatego nie powiemy, że Kochanowskiego okradano. Czerpano przecież od niego pełnymi garściami: całe wyrażenia, zwroty, figury, zdania. Nieraz, choć rzadko, przytaczano, kwitując zapożyczenia, najczęściej przepisywano milczkiem”, [w:] idem, *Renesans*, Warszawa 1980, s. 352.

²⁸ *Almanach abo kalendarz... na Rok Pański 1656... przez M. Sebastiana Stryjewicza...*, k. A7r.

²⁹ *Ibidem*, k. B1r.

³⁰ *Ibidem*, k. B6r. Confer: J. Kochanowski, *Pieśń III, Księgi wtóre*: „Cnota skarb wieczny, cnota klejnot drogi;/Tego nie wydrze nieprzyjaciela srogi”, [w:] idem, *Dzieła polskie*, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1980, s. 260.

pierwotny sens. Chociażby sens aforyzmu „*Nec Hercules contra plures*” zawarty został w obrazie mrówek atakujących lwa:

„I mrówki wnet by lwowi siły nadkazały,/Kiedy by się do kupy wszystkie zgromadziły”³¹.

Ze względu na powszechne korzystanie z dziedzictwa aforystyki antycznej druga grupa małych form literackich zawartych w almanachach, stanowiąca rzekomo oryginalną twórczość kalendarzystów, często okazuje się nieoryginalna, a granice tych kategorii są trudne do sprecyzowania. Aforyzm zamieszczony przez Stanisława Słowakowica w kalendarzu na rok 1678 „Fraszki wszystko, przyjaciel grunt”³² nasuwa podobieństwa z *Fraszka 3 z Ksiąg pierwszych* Jana Kochanowskiego (inc. „Fraszki to wszystko, cokolwiek myślemy”) oraz z popularnymi aforyzmami mówiącymi o znaczeniu ludzkiej przyjaźni.

Podobne zjawisko zaobserwować możemy w przypadku wielu innych sentencji – np. w kalendarzu Stanisława Słowakowica na rok 1681 czytamy: „Nie zawadzi wytrzymać lub to na cię przykro,/Obaczysz wnet odmianę, tak to bywać zwykło”³³.

Myśl mówiąca o przetrwaniu trudnych życiowych chwil, po których zwykle przychodzą lepsze czasy, nawiązuje bezpośrednio do powszechnie znanej sentencji o fortunie, która toczy się kołem, przez co po złych dniach następują dobre (i *vice versa*).

Analiza stopnia oryginalności sentencji zamieszczonej w almanachu Stanisława Słowakowica na rok 1680: „Kończ i ty czytelniku wesoło rok stary,/a nowy chcesz-li przeżyć, nie przebieraj miary”³⁴ napotyka na podobną trudność – o ile w przypadku pierwszego wersu możemy powiedzieć, że odnosi się do kalendarza (czytelnik powinien wesoło zakończyć stary rok), o tyle stwierdzenie „nie przebieraj miary” jest głęboko zakorzenione w kulturze starożytnej – możemy je odnaleźć chociażby w horacjańskiej idei złotego środka (*aurea mediocritas*).

Z powyższych przykładów płynie wniosek podstawowy dla badań nad aforystyką. Sentencje, gnomy, maksymy, aforyzmy stanowią wspólne dobro kulturowe, z którego korzystanie (cytowanie, parafrazowanie, interpretowanie) jest powszechnym zjawiskiem wielu epok literackich, odnoszącym się nie tylko stulecia XVI (poezja Kochanowskiego) czy XVII (kalendariografia).

W kalendarzowych aforyzmach, sentencjach, gnomach i maksymach możemy wyróżnić kilka grup tematycznych. Do najpopularniejszych tematów należą: obraz Boga, żywioł czasu, przemijanie, śmierć, przyjaźń, kondycja ludzka.

Sentencje mówiące o Bogu mieszczą się w teologicznej myśli kalendarzy powstałych w kulturze chrześcijańskiej³⁵. Podkreślają Jego absolutną potęgę, moc, siłę stwórczą. Mówią o całkowitej zależności człowieka od Boga (np. „I rozum i potęga musi tam szwankować,/kiedy Bóg swoją mocą nie chce posiłkować”³⁶; „I złoto i nauka namniej nie pomoże,/Jeżeli łaska Boska ciebie nie wspomóż”³⁷).

³¹ Nowy i stary kalendarz... na Rok Pański 1667... przez M. Stanisława Słowakowica..., k. C4v.

³² Nowy i stary kalendarz... na Rok Pański 1678... przez M. Stanisława Słowakowica..., k. B4r.

³³ Nowy i stary kalendarz... na Rok Pański 1681... przez M. Stanisława Słowakowica..., k. C2r.

³⁴ Nowy i stary kalendarz... na Rok Pański 1680... przez M. Stanisława Słowakowica..., k. F3v.

³⁵ Confer: Teologia, [w:] M. Krzysztofik, op. cit., s. 267–291.

³⁶ Nowy i stary kalendarz... na Rok Pański 1688... przez M. Stanisława Słowakowica..., k. B1v.

³⁷ Nowy i stary kalendarz... na Rok Pański 1693... przez M. Stanisława Słowakowica..., k. B1v-B2v.

Tłumaczą niezrozumiałe ludzkim umysłem działanie Stwórcy (np. brak natychmiastowej kary dla bezbożnych: „Bóg wszystkiego tu w tym żywocie nie karze, żeby nikt nie pomyślił, iż nie masz żywota wiecznego”³⁸; „Bóg karania swego wszystkim nie odpuści, aby bezbożni się nie domniemali, iż Bóg sprawiedliwym nie jest w niebie”³⁹). Mówią o potrzebie zaufania Bogu (np. „Nie zginie, kto nadzieje w samym Bogu kładzie”⁴⁰). Zarazem w duchu moralności chrześcijańskiej przestrzegają przed czynieniem zła bliźnim (np. „Złości nikomu nie czyn, bowiem jest Bóg w niebie,/Co wniwecz niebo, ziemię obróci, i ciebie”⁴¹).

Kalendarze z założenia służą do planowania i odmierzania czasu, dlatego bardzo popularna jest w nich grupa aforyzmów, sentencji, maksym i gnom poświęcona żywiołowi czasu. Autorzy pouczają czytelników o nieuchronnych prawach natury – o powszechności przemijania i konieczności śmierci. Powtarzają znane antyczne myśli o czasie linearnym, który personifikowany ucieka, biegnie, ulatuje i nigdy nie powraca. Aforystyka kalendarzowa poświęcona żywiołowi czasu nasuwa również liczne analogie z sentencjami obecnymi w staropolskiej literaturze pięknej. Przykładowo myśl o przemijaniu czasu pochodząca z kalendarza Stefana Furmana na rok 1664: „Ten czas uchodzi i stąd się kwapiąc precz bierze, jakoby skrzydlate nogi miał”⁴² podobna jest w wymowie do aforyzmów obecnych w pieśniach Jana Kochanowskiego (np. *Pieśń XXIII, Księgi wtóre*: „Czas ucieka jako woda”).

Opisując żywioł czasu, autorzy kalendarzy wykorzystują popularną symbolikę wanitatywną (np. klepsydra – symbol przemijania: „Patrz, jako w zegarku piasecznym jeden piaseczek po drugim wycieka; tak się też z lata i czasami dzieje”⁴³). Uświadamiają czytelnikom nietrwałość rzeczy doczesnych, podlegających nieustannym zmianom (np. „Odmiennosc czasów i roku prędkiego/Pokaże, że tu nie masz nic wiecznego”⁴⁴). Czas otrzymuje w ich refleksji wartość etyczną – nawiązując do toposu życia – drogi i człowieka – wędrowca (*homo viator*), autorzy przestrzegają adresatów kalendarzy przed marnowaniem czasu ziemskiego istnienia i wiecznym potępieniem (np. „Człowiekowi są trzy dni nadane: wczora, dziś i jutro. Jeśli dziś nie pokutuje, tedy wczorajszy i jutrzejszy dzień już utracił”⁴⁵).

Z funkcją dydaktyczną wiążą się też liczne aforyzmy i sentencje mówiące o kruchości ludzkiego życia oraz o powszechności i nieuchronności śmierci. Kalendarzyści powtarzają znane, oklepane, często banalne myśli o śmierci, która nie patrzy na wiek człowieka (np. „Śmierć na urodę i na młodość respektu nie ma”⁴⁶; „Jeżeliś pan czy doktor, nie pyta śmiertucha,/Weźmie starca, młodego, namaca i głucha”⁴⁷), na jego pozycję społeczną (np. „Śmierć wysokich tytułów bynam-

³⁸ *Astrosophiczne uważanie o ułożeniu powietrza... roku... 1664... przez M. Stefana Furmana...*, k. H2r.

³⁹ *Ibidem*, k. H2r.

⁴⁰ *Nowy i stary kalendarz... na Rok Pański 1669... przez M. Stanisława Słowakowica...*, k. C1v.

⁴¹ *Nowy i stary kalendarz... na Rok Pański 1667... przez M. Stanisława Słowakowica...*, k. D1v.

⁴² *Astrosophiczne uważanie o ułożeniu powietrza... roku... 1664... przez M. Stefana Furmana...*, k. E1v.

⁴³ *Ibidem*, k. F3r.

⁴⁴ *Rozsądek z gwiazd i obrotów niebieskich na rok 1618... przez M. Andrzeja Żędzianowskiego...*, k. D6r.

⁴⁵ *Astrosophiczne uważanie o ułożeniu powietrza... roku... 1664... przez M. Stefana Furmana...*, k. E4r.

⁴⁶ *Nowy i stary kalendarz... na Rok Pański 1678... przez M. Stanisława Słowakowica...*, k. C1r.

⁴⁷ *Nowy i stary kalendarz... na Rok Pański 1680... przez M. Stanisława Słowakowica...*, k. D1r.

niej nie lęka się⁴⁸). Brutalnie zrównuje wszystkich bez wyjątku (np. „Ziemia nie spyta, czyś ty chłop czy szlachcic,/Jak tobie tak mnie zrobią trumnę z tarcic⁴⁹). Ta grupa sentencji nasuwa liczne analogie z innymi myślami o śmierci obecnymi w literaturze, kulturze i sztuce europejskiej – np. z popularnym w średniowiecznej ikonografii motywem tańca śmierci.

Kalendarzowe aforyzmy i sentencje podejmujące temat ogólnych praw rządzących naturą ludzką skupiają się przede wszystkim na grzechach głównych i wadach człowieka (lenistwo, pycha, egoizm, chciwość, złość itp.). Pisane są w różnych formach – np. pouczenia, napomnienia, przestrogi lub konstatacji danego faktu. Przykładowo Adam Pęcherzyński w kalendarzu na rok 1694 notuje myśl o powszechnym egoizmie: „Nie masz na świecie człowieka żadnego jakiego,/Który by nie miał kochać siebie dziś samego,/Bardziej nad innych ludzi⁵⁰”.

Stanisław Słowakowic przestrzega przed konsekwencjami obmowy: „Język twój jako żądło, który tnie jak osa, szkodząc sławie bliźniego jako trawie kosa⁵¹. Ten sam temat podejmuje Sebastian Stryjewicz, który radzi czytelnikowi, by nie bał się ludzkich języków: „Leci strzała ku niebu, a nie tchnie się nieba,/Tak złych ludzi języków bać się nie potrzeba⁵²”.

Na kartach kalendarzy powracają sentencje stanowiące swego rodzaju wykład wad i cnót. Mówią o potrzebie uczciwości w nabywaniu dóbr materialnych (np. „Sprawiedliwie nabyta cieszy swego posesora substancją⁵³), o sprawiedliwości („Sprawiedliwość i łakomstwo nie mogą w jednej stajni być⁵⁴), o chciwości, która będzie ukarana (np. „Zaden łakomy bez dziedziców nie umrze: abowiem robacy dziedziczą ciało, diabeł duszę, a dobra jego stawają się naczyniem znacznych występków⁵⁵), o mądrości i głupocie (np. „Jak długo mądrości szukamy, tak długośmy mądrzy; jednak gdy mniemamy, żeśmy jej nabyli, tedy głupimi jesteśmy⁵⁶), o szczęściu (np. „Szczęście nic nie pomoże, gdy go kto zażywać nie umie⁵⁷), o pamiętliwości (np. „Strzeż się przyczyny dawać ludziom do niechęci,/Bo każdy uraz chowa rad w długiej pamięci⁵⁸”).

Istnieje też w kalendarzach epoki grupa sentencji dotycząca powszechnie znanych zasad rządzących egzystencją ludzką. Nie wiążą się one jedynie z dziedziną moralności, ale wyrażają podstawowe życiowe prawdy. Obszerny zbiór tego typu myśli zawiera np. kalendarz Stefana Furmana na rok 1664, w którym autor w aforystycznej formie notuje różne warianty zdania: „ktoś bez czegoś jest jak...”:

„Wędrowny bez wiadomości drogi jest właśnie jako ptak bez skrzydeł”.

„Mądry bez doświadczenia jest jako drzewo bez owocu”.

„Duchowny bez pobożności podobny jest domowi nie mającemu drzwi”.

⁴⁸ Nowy i stary kalendarz... na Rok Pański 1679... przez M. Stanisława Słowakowica..., k. B3v.

⁴⁹ Nowy i stary kalendarz... na Rok Pański 1680... przez M. Stanisława Słowakowica..., k. A4r.

⁵⁰ Kalendarz polski i ruski... na Rok Pański 1694... przez M. Adama Pęcherzyńskiego..., k. D2r.

⁵¹ Nowy i stary kalendarz... na Rok Pański 1695... przez M. Stanisława Słowakowica..., k. A2v.

⁵² Almanach albo kalendarz... na Rok Pański 1656... przez M. Sebastiana Stryjewicza..., k. B4r.

⁵³ Nowy i stary kalendarz... na Rok Pański 1680... przez M. Stanisława Słowakowica..., k. B2r.

⁵⁴ Astrosophiczne uważanie o ułożeniu powietrza... roku... 1664... przez M. Stefana Furmana..., k. Flr.

⁵⁵ Ibidem, k. E4r.

⁵⁶ Ibidem, k. E4r.

⁵⁷ Ibidem, k. Flr.

⁵⁸ Nowy i stary kalendarz... na Rok Pański 1668... przez M. Stanisława Słowakowica..., k. C4r.

„Bogaty bez szczodrości jest by drzewo bez owocu”.

„Ubogi bez cierpliwości jest by lampa bez oleju”.

„Panna bez karności jest by dom bez dachu”.

„Białogłowa bez wstydu jest by pokarm bez soli”.

„Książę bez sprawiedliwości jest by rzeka bez wody”.

„Nauczony bez dobrych uczynków jest by obłok bez dżdżu⁵⁹”.

Wiele podobnych przykładów notują inni kalendarzyści, którzy piszą np. o znaczeniu wina w ludzkim życiu („najdroższe zdrowie odejmuje, mieszek plądruje i z najgłupszego pół mądrym czyni⁶⁰), o roli sprytu i zaradności w życiu („Czego siłą nie zmożesz, kunsztem dojść potrzeba⁶¹; „Gdy-ć wiatr nie służy, to do wiosel trzeba⁶²), o nieumiejętności dotrzymania sekretu przez kobiety („Przez płeć białogłowską kto chce, siła dobrego sprawić może, ale sekretu nie dotrzymają⁶³), o szczęściu („Z rzadka nieszczęśliwemu dopomoże męstwo./Bowiem szczęście zawsze ma nad siłą zwycięstwo⁶⁴), o chytrości („Nie trzeba chytrych siać, sami się rodzą⁶⁵”).

Wielokrotnie autorzy almanachów XVII-wiecznych podejmują temat prawdziwej i fałszywej przyjaźni oraz przyjaciół i nieprzyjaciół. Również w tym przypadku aforystyka kalendarzowa powtarza powszechne w kulturze przekonania o szczęściu płynącym z posiadania przyjaciela (np. „Po Bogu jest nadzieja w dobrym przyjacielu,/Kto go umie zachować, szczęśliwy jest z wielu⁶⁶; „Przez przyjaciela szczerego i poufałego siła dobrego możesz sobie sprawić⁶⁷), o podatności przyjaźni na zranienia (np. „Wiem od nieprzyjaciela tak nie bolą rany,/Jako gdy je przyjaciel zada poufany⁶⁸), o ludzkiej obłudzie (np. „Zgorszysz się z tych, z których miał być dobry przyjaciel⁶⁹; „Wilki chowane, przyjaciel jednany na jedno się zgodzą⁷⁰). Autorzy zalecają postawę roztropności i skrytości wobec wrogów (np. „Kryć przed nieprzyjaciół straty twej nie wadzi,/Bo by cię ci i głowy pozbawiły radzi⁷¹ – ta myśl nasuwa podobieństwa z cytowaną powyżej sentencją z *Pieśni XXIII Ksiąg pierwszych* Jana Kochanowskiego).

Zapisane na kartach kalendarzy aforyzmy, gnomy, sentencje i maksymy mają kilka funkcji. Nie tylko, jak już pisałam, wypełniają wolne miejsca w druku, ale również konstatają podstawowe ogólnoludzkie prawdy, przybliżając adresatom bogatą myśl starożytną (grecką, łacińską, biblijną). Wielokrotnie pouczają czytelnika i w tym aspekcie genologicznie najbliższe są sentencji, w której dominuje ton dydaktyczny – moralizatorski. Pouczenia te dotyczą różnych dziedzin życia – np. potrzeby

⁵⁹ Astrosophiczne uważanie o ułożeniu powietrza... roku... 1664... przez M. Stefana Furmana..., przykłady z kart: F2v, H1r.

⁶⁰ Rozsądek z gwiazd i obrotów niebieskich na rok 1618... przez M. Andrzeja Żędzianowskiego..., k. D7v.

⁶¹ Nowy i stary kalendarz... na Rok Pański 1693... przez M. Stanisława Słowakowica..., k. C1v.

⁶² Rzymski i ruski kalendarz... na Rok Pański 1690... przez M. Stanisława Niewieskiego..., k. B2r.

⁶³ Nowy i stary kalendarz... na Rok Pański 1681... przez M. Stanisława Słowakowica..., k. C1r.

⁶⁴ Nowy i stary kalendarz... na Rok Pański 1668... przez M. Stanisława Słowakowica..., k. C2r.

⁶⁵ Rzymski i ruski kalendarz... na Rok Pański 1690... przez M. Stanisława Niewieskiego..., k. B1v.

⁶⁶ Almanach albo kalendarz... na Rok Pański 1656... przez M. Sebastiana Stryjewicza..., k. B5r.

⁶⁷ Nowy i stary kalendarz... na Rok Pański 1690... przez M. Stanisława Słowakowica..., k. A4r.

⁶⁸ Nowy i stary kalendarz... na Rok Pański 1669... przez M. Stanisława Słowakowica..., k. D1v.

⁶⁹ Nowy i stary kalendarz... na Rok Pański 1679... przez M. Stanisława Słowakowica..., k. A4v.

⁷⁰ Nowy i stary kalendarz... na Rok Pański 1668... przez M. Stanisława Słowakowica..., k. B4v.

⁷¹ Nowy i stary kalendarz... na Rok Pański 1669... przez M. Stanisława Słowakowica..., k. C4v.

pracowitości i wystrzegania się lenistwa („Gospodarz każdy, czego czasu swego omieszka, tego potym nigdy nie dogoni”⁷²; „Nie utyć kur siedzący na grzędzie”⁷³). Obie sentencje nasuwają analogie z przysłowiem: „bez pracy nie ma kołaczy”). Autorzy wielokrotnie napominają przed lekceważeniem żywiołu śmierci („Staruszku, darmo myślisz o wielkim honorze,/Bo cię prędko już chce mieć śmierć na swoim dworze”⁷⁴; „Nie ufajcie uczeni w swoje mądre głowy,/Ma Lachezis i na was śmiertelne okowy”⁷⁵). Radzą, by człowiek wyciągał wnioski z cudzych błędów („Cudzy szwank niechaj będzie na przestrożę tobie,/Ażebyś go nie odniósł na swojej osobie”⁷⁶). Ostro piętnują brak miłości bliźniego („Nie konfuduj ubogiego, albowiem Bóg sownie zemści się krzywdy jego”⁷⁷; „Nie bądź bliźniemu ciężki, nie dręcz ubogiego, bo się nad tobą zemści Pan Bóg krzywdy jego”⁷⁸; „Ten, który rodziców swych czym może nie wspiera,/Bez przyjaciela i bez dostatku umiera”⁷⁹). Piszą o potrzebie ofiarności i wdzięczności („Bądź dobroczynnym przeciwko każdemu jako ślepy, a przyjmuj dobrodziejstwo jako widomy”⁸⁰). Wyśmiewają małżeństwa osób, które dzieli duża różnica wieku („Wszystko na opak, gdy młody wziął starą,/On jej aniołem, ona mu poczwara”⁸¹). Przykłady tym podobne można mnożyć.

Lektura aforyzmów, sentencji, maksym i gnom zapisanych na kartach XVII-wiecznych kalendarzy potwierdza ich powszechność w dobie baroku. Dzięki kalendarzom, które były często jedynymi książkami czytanyymi w dworach szlacheckich, do kultury popularnej XVII stulecia przenikały swobodnie aforyzmy i sentencje starożytne oraz renesansowe. Autorzy almanachów niejednokrotnie je modyfikowali, zachowując ich sens. Medytując nad kalendarzową aforystyką, czytelnik doby baroku nie tylko poszerzał swoją wiedzę o świecie, o prawach rządzących naturą ludzką, ale też otrzymywał konkretne wskazówki, pouczenia aktualne w każdym czasie i miejscu. Obcował zarazem z pięknem słowa lapidarnie ujmującego bogate sensory. Niesłabnąca w dobie baroku popularność i atrakcyjność małych form literackich wiąże się z fenomenem specyficznej syntezy myśli, o której Jan Miodek pisze: „Aforyzm przywraca wartość wartościom, bo nierozmyte w potoku zbędnej gadaniny – w jego zwartej formie jaśnieją one światłem samej prawdy”⁸².

⁷² *Nowy i stary kalendarz... na Rok Pański 1682... przez M. Stanisława Słowakowica...*, k. D2v.

⁷³ *Rzymski i ruski kalendarz... na Rok Pański 1690... przez M. Stanisława Niewieskiego...*, k. A3r.

⁷⁴ *Kalendarz polski i ruski... na Rok Pański 1694... przez M. Adama Pęcherzyńskiego...*, k. A4r.

⁷⁵ *Nowy i stary kalendarz... na Rok Pański 1681... przez M. Stanisława Słowakowica...*, k. C2r.

⁷⁶ *Nowy i stary kalendarz... na Rok Pański 1691... przez M. Stanisława Słowakowica...*, k. A2v.

⁷⁷ *Nowy i stary kalendarz... na Rok Pański 1685... przez M. Stanisława Słowakowica...*, k. A2v.

⁷⁸ *Nowy i stary kalendarz... na Rok Pański 1695... przez M. Stanisława Słowakowica...*, k. C3v.

⁷⁹ *Nowy i stary kalendarz... na Rok Pański 1668... przez M. Stanisława Słowakowica...*, k. B2r.

⁸⁰ *Astrosophiczne uważanie o ułożeniu powietrza... roku... 1664... przez M. Stefana Furmana...*, k. E4r.

⁸¹ *Rzymski i ruski kalendarz... na Rok Pański 1690... przez M. Stanisława Niewieskiego...*, k. A3v.

⁸² J. Miodek, *Słowo wstępne albo pochwała aforyzmu*, [w:] D. i W. Masłowsy, *Aforyzmy polskie. Antologia*, wstęp J. Miodek, Kęty 2001, s. 4.

„Praca jest najpiękniejszym sposobem przepędzania czasu”.
Bolesław Prus o pracy w wypowiedziach aforystycznych

“Work is the most beautiful way to while away time”.
Bolesław Prus’ aphorisms concerning work

Violetta Machnicka

Słowa kluczowe

Bolesław Prus, Aleksander Głowacki, aforyzm, sentencja, przysłowie, praca

Key words

Bolesław Prus, Aleksander Głowacki, aphorism, sentence, proverb, work

Abstrakt

Artykuł rozpoczyna prezentacja doświadczeń Aleksandra Głowackiego, związanych z różnymi dorywczymi zajęciami, podejmowanymi przez przyszłego autora *Lalki* w celach zarobkowych. Dwudziestokilkuletni Olek udzielał korepetycji młodzieńcom z bogatych rodzin, retuszował fotografie w zakładzie fotograficznym, był zatrudniony jako robotnik fizyczny w fabryce, pracował w biurze kolejowym. Prus-utylitarysta wielokrotnie z szacunkiem wypowiadał się na temat wartościowej, przynoszącej pożytek pracy oraz ludzi, którzy zarabiają na własne utrzymanie; za wyjątkowo pożyteczną, choć niedocenianą, uznawał pracę fizyczną. W piśmiennictwie Prusa występują ciekawie sformułowane aforystyczne definicje pojęcia *praca*, a także przepełnione głęboką refleksją wypowiedzenia w formie oznajmującej, pytającej (zazwyczaj są to pytania retoryczne), także rozpoczynane zaimkami względnymi, oraz rozkaznikowej – za pomocą imperatywów pisarz wyrażał treści szczególnie dla niego istotne.

Abstract

The article begins with a presentation of the experiences of Aleksander Głowacki’s (Prus’) experiences in various temporary jobs he had to undertake to support himself. When he was in his twenties, Aleksander worked as a tutor for boys coming from rich families, retouched pictures on a photographic studio, had a blue collar job at a factory, and worked at a railway office. As a utilitarian, Prus expressed on numerous occasions his respect for meaningful and useful

work, and the people who have to work for a living; he considered manual labour to be an especially useful, though underestimated, type of work. Prus' works contain many interesting and aphoristic definitions of the term *work*, as well as various indicative, interrogative and imperative phrases, which were imbued with profound reflections. The imperative phrases usually took the form of rhetorical questions, while the imperative ones were used by the author to convey the thoughts he considered to be the most significant.

Violetta Machnicka

„Praca jest najpiękniejszym sposobem spędzania czasu”¹. Bolesław Prus o pracy w wypowiedziach aforystycznych

Kiedy w styczniu 1870 roku 23-letni Aleksander Głowacki po mniej więcej sześciu miesiącach nauki został bezwzględnie wyrzucony² z Instytutu Gospodarstwa Wiejskiego i Leśnictwa w Puławach za to, że odmówił apodyktycznemu rosyjskiemu lektorowi, Pawłowi Omeljanienko, odpowiedzi na zadane pytanie w pozycji stojącej, doskonale wiedział, jakże ciężko uczciwą pracą zarobić na kawałek chleba. Wcześniej już, podczas dwuletnich studiów na Wydziale Matematyczno-Fizycznym Szkoły Głównej Warszawskiej, miał się rozmaitych zajęć – udzielał na przykład korepetycji młodzieńcom z bogatych rodzin oraz retuszował fotografie w zakładzie fotograficznym po pięć groszy za sztukę. Przyszły literat przez kilka miesięcy (jesień 1872 – styczeń 1873) zatrudniony był jako robotnik fizyczny³ w fabryce Lilpopa i Raua w Warszawie⁴, co nawet po dłuższym czasie wywoływało nieprzyjemne wspomnienia:

Pamiętam, kiedyś chodziłem do fabryki, bez śniadania, o szóstej rano, było mi tak czczo, że w polowie drogi musiałem wstąpić do szynku (jedynej instytucji, którą o tej porze otwierano) i – choć umoczyć usta w wódce. Inaczej byłbym zemdłał przy robocie. Dopiero kiedy fabryka z powodu grasującej podówczas cholery zaczęła nam wydawać *herbatę z miętą*, zaprzestałem niemiłych odwiedzin (Prus 1973: 85)⁵.

Przez miesiąc Aleksander pracował też u warszawskiego finansisty i potentata kolejowego, Jana Gotliba Blocha. Dzięki bezpośredniemu zetknięciu się z działalnością „reprezentantów bardzo średniej klasy” (K, I, 1: 186) do końca życia skromny pisarz wyrażał się z wielkim szacunkiem o pracy fizycznej:

Każda potrzeba ludzka, nawet najbardziej idealna, może być zaspokojona tylko za pośrednictwem materialnych przedmiotów lub zjawisk. [...] Widzimy z tego, jak niezbędną dla człowieka i cywilizacji jest praca fizyczna i jak ją szanować, jak czcić należy. Nie darmo też Stary Testament pierwszym w naturze pracownikiem, pierwszym robotnikiem mianował samego Boga. I to robotnikiem, który nie tylko poddał krytyce rezultaty swojej działalności, ale jeszcze – siódmego dnia odpoczął! Jakim więc sposobem płodną i czcigodną pracę fizyczną przerobiono na karę i przekleństwo, w imię czego pewne grupy półgłówków dzisiejszych lekceważą ją sobie? – jest to kwestia, dla mnie przynajmniej, niezrozumiała (K, XX: 176–177).

¹ Wypowiedź Prusa-kronikarza z r. 1875 (K, II: 38). Rozszyfrowanie skrótów odnoszących się do materiałów źródłowych – *vide: Teksty źródłowe*.

² Głowacki został usunięty ze szkoły wraz ze wspierającym go kolegą z Litwy, Wiktorem Gieysztorem. Tej samej nocy, pod dozorem policji, obaj musieli opuścić Puławę. Trzy lata nauki oraz jeden rok praktyk w IGWiL w Puławach uprawniały do otrzymania posady agronoma lub leśniczego.

³ Prus początkowo pracował przy taśmie produkcyjnej jako ślusarz, następnie w fabrycznej kuźni, gdzie z rozpalonego żelaza wyrabiano rozmaite przedmioty, np. kraty balkonowe i ogrodzeniowe. Wyglądem nie różnił się od innych robotników – nosił długi skórzany fartuch i czapkę [Vide: G. Pauszer-Klonowska, *Trudne życie. Opowieść o Bolesławie Prusie*, Lublin 1975, s. 129–130].

⁴ We wrześniu i październiku 1870 r. pracował też w fabryce Zarzyckiego.

⁵ Fragment felietonu *Szynk i społeczne zepsucie* opublikowanego w „Kurierze Warszawskim” w r. 1881.

Życie studenckie Głowackiego łączyło wiele młodzieńczej radości z prawdziwie tragiczną sytuacją finansową, co kilkanaście lat później zostało doskonale oddane w *Lalce*⁶, wcześniej zaś, w roku 1875, Prus-kronikarz z rozrzewnieniem wspominał zbawczą rolę tanich kuchni⁷:

Błogie to były czasy! Stołowałem się tam wraz z kilkoma moimi przyjaciółmi, którzy dziś już jeżdżą powozami; moi zaś przyjaciele mieli satysfakcję delektować się towarzystwem pewnego chudego i skromnego młodzieńca, który dziś stał się o tyle chlubą literatury, o ile wzorem dobrych obyczajów. [...] Żywiliśmy się tedy jak arcybiskupi: dawano nam po ileś tam czarek zupy, trochę mniej złotych⁸ chleba, mięsa i jarzyn. Cisnąc się na drewnianych ławach potracaliśmy łokciami o przyszłe znakomitości naukowe, poetyckie, dramatyczne, które dzięki tanim kuchniom nie zmarły z głodu gdzieś pod strychem, a także widywaliśmy matki, które za pięć kopiejek na dobę utrzymywały siebie i swoje dzieci jeszcze ssące [K, II: 160].

O wyjątkowo dokuczliwym niedostatku materialnym Głowackiego i jego kolegów pisał między innymi bliski przyjaciel Olka, Gustaw Doliński⁹:

Pamiętam raz zimą – nie widząc dni kilka kochanego Głowacza, zaszedłem do kwatery na Krakowskim Przedmieściu. Wchodzę – w stancji zimno – wszyscy leżą w łóżkach nakryci kołdrami, palto-tami, szlafrokami itp., zaś na Głowackim widzę stosy książek¹⁰ i – kalosze, wszystko dla ciepła. [...] Herbata i suche bułki rano, obiad za 40 groszy (dużo i co dobrego!), taż sama herbata wieczorem, wiązeczka drzewa za szóstaka – i paczka tiutioniu wirginia za dziesiątkę. I czego więcej potrzeba młodemu człowiekowi, co się zwał „niezamożnym studentem”. Humor był, to grunt!

Głodowe wycieńczenie, osłabienie odporności psychicznej, niepewność jutra doprowadziły do tego, że Aleksander nie zaliczył egzaminów końcowych po dru-

⁶ Środowisko ówczesnych studentów Prus ukazał na przykładzie Maleskiego, Patkiewicza i „tego trzeciego” – niewymienionego z nazwiska prześladowcy baronowej Krzeszowskiej (Confer: J.A. Malik, *Maleski, Patkiewicz i ten trzeci. Warszawscy studenci drugiej połowy XIX wieku – notatki na marginesach „Lalki”*, [w:] *Prus i inni. Prace ofiarowane Profesorowi Stanisławowi Ficie*, red. J.A. Malik, E. Paczowska, Lublin 2003, s. 33–71). Pisarz w znacznym stopniu odmalował w *Lalce* własne życie studenckie i zapewne celowo nie nazwał jednego z prezentowanych studentów – być może w tej postaci zawarł w jakimś stopniu siebie. Ubóstwo pewnego studenta medycyny w szczególności sposób przedstawił Prus w opowiadaniu *Sen*, opublikowanym po raz pierwszy w „Kurjerze Codziennym” w r. 1890.

⁷ W tanich kuchniach można było dostać obiad za bardzo niską cenę. Korzystali z nich robotnicy, niezamożni studenci i uczniowie, byli urzędnicy i wojskowi.

⁸ Złotnik – jednostka wagi rosyjskiej równa 4,5 grama.

⁹ Gustaw Doliński (1846–1906) – szkolny kolega Aleksandra, świadek na jego ślubie, lekarz (pediatra i położnik), społecznik, literat.

¹⁰ Książki traktował Prus z wielkim szacunkiem, ale praktycznie, użytecznie – uważał, że „Biblioteka nieczytana jest po prostu śmietnikiem” (K, IX: 44). Zuzanna Rabska, córka Aleksandra Kraushara, zapamiętała ciekawe wspomnienia ojca na temat biblioteki pisarza: „Ależ ten Prus nie szanuje książek! – mawiał żartobliwie. – Nie zdarzyło mi się widzieć dzieł naukowych z tak pogryzmlonymi stronicami. Pewne dzieło przyrodnicze, którego tytułu nie pamiętam, na wszystkich stronach miało podkreślenia, i to dwoma ółwkami: czarnym i niebieskim!” (Z. Rabska, *Prus i Alkar*, [w:] *Wspomnienia o Bolesławie Prusie*, oprac. S. Fita, Warszawa 1962, s. 225). Pisarka wspomina także niebanalną rozmowę, którą przeprowadziła kiedyś z Prusem w Nałęczowie. Zachwycony urokami natury wielki miłośnik słowa pisanego powiedział wówczas, że „Książka nie jest wszystkim. Ważniejszą od książki jest przyroda, to, co człowiek jej daje i co od niej odbiera. [...] Ludzie, którzy wlepiają oczy w książkę, nie słyszą głosu ziemi i pulsującego na niej życia [...], będą tylko echem cudzych doświadczeń” (Z. Rabska, op. cit., s. 231).

gim roku studiów¹¹, stał się rozdrażniony, popadał w stany depresyjne i obsesyjnie rozmyślał o własnej śmierci.

W pierwszych dniach lipca 1869 roku zabrał swoje dokumenty z uczelni – na podjęcie tak zdecydowanego kroku wpłynęło zapewne również to, że od jesieni Warszawska Szkoła Główna miała się stać Cesarskim Uniwersytetem Warszawskim, należącym do sieci szkolnictwa rosyjskiego, z wykładowym językiem rosyjskim.

W życiu Głowackiego nastąpił ciężki, lecz jakże ważny dla jego rozwoju duchowego okres, wypełniony intensywnym samokształceniem i walką o byt z jednoczesnym przekonaniem, iż „zdolny samouk stanie się kiedyś panem świata” (K, XX: 191)¹².

Również jako dojrzały już twórca literatury włożył Prus w usta inteligentnego Sargona – namiestnika władcy Asarii z *Faraona* – istotne słowa skierowane do kapłanów egipskich o dwóch jakże różnych źródłach mądrości – tej wyuczonej, książkowej, i tej prawdziwej, wywodzącej się z rozumnie wykorzystanego doświadczenia życiowego:

Oj wy mędrcy!... uczeni w piśmie!... znawcy gwiazdowych obrotów!... – mówił szyszak – Ja, prostak, zwyczajny sobie generał, który bez pieczęci nie zawsze umiałbym wyłobić moje nazwisko... Wy mędrcy, ja prostak, ale na brodę mego króla, nie zamieniłbym się na waszą mądrość... Bo wy jesteście ludźmi, dla których otworzył się świat cegieł i papirusów, ale zamknął się ten prawdziwy, na którym wszyscy żyjemy... (F: 328).

O wyjątkowej pracowitości Prusa-literata świadczą imponujące liczby: 6 powieści (*Placówka*¹³, *Lalka*¹⁴, *Emancypantki*¹⁵, *Faraon*, *Dzieci*¹⁶, *Przemiany*¹⁷), około 110 tzw. małych form narracyjnych (szkice humorystyczne, obrazki, nowele, opowiadania, szkice powieściowe), ponad 1000 felietonów¹⁸, zazwyczaj nazywanych

¹¹ Według relacji Romana Świdzińskiego, byłego studenta SGW, Aleksander nie zdał egzaminu z rachunku różniczkowego, gdyż pomylił się w zestawieniu cyfr, w związku z czym wynik był niewłaściwy. Mimo to egzaminujący go profesor Tytus Babczyński chciał mu postawić ocenę bardzo dobrą, gdyż cenił talent matematyczny Olka. Ten jednak uparł się i stwierdził, że egzaminu dalej zdawać nie będzie (R. Świdziński, *Notatki o Prusie 1864–1870*, [w:] *Wspomnienia o Bolesławie Prusie*, oprac. S. Fita, Warszawa 1962, s. 65).

¹² Wypowiedź Prusa-kronikarza z r. 1910.

¹³ W pierwotnych zamierzeniach autora *Nasza placówka* (P, XXIX: 199). Tytuł *Placówka* wymyślił znajomy Prusa, dziennikarz i krytyk literacki, Dionizy Henkiel (1842–1920).

¹⁴ Prus uznawał tytuł powieści za „przypadkowy” (P1, XXIX: 200) i w r. 1897 przyznał, że lepiej odpowiadałby treści książki pierwotnie planowany tytuł *Trzy pokolenia* (L: XIII). Pomysł z lalką pisarz zaczerpnął z gazety, w której podano wiadomość o procesie z Brna na Śląsku.

¹⁵ Odcinki drukowane w „Kurjerze Codziennym” od r. 1890 nosiły tytuł *Emancypantka* (P, XVII: 344).

¹⁶ Tytuł pierwotny *Świt*, „Epoka” 1907.

¹⁷ Pracę nad ostatnią powieścią, przewidzianą na wiele tomów, przerwała śmierć pisarza starającego się, mimo kłopotów zdrowotnych, napisać jak najwięcej, czego dowodzi fakt, iż jeszcze dwa dni przed zacierpnął z gazety, dyktował żonie notatki do *Przemian* (K. Tokarzówna, S. Fita, *Bolesław Prus 1847–1912. Kalendarz życia i twórczości*, red. Z. Szwejkowski, Warszawa 1969, s. 701). Pod koniec życia Prus pracował też nad opowiadaniem *Dziwni ludzie*, opublikowanym po raz pierwszy na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” w r. 1913.

¹⁸ Pisanie publicystyki felietonowej pochłaniało niezmiernie dużo czasu – kronikarz musiał na bieżąco śledzić wiele tekstów (polskich i obcych) oraz osobiście uczestniczyć w tym, co działo się wokół.

przez ich autora kronikami¹⁹, drukowanych głównie w „Kurjerze Warszawskim” i w „Kurjerze Codziennym”. Tworzył też obszernie opisy i charakterystyki różnych miejscowości, które zwiedzał w rozmaitych okresach życia²⁰. Tylko listów nie pozostawił zbyt dużo (około 410), przy czym wiele z nich ma charakter czysto informacyjny, zwięzły i rzeczowy.

Prus był nie tylko pisarzem płodnym, ale potrafił też pisać szybko, w sposób zorganizowany i systematyczny²¹, na przykład *Lalka*²² została ukończona w ciągu niecałych dwóch lat, *Emancypantki* zajęły mu prawie trzy lata, a *Faraon*, pisany od czerwca 1894 do maja 1895 roku, w rzeczywistości powstawał zaledwie przez osiem miesięcy²³.

W całej spuściźnie literackiej Prusa występują liczne stwierdzenia o charakterze aforystycznym²⁴, ukazujące niezmiennie pozytywny stosunek autora *Lalki* do rzetelnie wykonywanej, pożytecznej pracy – „najszlachetniejszej siły w naturze” (L, II: 387) oraz wszystkich tych, którzy nie boją się i nie wstydzą zarabiać na własne utrzymanie.

W dalszej części niniejszych rozważań zostaną przytoczone i skomentowane (indywidualnie lub grupowo) najciekawsze – zdaniem autorki artykułu – wypowiedzi warszawskiego kronikarza poświęcone pracy, jej skutkom oraz ludziom pracującym, a także unikającym pracy²⁵.

¹⁹ Ostatni wydrukowany felieton za życia Prusa nosi tytuł *Nieszczęśliwa matka nieszczęśliwych synów*. Ukazał się on w „Tygodniku Ilustrowanym” – 1912, nr 8 (Prus 1973: 16).

²⁰ Ważniejsze miejsca, które odwiedził dorosły Prus, zazwyczaj w roli korespondenta, to: Lublin (1874, 1875, 1911), Siedlce (1875), Płock (1877, 1880), Kraków (1877), Lwów (1877), Wieliczka (1878), Puławy (1878), Studzieniec (1880), Zakopane (1881, 1889), Wiedeń (1881), Mława (1887), Berlin, Drezno, Karlsbad, Norymberga, Stuttgart, Raperswil (1895), Wisła (1900), Wołyń (1910).

²¹ Zanim jednak przystąpił do pisania, dokładnie przygotowywał się do podejmowanego tematu, z czego tłumaczył się w r. 1890, kiedy to Świętochowski skrytykował *Lalkę* jako „kawałkową pracę”: „1) [...] nigdy nie piszę, kiedy nie czuję sił, czego dowodzą choćby przerwy w pisaniu *Kronik*; 2) w każdej powieści, jakie dotychczas wydałem, zużywam zaledwie trzecią lub czwartą część materiału już zebranego; 3) powieści obmyślam zwykle po parę lat i kiedy zaczynam pisać, to już materiał i plan jest obrobiony” (P1, XXIX: 199).

Najlepszym przykładem powieści obmyślanej przez kilka lat, a potem (w r. 1885) pisanej szybko, prawie bez skreśleń, „jednym tchem” (*Confer*: op. cit., s. 245) jest *Placówka*, której pomysł zacerpnął pisarz z gazety kieleckiej, opisującej wydarzenia we wsi Sworoń.

²² *Lalkę* najpierw drukował „Kurjer Codzienny” w odcinkach (1887–1889). O spóźnieniu się Prusa z dostarczaniem kolejnych części powieści sarkastycznie pisał Władysław Sabowski: „Roboty przedsięwziętej gwałt wielki. Czapski wiecznie dusi manuskrypta, dając je do druku dopiero, gdy awanturują się w drukarni. Prus po swojemu czeka, aż się do niego cała redakcja wymodli, żeby dał 80 wierszy *Lalki* o godzinie pierwszej po północy” (K. Tokarzówna, S. Fita, op. cit., s. 252).

²³ Sierpień i wrzesień spędził Prus na wakacjach w Nałęczowie i wrócił do pisania powieści dopiero na początku listopada (F: VI–VII).

²⁴ B. Prus, *Aforyzmy i refleksje wybrane z „Kronik”, czyli ponadczasowa mądrość życiowa*, oprac. V. Machnicka, Siedlce 2009; idem, *100 lat myśli aforystycznej Bolesława Prusa. Antologia*, oprac. V. Machnicka, Siedlce 2012.

²⁵ Aforystyce zawartej w piśmiennictwie Prusa poświęcone są między innymi teksty: V. Machnicka, „Najgęstszym grzebieniem nie wyczeszesz rozumu z głupiej głowy”. *O przesłaniach aforystycznych Bolesława Prusa w 100. rocznicę śmierci pisarza*, „Styl”, Rocznik Międzynarodowy, nr 11, red. M.Ż. Čarkić, Belgrad 2012, s. 393–412 oraz V. Machnicka, *Kobiety w życiu i aforystyce Bolesława Prusa* [w druku].

Dla potrzeb prezentowanego tekstu za jednostki aforystyczne (z gr. *aphorismós*²⁶ – ‘oddzielenie, określenie, osiągnięcie pewności, definicja’) uznaje się wypowiedzi poświadczane w piśmiennictwie Prusa, zaliczane do krótkich (małych) form literackich²⁷, zawierające treści o charakterze ogólnych prawd życiowych, służące celom wychowawczym, czasami także humorystycznym, wyrażające osobiste refleksje warszawskiego kronikarza, niekiedy wkładane w usta lub myśli fikcyjnych bohaterów. Pod względem strukturalnym występują one w postaci swoistych definicji, zdania pojedynczego lub złożonego w formie twierdzącej, nakazującej lub rozpoczynanej zaimkiem względnym. Zazwyczaj aforyzmy służą ocenie najbliższego środowiska człowieka, mają charakter ogólny, ponadjednostkowy i dydaktyczny, z dominującym słownictwem potocznym i emocjonalnym²⁸.

Warto też odwołać się do definicji aforyzmu zanotowanej przez warszawskiego felietonistę w roku 1888: „Aforyzmy są to krótkie a jędrne zdania, w których [...] streszcza się mądrość narodów” (K, XI: 23).

Jako źródło materiału potraktowano całość piśmiennictwa²⁹ Bolesława Prusa – literaturę piękną, publicystykę, teksty programowe³⁰, korespondencje.

CZYM JEST PRACA? – PRUSOWSKIE DEFINICJE AFORYSTYCZNE

Według definicji słownikowej praca to świadoma, celowa działalność człowieka zmierzająca do wytworzenia określonych dóbr materialnych lub kulturalnych, będąca podstawą i warunkiem istnienia i rozwoju społeczeństwa³¹. Niekiedy o pracy mówi się *robotą* – na ogół jest to potoczne określenie pracy, zwykle fizycznej, choć we frazeologii utrwaliło się także zdecydowane pozytywne wyrażenie z leksemem *robotą* – *dobra robotą*, czyli działalność pożyteczna, praca dobrze wykonana, doceniana, podziwiana. Nieco innym prawom podlegają definicje aforystyczne – aforysta opisuje wybrany przedmiot, dane zjawisko z perspektywy literacko-filozoficznej, stara się wyeksponować szczególnie ważne cechy desygna-tu, zazwyczaj nieuświadomiane w odbiorze powszechnym, próbuje uatrakcyjnić

²⁶ Termin wprowadzony przez Hipokratesa (460–377 p.n.e.) w tytule poradnika medycznego *Aforyzmy i rokowania*, Warszawa 1864.

²⁷ J. Trzynadłowski, *Małe formy literackie*, Wrocław 1977.

²⁸ M. Balowski, *Struktura językowa aforyzmów (na materiale polskim i czeskim)*, Opole 1992, s. 85–90. O rozmaitych możliwościach definiowania aforyzmu oraz form mu pokrewnych pisał np. D. Kalinowski w opracowaniu *Określenie horyzontu. Studia o polskiej aforystyce literackiej XIX wieku*, Słupsk 2003. Autor wymienionej książki wyróżnia definicje słownikowe, okazjonalne, językoznawcze oraz syntetyczne (s. 11–34). Z kolei K. Orzechowski w pracy *Żądło i miód mądrości. Antologia aforyzmu polskiego*, Wrocław 1990 słusznie zauważa, iż próby jednoznacznego zdefiniowania aforyzmu sprzeczają się do „pesymizmu poznawczego”, co oznacza, że nie można do końca określić, zwłaszcza ze stanowiska teoretyczno-literackiego, które cechy wyraźnie odróżniają aforyzm od bliskich mu małych form literackich (s. 167). Zdaniem W. Chlebdy większość pojęć nazywających struktury aforystyczne w ujęciu synchronicznym wzajemnie się uzupełniają, a nawet treściowo pokrywa (W. Chlebda, *Szkice o skrzydlatych słowach. Interpretacje lingwistyczne*, Opole 2005, s. 70).

²⁹ *Vide*: *Teksty źródłowe*.

³⁰ Tu zwłaszcza *Najogólniejsze ideały życiowe* (NIŻ) – studium filozoficzne publikowane po raz pierwszy na łamach „Kuriera Codziennego” w latach 1897–1899.

³¹ *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, Warszawa, t. II, s. 904, hasło *praca*.

ów desygnat dzięki zastosowaniu urozmaiconych środków wyrazu (np. metafor, porównań, powtórzeń itp.), a także nowemu, swoistemu usytuowaniu desygnatu w świecie pozajęzykowym. Aforysta stwierdza zatem czym jest albo czym nie jest definiowane przez niego pojęcie, ale czyni to w sposób skłaniający czytelnika (słuchacza) do refleksji, nierzadko także do uśmiechu.

Warto zatem przyjrzeć się bliżej kilku Prusowskim aforystycznym definicjom rzeczownika *praca* i czasownika *pracować*, dzięki czemu będzie można choć w pewnym stopniu zgłębić sposób rozumowania wielkiego pisarza o podejmowaniu przez człowieka rozmaitych rodzajów działalności.

W roku 1875 Prus-kronikarz polemizował z kaliskim korespondentem „Niwy”, Janem Jeleńskim, na temat pewnego fabrykanta – niejakiego Repchana, który zorganizował we własnych pomieszczeniach opiekę nad dziećmi pracujących rodziców. Przy okazji zaradny kaliszaniec zapewnił dzieciom i dozorującym je kobietom skromne dochody, pozwalając im sortować wełnę do własnej fabryki. Jeleński uznał poczynania rzekomego filantropa za wyzysk, Prus zaś, wychodząc z założenia, że „P r a c a³² jest najpiękniejszym sposobem przepędzania czasu” (K, II: 38), dowcipnie, lecz rzeczowo bronił kaliskiego przedsiębiorcę: „Naprzód bowiem sortowanie wełny umożliwi produkcję sukna, po wtóre wyrabia zreczność w palcach i bystrość w poglądach, a po trzecie dzieci i kobiety przez zetknięcie z wełną robią się tak niewinnymi jak najmniejsze cienkorune owieczki” (K, II: 38).

W definicjach aforystycznych zaproponowanych przez Prusa, zazwyczaj metaforycznych, praca jawi się jako najważniejszy motyw przemian społecznych i naturalnych oraz czynnik sprawczy cywilizacji: „Duszą całego wszechświata, duszą nie tylko społeczeństwa, lecz i natury jest – p r a c a...” (K, XIX: 65). „P r a c a jest owym potężnym źródłem, z którego wypływają wszystkie wyroby, wszystkie materiały i narzędzia potrzebne do cywilizacji” (NIŻ: 247).

Prus-felietonista zalicza pracę do grona najcenniejszych wartości – „skrzydlatych rumaków” przybliżających ludzkość do wzniosłych ideałów: „P r a c a i kapitał, wiedza i geniusz, działające zgodnie, w kierunku powszechnego dobra – oto skrzydlate rumaki, które ciężki wóz ludzkości unoszą ku ideałom” (K, XVIII: 111).

Innym razem kronikarz (wytrawny szachista), porównując „grę życiową” do „gry szachowej”, zestawia pracę z najważniejszą figurą szachową – królem³³: „Gra życiowa jest podobna do gry szachowej, tylko gdy w szachach siłami są figury: król, królowa, wieża, koń – to w życiu figurami są: p r a c a, wytrwałość, uwaga, stanowczość, umiejętność” (K, XX: 361–362).

Pracę wreszcie uznaje Prus za wielkie dobro, twórczą podstawę ludzkiego szczęścia, zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i ogólnym: „Praca nie tylko nie jest hańbą ani przekleństwem, ale przeciwnie, jest niezbędnym warunkiem ludzkiego szczęścia, jest fundamentem doskonałości i nareszcie jest tą twórczą potęgą, bez

której nie mogłyby istnieć ani społeczeństwa, ani ludzie” (K, XVIII: 337).

Prus-racjonalista doskonale zdawał sobie sprawę z faktu, że nie każda praca uszczęśliwia człowieka, poza tym przyznawał, że jednym z koniecznych warunków solidnej pracy jest człowiecza wiedza i cierpliwość, a to oznacza, że nic, co cenne i pozytywne nie może powstać w pośpiechu, bez gruntownego przemyślenia:

Jedynym sposobem wyjścia z niedoli, sposobem zdobycia rajy – jest p r a c a, ale taka, którą podejmiemy chętnie, którą znamy i obmyślamy, którą wreszcie wykonywamy w harmonii z innymi. Praca jednak wymaga cierpliwości, rezultaty jej bowiem okazują się nie od razu, lecz dojrzejwią stopniowo (Prus 1973: 256).

Niezmiennie utylitarystyczne traktowanie pracy przez warszawskiego kronikarza przyczyniło się również do sformułowania aforystycznej definicji czasownika *pracować*: „P r a c o w a ć to znaczy być komuś potrzebnym, gdyż praca niepotrzebna nie przyniesie ani dochodu, ani zadowolenia” (K, XVIII: 32–33).

RODZAJE PRACY – OKREŚLENIA PRACY STOSOWANE PRZEZ PRUSA

Pisząc o pracy, Prus bardzo często używał właściwych przydawek, niekiedy również dopełnień, precyzując w ten sposób rodzaj i cel omawianej działalności. Odpowiadając na pytania o JAKIEJ, CZYJEJ, DLA KOGO przeznaczanej pracy formułował pisarz wypowiedzi aforystyczne, należy wymienić przede wszystkim pracę ludzką: „P r a c a l u d z k a, której celem jest zaspokojenie jakiś potrzeb, miewa rozmaite formy i wartość” (K, XX: 134).

W Prusowskich refleksjach aforystycznych traktujących o pracy człowiek jest zarówno wykonawcą, jak i odbiorcą ludzkiego trudu – jedynej trwałej wartości w doczesnym życiu: „Na tym świecie wszystko przemija z wyjątkiem użytecznej pracy dla bliźnich” (K, XIV: 274).

Jak już wspomniano, szczególnym szacunkiem kronikarz Warszawy darzył pracę fizyczną, uznając ją za przywilej dany człowiekowi, a nie za nieszczęście, którego należy unikać: „P r a c a f i z y c z n a jest jednym z najszlachetniejszych i najświętszych przywilejów człowieka, a bynajmniej nie tą męką i przekleństwem, spod którego należałoby się wyswobodzić” (K, XX: 177).

Jednocześnie ten sam autor nie tylko doceniał pracę umysłową, ale wręcz podkreślał, iż jej twórcami mogą być jedynie wybitne jednostki, nie zaś grupy ludzi³⁴: „Miarą cywilizacyjnej wartości narodu jest – umysłowa praca jednostek” (K, VII: 238).

Cytowany ostatnio aforyzm, inicjujący felieton z 9 listopada 1884 roku, został następnie poparty dodatkowym objaśnieniem:

Mnożyć się, prowadzić wojny, handlować nawet złotem, daktylami i kością słoniową potrafią i dzikie hordy afrykańskie. Ale – wytwarzać nowe pomysły, szczepić nieznanne idee, obalać przesady i w ogóle: wzbudzać ruch i owo falowanie wiadomości, które ludzkie społeczeństwo robi jakby podobnym do morza, te zjawiska – są dziełami tylko ludów ucywilizowanych (K, VII: 238).

³⁴ Prus nie lekceważył fizycznej siły tłumy, uważał jednak, że tłum jest tylko pozbawioną rozsądku masą ludzi, wielokrotnie ironizował na temat „wiary w mądrość zbiorowego ducha” i „głosu opinii publicznej” porównywanego do głosu dziecka (NIŻ: 267–268).

Inaczej potraktował Prus pracę duchową. W kronice z 13 czerwca 1908 roku felietonista prezentuje Niemcy jako cywilizacyjnie najsilniejsze państwo i społeczeństwo w Europie, aczkolwiek niewolne od „niemieckiej drapieżności” (K, XIX: 336). Sukcesy organizacyjne zachodnich sąsiadów Polaków stanowią efekt zbiorowej pracy fizycznej i duchowej narodu niemieckiego, czyli „doskonalszego gatunku ludzkiego”:

Przyszłość [...] nie należy do niedołęgów, lecz do odmian doskonalszych gatunku ludzkiego, a ziemia, prędzej czy później, musi się stać własnością nie próżniaków i niedbalców, ale tych, którzy najlepiej ją uprawiają, którzy wkładają w nią największą ilość pracy fizycznej i duchowej (K, XIX: 336).

Pracę, pozwalającą człowiekowi poznać i okiełznać nawet niepokorne siły natury, według Prusa daje się określić co najmniej kilkunastoma dodatkimi cechami. Oto przykłady:

Długie doświadczenie nauczyło ludzkość znakomitej prawdy, że jeżeli chleb własną pracą zdobyty idzie na pożytek, to nawet mięso z darowanych uczt – psy jedzą (K, V: 34).

[...] Na świecie nie ma nic absolutnie złego. Ileż to razy zapytywała filozofia: jeżeli Bóg jest dobrym i doskonałym, dlaczego stworzył złe i niedoskonałe? Właśnie dlatego, ażeby zmusić człowieka do s a m o d z i e l n e j p r a c y w kierunku Doskonałości, Szczęścia i Użyteczności (NIŻ: 82).

[...] Tylko praca potężna i jak najrozmaitsza, praca własnoręczna a inteligentna, czyni człowieka zdrowym, silnym, zdolnym i szlachetnym (P, XXV: 66).

Przy zgodnej pracy każda morga ziemi wykarmi człowieka; ale przy walce i nienawiści całe mile kwadratowe zamieniają się w pustkę, przywaloną gruzami cywilizacji (K, XV: 226).

Nie ma tak złego położenia, z którego nie można by przejść na wyższe i bardzo wysokie stopnie, wszelako przy warunku mądrej i wytrwałej pracy (K, XX: 91).

Praca wytrwała, mądra, zorganizowana jest owym czarodziejskim pierścieniem, za pomocą którego znikomy człowiek wywołuje i robi swymi niewolnikami najpotężniejsze demony, jakie panują w wodzie, ogniu, powietrzu i głębokościach ziemskich (K, XX: 172).

Dusze słabe, w istocie rzeczy posiadające mało energii, mogą zdobyć się na czyn wybuchowy, który olśni widzów, jeżeli nie wielkością skutku, to przynajmniej niezwykłością sposobu. Ale do pracy „ciąglej”, wymagającej przez dłuższy czas niedużych wysiłków, dusze takie prawie nie są zdolne (NIŻ: 279).

Orężne walki są głośnymi zdarzeniami i reklamą dla triumfatorów. Lecz prawdziwe, trwałe i skuteczne zwycięstwa odnosi tylko wytrzymała praca i rozum twórczy (Prus 1973: 280).

Nie ma fachu, który nie dałby zadowolenia człowiekowi, jeżeli ten – kocha swój zawód. I nie ma tak małych zdolności, które nie rozwinęłyby się w pewnej pracy, ale – umiłowanej przez nas (K, XIV: 117).

Praca wychwalana przez „zwykłego zamazywacza papieru” (K, XIV: 71)³⁵ to praca: własna, własnoręczna, samodzielna, najrozmaitsza, potężna, wytrzymała, inteligentna, mądra, zorganizowana, wytrwała, „ciągała”, zgodna, umiłowana.

Dla odmiany „Praca nie lubiana kępuje nas samych i mały przynosi pożytek ogłowi. Jest fuszerką i więzieniem” (K, XIV: 117).

Przymiotnikowe określenia dobrej pracy felietonista niekiedy stopniuje:

Największą pracą jest dokładne spełnianie tych obowiązków, które wydają nam się codziennymi, płaskimi, a nawet czasem niesmacznymi (K, X: 97).

Im cięższa i głębsza będzie praca, tym lepsze i trwalsze okażą się rezultaty (K, XX: 293).

Praca jest tym wyższa, im zużywa doskonalsze uzdolnienia ludzkie, a tym pożyteczniejsza, im zaspokaja ważniejsze potrzeby (NIŻ: 14).

Autor *Najogólniejszych ideałów życiowych* uznawał sumienną wymianę usług za najbardziej naturalną formę stosunków międzyludzkich, prowadzącą do uczciwego podziału pracy, przynoszącej korzyści wszystkim członkom danej wspólnoty:

Wymiana usług użytecznych stanowi fundament nie tylko każdego społeczeństwa, ale całej natury żyjącej. [...] Bez „krążenia soków” nie ma życia organicznego; bez „wymiany usług” nie ma cywilizacji ani życia duchowego (NIŻ: 95–96).

Wymiana usług jest najlepszą, najbardziej błogosławioną formą stosunków między ludźmi: prowadzi bowiem do podziału pracy, wytwarza specjalistów, łączy ich w jedną organiczną całość i potęguje dobrobyt wszystkich (NIŻ: 230).

W całym świecie żyjącym widzimy dwie formy stosunków: wymianę usług i walkę o byt (NIŻ: 298).

Jednocześnie Prus apelował do swych rodaków, aby niczego darmo nie brali, ale też nie oddawali innym bez zapłaty: „Nie bierz nic darmo, niczego nie dawaj darmo – oto hasło prawdziwie społeczne” (NIŻ: 232).

Również jako kronikarz Prus domagał się właściwego doceniania ludzkiego trudu: „Żadnej nie ulega wątpliwości, że wszelka praca powinna być wynagrodzona; nagroda jednak bywa dwojaka: pieniężna, czyli materialna, i moralna” (K, III: 336).

Gorycz oraz irytacja wywołane niesprawiedliwą oceną ze strony społeczeństwa skłaniają Stanisława Wokulskiego z Lalki do wyrażenia podobnego sądu na temat pracy niedocenianej: „Spełniony obowiązek powinien coś przynosić człowiekowi, gdyż inaczej byłby ofiarą, której nikt od nikogo nie ma prawa wymagać” (L, II: 349).

Niekiedy Prusowskie aforyzmy zawierają równocześnie zestawienie dwóch przeciwstawnych rodzajów pracy, nierzadko dopełniających się wzajemnie, np.:

Piękna to rzecz praca dla siebie, ale zaślepieniem jest przypuszczać, że praca dla innych nie daje żadnego procentu [K, VII: 197].

³⁵ Autookreślenie Prusa-kronikarza.

Zapewne – praca przymusowa zasługuje na nazwę nieszczęścia, jak każda forma niewoli; ale praca obowiązkowa, która człowiekowi zapewnia utrzymanie, jest nie tylko warunkiem życia, ale także zdrowia i duchowego rozwoju [K, XX: 177].

Co ciekawe, 62-letni Prus, doskonale znający ułomności natury ludzkiej, nieprzypadkowo uznał pracę obowiązkową (nie dobrowolną) za antonim pracy przymusowej.

Prawie dwadzieścia lat wcześniej, w roku 1890, Prus-kronikarz napisał: „Każdy człowiek ma przed sobą dwie drogi: szeroki gościniec kariery i wąską drożynę pracy w winnicy Pańskiej” (K, XII: 303).

Tym razem felietonista przybliżył swoim czytelnikom działalność pastora kościoła metodystycznego, Williama Bootha (1829–1912), założyciela i „generała” Armii Zbawienia, odwołując się do relacji „Kuriera Codziennego”, poświęconej pogrzebowi zmarłej właśnie żony pastora, zwanej „matką Armii Zbawienia”³⁶. Prusowski aforyzm stanowi wyraźną aluzję (wprowadzony cytat) do przypowieści o robotnikach z winnicy, znajdującej się w Ewangelii według św. Mateusza (Mt 20,6). Wcześniejszy fragment kroniki traktuje o bogactwie osiąganym zazwyczaj kosztem i cierpieniem innych oraz „przeklętym pieniądzu”, wychwalanym przez wszelakich ekonomistów ze względu na jego małą objętość, stosunkowo niewielki ciężar i podzielność. Prus ironista na swój sposób przewrotnie popiera ekonomistów, pisząc:

I pod tym względem mają rację: dzięki bowiem pieniądзом niejedyn szlachcic brał do kieszeni cały swój majątek ruchomy i nieruchomy i następnie dzielił go bez kłopotu między szampańskie winnice, warszawskie baletnice, zakłady w Monaco itd. (K, XII: 300).

Kilkanaście wierszy dalej – tym razem bez domieszki ironii, lecz z głębokim przekonaniem – Prus poważnie opowiada się przeciwko demoralizującej ludzkość chęci wzbogacenia się za wszelką cenę oraz zdecydowanie popiera uczciwą pracę w każdej postaci. Cytowana niżej wypowiedź rozpoczyna się typowym stwierdzeniem aforystycznym:

Na tym świecie wszystko tworzy się i zdobywa przez pracę. Praca wydobywa ziarno z ziemi, praca przerabia je na chleb; praca tka płótno i sukno, praca szyje z nich odzież i bieliznę; praca uczonych odsłania tajemnice natury i praca artystów jest podstawą zadowolenia, jakiego dostarczają nam dzieła sztuki. Nareszcie – sławę, szacunek, władzę nad ludźmi, a nawet miłość kobiet zdobywa się jakąś wyjątkową pracą i zasługą (K, XII: 301).

3. PRUS O PRACY W WYPOWIEDZENIACH TWIERDZĄCYCH, ROZKAŹNIKOWYCHI ZDANIACH WZGLĘDNYCH

3.1. Twierdzenia

W definicjach aforystycznych poświęconych pracy Prus przede wszystkim stwierdzał, czym jest praca. Istnieje także szereg wypowiedzi o charakterze twierdzącym sformułowanych przez autora *Lalki*, jasno określających czemu służy praca, w jaki sposób kształtuje i wzbogaca człowieka oraz otaczający go świat, kim istota ludzka staje się dzięki pracy. Zgodnie z Prusowskim założeniem ani walka zbrojna, ani też żaden inny rodzaj przemocy nie przynosi ludzkości pożytku,

³⁶ Pogrzeb odbył się 14 października 1890 r. w Londynie.

gdyż wojny i zwycięstwa w nich odnoszone „na bliższą metę są nieszczęściem, a na dalszą zgoła niczym” (K, XIX: 279). Prus-utylitarysta wielokrotnie powtarza (nie zawsze w identycznej formie), że „Pierwszym [...] warunkiem prawa do bytu jest umiejętność stania się użytecznym” (K, XIX: 278).

Użyteczność utożsamia pisarz z umiejętnością twórczego działania, dokonywania czynów ulepszających świat. Prus sytuuje użyteczność obok doskonałości i szczęścia, uznając trzy wymienione wartości za najważniejsze ideały życiowe. O działaniu i czynach pisze między innymi:

[...] Siłą, która stanowi o wartości człowieka, przez którą nabywa on praw do istnienia jest – jego Wola, czyli zdolność działania, wywoływania zmian w Naturze, Przedmiotach i Ludziach. Myśl zaś odgrywa rolę kierownika tej siły, dla której Uczucie stanowi pobudkę (NIŻ: 293).

Działanie [...] jest życiem całej Natury, która bez niego byłaby niezmierną kupą brył martwych, zatopioną w zimnie i ciemności (NIŻ: 59).

Czyn jest to najpiękniejszy owoc duszy, w którym kojarzą się: Wola, Myśl i Uczucie (NIŻ: 171).

[...] Człowiek jest to istota przede wszystkim powołana do Czynów (NIŻ: 63).

Podstawowym czynnem człowieka, źródłem wszelkiego dobra, jednym z najważniejszych „obowiązków życia” jest praca, która przynosi korzyści jednostkom i społeczeństwom zarówno w sferze materialnej, jak i duchowej:

Każdy człowiek jak wahadło oscyluje między dwoma obowiązkami życia: jednym jest praca, drugim życie w miarę sił i środków (K, XII: 17).

Na tym świecie wszystko tworzy się i zdobywa przez pracę (K, XII: 301).

Praca dla fizycznego i duchowego życia jest tak niezbędna jak pokarm dla ciała (K, XVIII: 338).

Zdaniem Prusa praca może być zasadniczym sensem, główną radością życia, jedyną wartością, która nie zawiedzie człowieka. Oto na przykład właścicielka pensji dla dziewcząt, Karolina Latter z *Emancypantek*, z ironią tłumaczy córce Helenie jak bardzo kruche i zawodne jest szczęście. Wywód swój kończy stwierdzeniem: „Miłość stygnie, piękność mija, tylko praca i zgryzota zostają. Na nie możesz rachować, więcej na nic...” (P, XIV: 100).

Znudzona Izabela Łęcka z *Lalki*, od dwóch miesięcy bezskutecznie próbująca wyhaftować pas do kościelnego dzwonka, z nadzieją na udział w wielotygodniowej kweście wyjątkowo gorliwie zabiera się do ukończenia nudzącej ją czynności. Narrator oddaje jej chwilowy optymizm za pomocą krótkiego zdania: „Pod wpływem pracy w sercu budzi się otucha” (L, I: 99).

W wypowiedziach aforystycznych Prus wielokrotnie wskazuje na wyraźne powiązanie pracy z istotą ludzką (wszak ludzie pracują dla siebie oraz innych ludzi), także na pracę jako miernik ludzkiej wartości:

Człowiek musi mieć troski i pracę jak chleb i wodę; marnieje zaś wśród ciągłych rozrywek, jak zmarniałby, karmiąc się wyłącznie cukierkami (P, XVII: 150; fragment listu doktora Feliksa Brzeskiego do córki Madzi z Emancypantek).

[...] Człowiek o tyle tylko ma prawo do życia i szczęścia, o ile je sobie sam wypracuje (NIŻ: 307).

Od poświęcania się dla abstrakcyjnych pojęć i uczuć lepsza jest odrobina życzliwości i pracy dla rzeczywistych ludzi (K, XVIII: 88).

Praca i uczciwość powinny być zaletą każdego sumiennego człowieka (K, III: 21).

Człowiek winien posiadać to, co sobie zapracuje; nie mniej i nie więcej nad to (K, X: 103).

Najrzetelniej chwalcą człowieka są jego własne dzieła (K, XV: 361).

Wielkość człowieka mierzy się jego celami, sposobami, jakich używa, i rezultatami jego pracy (Prus 1973: 293).

Jednocześnie warszawski kronikarz przezornie ostrzega swoich czytelników (zwłaszcza pracodawców) przed szkodliwymi skutkami przepracowania:

Człowiek, który nie zna świąt i jeszcze musi pracować po dwanaście – piętnaście godzin na dobę, przestaje być człowiekiem, a staje się maszyną, w dodatku coraz gorszą (K, XV: 178).

Człowiek musi nie tylko pracować, ale jeszcze żyć (K, XX: 267).

Zdarza się, że w aforyzmach o charakterze twierdzącym Prus odwołuje się do obrazowych porównań, np. „Każda praca ma swój czas, nie może być wykonana ani za prędko, ani za późno, a każdy owoc ma swoją epokę dojrzałości, na którą trzeba czekać cierpliwie i korzystać z niej prędko” (K, XX: 132).

Funkcji perswazyjnej³⁷ służą także trzykrotne powtórzenia najistotniejszego treściowo w aforyzmie czasownika, np.:

Bywają czasy pośrednie między sielanką i bitwą, kiedy ani żyć nie można z uśmiechem, ani ginąć z honorem, tylko – pracować, pracować i pracować, jak gromada zasypanych ziemią górników, dla których jedyną nadzieją i troską jest zobaczyć światło i odetchnąć chłodnym powietrzem (K, X: 101).

[...] Na każdym miejscu, o każdym czasie, w najrozmaitszych kierunkach – pracować, pracować i pracować z pożytkiem (Prus 1973: 300).

3.2. Imperatywy

³⁷ Bezpośrednie zwroty do odbiorcy, wprowadzanie przemawiających do wyobraźni porównań, akcentowanie słownictwa za pomocą kilkakrotnego powtarzania to chwyty powszechnie wykorzystywane w tekstach reklamowych.

Wiele Prusowskich wypowiedzi mądrościowych poświęconych pracy przybiera formę rozkazników. Tego typu zwroty kierowane do drugiej osoby (osób) wzmacniają siłę oddziaływania wypowiedzi, kreują tekst na swoistą rozmowę prowadzoną przez piszącego z czytelnikiem (czytelnikami). Wspomniane zabiegi językowe pojawiają się zarówno w bardzo osobistym przesłaniu Prusa, jakim są *Najogólniejsze ideały życiowe*, jak również w jego wczesnej publicystyce felietonowej, np.:

Pracę swoją kieruj raczej do tworzenia rzeczy Użytecznych, aniżeli do niszczenia Szkodliwych. (NIŻ: 93).

Nie wyobrażaj sobie, że jakąś poważniejszą pracę ukończysz jednym tchem. Musisz ją przerywać. Gdy chcesz pracować myślał, oddal od siebie wysiłki fizyczne i nie podniecaj uczuć (NIŻ: 74).

Pracuj i oszczędzaj dziś – dla jutra (K, II: 235).

Nieprzypadkowo włożył Prus ważny dla siebie pogląd na temat pracy w usta niejakiego Leona z *Lalki*, bo właśnie ów „chłopak jeszcze młody (nie miał nawet dwudziestu lat), piękny, a mądry” (L, II: 27) ma wiele duchowych cech wspólnych z prawdziwym Leonem Głowackim³⁸ – starszym batem Aleksandra, będącym dla 16-letniego niegdyś powstańca³⁹ ideałem bojownika o wolność. Słowa Leona przytacza w swym pamiętniku Ignacy Rzecki: „Pracuj [...] i wierz, bo silna wiara może zatrzymać słońce w biegu, a nie dopiero – polepszyć stosunki ludzkie” (L, II: 27).

Pouczenia Prusa-kronikarza występują także w 1 osobie liczmy mnogiej, gdzie autor językowo utożsamia się z odbiorcami własnej felietonistyki, np.:

Szanujmy cudzą pracę i godność, jeżeli dla własnej wymagamy szacunku (K, XI: 76).

Świat, niestety! Tak jest urządzony, że nawet dla wydobycia kawałka chleba musimy przewracać całe zagony ziemi (P1, XXVIII: 225).

Z kolei w kronice z 23 grudnia 1897 roku widnieje rozkaznik adresowany do „wszystkich”: „Niech wszyscy zgodnie pracują nad dobrem powszechnym, a wówczas każdy będzie miał te wygody, a nawet przyjemności, jakie dziś są udziałem przywileju z jednej, a krzywdy z drugiej strony” (K, XV: 237).

Na uwagę zasługuje swoisty aforyzm w postaci apelu rozpoczynającego się apostrofą skierowaną do ludzi pracy, zakończony wyrażeniem jednoczenia się felietonisty z pożytecznymi członkami społeczeństwa:

Pracowici – nie ustawajcie, albowiem na świecie nigdy nie ma zawieszenia broni i tylko wytrwałość zwycięża. Pokonani i wszelkiego rodzaju biedacy – nie rozpaczajcie, albowiem dziesięć klęsk ani

³⁸ Trzynastcie lat starszy Leon Głowacki opiekował się dorastającym Aleksandrem. Podczas powstania styczniowego był działaczem warszawskiego Miejskiego Komitetu Czerwonych. Udział w powstaniu przyczynił się do wywiązania choroby psychicznej u Leona, który zmarł w szpitalu św. Jana Bożego w Lublinie w roku 1907.

³⁹ Aleksander brał czynny udział w powstaniu styczniowym, został ranny i spędził kilka miesięcy w niewoli u Rosjan.

dziesięć zwycięstw nie stanowią o rezultacie. Marzyciele – zejźcie na ziemię, bo wam się może ona spod nóg usunąć. Bojaźliwi – stańcie się bohaterami, ponieważ na tym placu nie ma się chować ani za co, ani za kogo. Mazgaje – przestańcie wyrzekać, nie dlatego że to rzecz niemęska, ale dlatego, że jest po prostu niepraktyczna. Wy nareszcie, wszelkiego rodzaju próżniacy, wy, puste orzechy, które robak stoczył, wy, kule galernicze przykute do nóg rodziny, społeczeństwa i całej ludzkości, wy – idźcie sobie od nas precz! (K, I, 2: 269–270).

3.3. Zdania względne

Myśli aforystyczne Prusa, dotyczące pracy, bliskie formalnie przysłowiu, dość często zawarte są w zdaniu podrzędnie złożonym podmiotowym, przy czym pierwszym członem aforyzmu jest zdanie podrzędne, rozpoczynające się zaimkiem względnym *który*. Nierzadko tego typu sformułowania stanowią aluzje do treści powszechnie znanych, wywodzących się na przykład z Pisma Świętego. Jako przykłady reprezentatywne dla omawianej grupy można uznać trzy wypowiedzi nawiązujące do biblijnego siania, także do przypowieści o chwaście – kąkolu (Mt. 13, 24–30):

Kto sieje, ten też i zbiera! (P1, XXVII: 204).

Kto nic nie siał, ten najwyższej kąkolu spodziewać się może (K, I, 2: 312).

W jednej z kronik podobną treść oddaje wypowiedzenie podrzędnie złożone okolicznikowe sposobu, zaczynające się zaimkiem względnym *jak*: „Jak siejecie, tak zbierzecie! (K, II: 359).

Tym razem Prus odwołał się do przysłowia wywodzącego się ze Starego Testamentu – „Oni wiatr sieją, zbierać będą burzę” (Oz 8,7)⁴⁰.

Nasycone przesłaniem dydaktycznym zalecenia pojawiają się w wielu prze-myślanych, dojrzałych tekstach autora „roboty parobczej”⁴¹, pochodzących zwłaszcza z ostatnich lat jego twórczości dziennikarskiej, czyli z okresu, gdy główny cel przyświecający pisarzowi polegał przede wszystkim na wychowywaniu, a nie na zabawianiu ciągle znudzonych współziomków: „Kto chce dźwignąć się na wyższy szczebel doskonałości, ten przede wszystkim musi myśleć o tym, tego pragnąć i w tym kierunku rozumnie a wytrwale pracować” (K, XX: 199).

Liczne Prusowskie stwierdzenia na temat pracy to wypowiedzi ogólne, nie zawsze zawierające leksemy *praca* lub *pracować*. Na ogół mają one charakter porównawczy i przemawiają do wyobraźni czytelnika trafnie dobranym obrazem „zastępczym”, przekładającym treść intelektualną na zmysłową, łatwiejszą do wyobrażenia. Oto dwa przykłady:

Zużywać siły młodej istoty ludzkiej na zajęcia mechaniczne jest to samo, co posługiwać się zegarem do wbijania gwoździ albo do tłuczenia orzechów (K, VI: 304).

⁴⁰ „Rozpoznawalność” cytatów i aluzji literackich sprzyja tworzeniu sensów dodatkowych oraz wprowadzaniu określonych intencji autorskich, wynikających z możliwości prowadzenia intelektualnych gier językowych z czytelnikiem (Confer: M. Głowiński, *Mowa: cytaty i aluzje*, „Teksty Drugie” 1994, nr 3, s. 112–114).

⁴¹ W taki sposób Aleksander Głowacki określił swoje piarstwo publicystyczne w liście do Erazma Piltza w r. 1884 (Głowacki 1959: 120).

Życie to wyścig. Kto choć na chwilę zatrzyma się sądząc, że przeszedł bardzo wiele i że należy mu się wypoczynek, ten zostanie bez miłosierdzia wyścigniętym (NIŻ: 237).

Prus często negatywnie oceniał wszelkiego rodzaju próżniaków, zarówno bogatych, niepotrzebujących zabiegać o zdobycie funduszy niezbędnych do przeżycia, jak też ubogich, lecz leniwych, żyjących zazwyczaj na cudzy koszt, na kredyt, za pożyczane i nieoddawane pieniądze. O próżniactwie i społecznych pasożytach, czyli jednostkach i grupach społecznych „kultywujących instynkta myśliwskie” (K, IV: 449)⁴² gorzko wypowiadał się jako felietonista, twórca programu społecznego i jako autor literatury pięknej, niezmiennie przybierający postawę raczej mało pobłażliwego krytyka własnego narodu⁴³, np.

Wielkim nieszczęściem są ludzie biedni, ale gorszym – ludzie rozpróżniaczeni (K, XI: 43).

Próżniactwo i lekkomyślność oto dwie choroby, pod wpływem których jednostki staczają się na dno nędzy i niesławy, a narody giną bez ratunku i niczyjego żalu (K, XVIII: 54).

W człowieku skazanym na próżniactwo nie tylko zanikają muskuły, lecz i sam duch przygasa (K, XX: 177).

O charakterze człowieka nie stanowi to, co odziedziczył, tylko – co zrobił i robi. Kto nic nie robi, jest pasożytem, tym szkodliwszym, im większe ma wydatki (P, XV: 228).

Próżniactwo i nadmierne wydatki psują człowieka (F: 374).

Cóż to za okropny stan społeczeństwa, w którym najtęższe umysły zużywają się przy fortelach karcianych (NIŻ: 122).

Jak widać, twórczość aforystyczna Prusa związana z tematyką pracy jest zróżnicowana językowo i wieloaspektowa pod względem semantycznym. Wybiórczy przegląd zaprezentowanych przykładów, w zdecydowanej większości pochodzących z felietonistyki i tekstów programowych, dowodzi też, że autor olbrzymiej spuścizny literackiej – efektu prawie czterdziestoletniego, sukcesywnego i sumiennego operowania piórem – uczciwie łączył głoszone przez siebie teorie z praktyką życiową.

⁴² To znaczy zbijających bąki, próżnujących.

⁴³ O podstawowych wadach Polaków utrwalonych w formach aforystycznych pisała m.in. A. Trębska-Kerntopf w artykule *Polska i Polacy we współczesnych antologiach polskich aforyzmów*, [w:] *Teksty kultury. Oblicza komunikacji XXI wieku*, red. J. Miodek, M. Rzeszutko-Iwan, Lublin 2006. s. 13–23.

Teksty źródłowe

F – B. Prus, *Faraon*. Wydanie krytyczne, oprac. Z. Szwejkowski, Warszawa 1954.

K – B. Prus, *Kroniki*, oprac. Z. Szwejkowski, t. I–XX, Warszawa 1953–1970.

L – B. Prus, *Lalka*, oprac. J. Bachórz, t. I–II, Wrocław 1991.

NIŻ – B. Prus, *Najogólniejsze ideały życiowe*. Wydanie drugie przejrzone. Warszawa 1905.

P – *Pisma Bolesława Prusa (Aleksandra Głowackiego)*, red. I. Chrzanowski, Z. Szwejkowski, t. I–XXVI, Gebethner i Wolff, Warszawa 1935–1936.

P1 – B. Prus, *Pisma*, red. Z. Szwejkowski, t. XXVII–XXIX (t. XXVII i XXVIII: *Kartki z podróży*, t. XXIX: *Studia literackie, artystyczne i polemiki*), Warszawa 1950.

Głowacki 1959: A. Głowacki (B. Prus), *Listy*, oprac. K. Tokarżówna, Warszawa 1959.

Prus 1973: B. Prus, *Wczoraj – dziś – jutro. Wybór felietonów*, oprac. Z. Szwejkowski, Warszawa 1973.

„*Aforyzm? – Trochę ognia bez płomienia*”.

O żarliwym pesymizmie aforystyki Emila Ciorana

„*Aphorism? A bit of fire without a flame*”.

On devouring pessimism of Emile Cioran's aphorisms

Jerzy Stefan Ossowski

Kluczowe słowa

aforystyka Ciorana, pesymizm, egzystencja, antyutopia

Keywords

Cioran's aphoristics, pessimism, existence, anti-Utopia

Abstrakt

W twórczości pisarskiej Emila Ciorana (1911–1995), inspirowanej egzystencjalistycznymi poglądami oraz filozofiami Dalekiego Wschodu, szczególnym bogactwem intelektualnym wyróżniają się aforyzmy. Intertekstualne analizy treści i poetyki aforyzmów pozwalają na wniosek, że ich dominantą ideowo-artystyczną jest pesymistyczne myślenie subiektywne, paradoksalne, antysystemowe, antyutopijne. Oprócz postaci samego autora bohaterami omawianej aforystyki są ludzie żyjący w poczuciu absurdu, sceptycy i nihilisci kwestionujący sens ludzkiej egzystencji w obliczu nieustannego zagrożenia śmiercią, cierpieniem, okrucieństwem człowieka i historii. Dlatego kontestują oni wiary i religie, utopie postępu, które – zdaniem Ciorana – prowadzą cywilizację europejską do katastrofy. Filozoficzna aforystyka autora *O niedogodności urodzenia się* poszukuje odpowiedzi na pytania dotyczące kondycji moralnej człowieka, sensu istnienia, dobra i zła, wiary, samotności, braku nadziei.

Abstract

In Emile Cioran's (1911–1995) literary output, his aphorisms stand out in particular as being intellectually rich. His work was inspired by the existentialist views of Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger and Camus, as well as the philosophies of the Far East. Intertextual analysis of the content and poetics of the aphorisms allows us to state that their ideologically and artistically dominant feature is a subjective, paradoxical, anti-systematic and anti-utopian, pessimistic frame of thought. Apart from the author himself, the characters within the aphorisms' are skeptical nihilists who live with a sense of the absurd and question the logic

of human existence in the face of constant fear of death, suffering, the cruelty of man and history. This is why they contest all faiths and religions, the utopias of progress which – according to Cioran – are leading European civilization towards catastrophe. Cioran's philosophical aphorisms seek answers to questions related to man's moral condition and understanding of their existence; good and evil, faith, loneliness and hopelessness.

Jerzy Stefan Ossowski

**„Aforyzm? – Trochę ognia bez płomienia”
O żarliwym pesymizmie aforystyki Emila Ciorana**

Krzysztofowi Marii Dmitrukowi

I. NIE MA GRANICY STRAPIENIA¹

Okolo trzeciego wieku przed Chrystusem mędrzec Kohelet zapisał w księdze frazę słynnej sentencji: „vanitas vanitatum, et omnia vanitas”. Powołując się na doświadczenia swojego bogatego życia dowodził, iż wszystko do czego człowiek może dążyć i czego używać, co może go spotkać, jest „marnością nad marnościami”. Ani bogactwa, ani władza, sława, rozkosze, nawet mądrość nie są trwałe, nie są warte zachodu i nie czynią człowieka szczęśliwym. Sto lat później w Judei, kiedy miejsce proroków zajmowali mędracy, którzy układali zbiory aforyzmów o poszukiwaniu sensu życia, nieznan z imienia autor wznosił się ponad innych, spisując rozmyślenia pobożnego Hioba nad tragicznym losem człowieka w świecie. I na końcu tej księgi – która nie wyjaśnia tajemnic – Wiekuisty wzywał Hioba, aby odwrócił oczy od swojej własnej ludzkiej grozy i wpatrzył się w wszechświat, ale nie oczami apologetów czy racjonalistów, lecz oczami wiary, a zatem pojął zamysły życia wedle prawa Bożego, gdyż jego mądrość jest wieczna, niezmienna.

Z pesymistycznych rozważań biblijnych mędrców nad poszukiwaniem sensu życia wynikało, że nic nie ma absolutnej wartości, nic nie jest trwałe, lecz poddane prawom przemijania i zapomnienia, „wszystko jest takie ulotne”. Skoro wszystko jest marnością, więc i samo życie nie ma sensu. Ten pesymistyczny pogląd, rozpowszechniony także w buddyzmie, wywierał znaczący wpływ na myślicieli, którzy dowodzili, iż bez cierpienia i rozpaczony człowiek nie może doświadczać pełni życia, a także doceniać szczęścia. Pesymizm wpłynął również na poglądy filozofów europejskich, jacy zło przypisywali charakter immanentny oraz godzili się – jak Blaise Pascal, Søren Kierkegaard, Artur Schopenhauer, Fryderyk Nietzsche, Martin Heidegger – na przyjęcie defetystycznych przekonań, że świat jest zły, treścią życia są ból i cierpienie, a wszystko co żyje, zmierza ku śmierci.

W dziejach tych przekonań, charakteryzujących się skłonnością do dostrzegania tylko ujemnych stron życia, negatywnej oceny rzeczywistości oraz przyszłości, oryginalnością wyróżniała się filozoficzna aforystyka rumuńskiego eseisty, Emila Michela Ciorana (1911–1995), ukształtowana pod duchowym patronatem Schopenhauera i Nietzschego, ale także pod wpływem lektur w rodzaju *Mitu Syzyfa*

¹ Cytaty z książek E. Ciorana oznaczam skrótami: Z – Zły demiurg, przełożył i opatrzył posłowiem I. Kania, Kraków 1995; On – *O niedogodności narodzin*, przełożył I. Kania, Kraków 1996; Wa – *Wyznania i anatemy*, z francuskiego przełożył K. Jarosz, Kraków 2006, po czym umieszczam numer strony. Książki, do których wzięto teksty pomieszczone w tomiku *Aforyzmy*, wybór, przekład, wstęp J. Ugniewska, Warszawa 1993, oznaczam: S – *Sylogizmy gorzycy*, O – *O niedogodności urodzenia się*, R – *Rozświetlanie*, W – *Wyznania i anatemy*, następnie podaję stronę. W artykule wszystkie śródtytuły są cytatami z tych edycji.

Alberta Camusa. Aforystykę tę inspirowały także filozofie Dalekiego Wschodu, które koncentrowały się na ucieczce od istnienia, na zubożeniu jako szczycie mądrości, ale i wobec nich pisarz utrzymywał dystans: „Moja zdolność do rozczarowań przekracza wszelkie wyobrażenie. To ona sprawia, że rozumiem Buddę, i to ona przeszkadza mi pójść za nim” (O, 51).

Z opublikowanych w Paryżu tekstów Ciorana: *Sylogizmy goryczy* (1952), *O nie-dogodności urodzenia się* (1972), *Ćwiartowanie* (1979), *Wyznania i anatemy* (1987) dokonano ich spolszczonego wyboru, zatytułowanego *Aforyzmy* (Warszawa, 1993). Później pojawiły się pełne krajowe przekłady tych dzieł, których lektura utwierdzała czytelników w przekonaniu, że ich autor uprawiał aforystykę godną wielkiej tradycji klasyków gatunku: François’a La Rochefoucaulda i Sébastiena-Rocha Nicolas de Chamforta, że swoje myśli i emocje wyrażał z równą im precyzją, swobodnie przy tym przemierzając rozległe obszary filozofii, kultury, sztuki, literatury. Wystarczy zaprezentować efektowny sposób konstruowania wypowiedzi aforystycznych, które zawierały aluzje do przywołanych na początku zdarzeń biblijnych:

„Szczęśliwy Hiob, który nie musiał komentować swych krzyków!” (O, 76); „Niepodobna się zgodzić, aby sądził nas ktoś, kto cierpiał mniej niż my. A ponieważ każdy po cichu ma się za Hioba...” (On, 12); „W odróżnieniu od Hioba nie przekląłem dnia moich narodzin, smagałem za to bezlitośnie wszystkie moje pozostałe dni” (On, 9); „Niekiedy – coraz rzadziej – postępy wdzięczności dla Hioba i Chamforta, dla wycia i wiotriolu...” (ON, 27); „Nie ma granicy strapienia” (On, 44); „Postrzeganie przemijalności wszystkiego – oto moja specjalność, chełpię się nią. Dziwaczne mistrzostwo, które z pewnością popsuje mi wszystkie radości, ba, wręcz wszystkie doznania” (On, 126); „Łagodź naszą rozpacz, zamieniaj ją w wątpliwość – oto strategia, którą proponuje nam tchórzostwo, ów sceptycyzm na użytek wszystkich” (S, 45); „Cóż za rozczarowanie, że Epikur, mędrzec, którego najbardziej potrzebuję, napisał ponad trzysta traktatów! i cóż za ulga, że wszystkie zagięły!” (O, 63); „Rozdarty między pokusą przemocy a rozczarowaniem, przypominam terrorystę, który, wyszedłszy z zamiarem dokonania jakiegoś zamachu, zatrzymał się po drodze, by poczytać Eklezjastę albo Epikteta” (O, 89)².

Przywołane cytaty ułożyły się w pewną sekwencję aforystyczną, świadczącą o wytrwałym podejmowaniu przez Ciorana prób tworzenia cykli filozoficznych³, zdolnych ująć sensy bycia i egzystencji człowieka zawiedzionego, roz-

² Pomijam kwestię przekładu aforyzmów, którą sygnalizuję, przytaczając dla ilustracji inne tłumaczenie ostatniego z cytowanych tekstów: „Miotając się między gwałtownością a rozczarowaniem wyglądam zapewne na terrorystę, który, wyszedłszy z zamiarem dokonania zamachu, zatrzymał się w pół drogi, aby zajrzeć do Eklezjasty bądź Epikteta (Wa, 110).

³ Intertekstualność intencjonalną traktujemy jako zamierzoną przez autora i obligatoryjną dla kompetentnego czytelnika. Każda asocjacja intertekstowa stanowi korelat interpretacyjny, który potęguje recepcję cytowanych aforyzmów, przy czym chodzi tu o aktywną reakcję odbiorcy, bez rozważania diachronii tekstów znaczeniowo odnoszących się do siebie. Ta szczególna odmiana stosunków interdyskursywnych, której członami są aforyzmy, skłania do odkrywania świadomych ewokacji, aluzji, reminiscencji, odsyłających do innych znaczeń różnicujących czytelniczną percepcję. Zadanie to trudne, więc z góry trzeba założyć, że podjęte doświadczenie metodologiczne jest niepełne, sporne, warunkowe. Aforyzmy zebrane w kolejnych książkach autora *Złego demiuurga*, poddają się intertekstualnemu skonfigurowaniu w ten sposób, że niejako samorzutnie tworzą narracje na temat indywidualnych i społecznych dziejów człowieka oraz jego współcześnie przeżywanej rzeczywistości. Zrozumienie sposobów przeżywania tej rzeczywistości w znacznej mierze zależy od czytelnika, od jego satysfakcji konkretyzacyjnych, iż oto analizuje i interpretuje aforyzmy, możliwe do odczytywania w różnych

czarowanego światem, za którego on sam także się uważał, kiedy pisał: „Nikt nie brał z tragiczną powagą tylu marności, co ja (On, 96); „Żąda się od nas czynów, dowodów, dzieł, a tymczasem wszystko, na co nas stać, to przetransformowany szloch (Z, 81).

II. TYLKO JEDNO JEST WAŻNE: NAUCZYĆ SIĘ BYĆ PRZEGRANYM

Charakterystyka prezentowanej aforystyki pod kątem jej żarliwego pesymizmu jest zadaniem obciążonym ryzykiem. Nie tylko z powodu zamierzonej przez rumuńskiego myśliciela wieloznaczności i nieokreśloności twierdzeń, lecz głównie ze względu na specyfikę jego pesymistycznej świadomości. Obejmował on nią różne systemy filozoficzne i oparte na nich porządki moralne. W aforyzmach dawał wyraz nieufności wobec tych systemów i dogmatycznych usposobień filozofów, kiedy stwierdzał:

„Tym, co zostaje z filozofa, jest jego temperament, to, co każe mu się zapominać, oddawać się swym sprzecznościom, kaprysom, reakcjom niezgodnym z fundamentalnymi motywami jego systemu. Jeśli dąży do prawdy, niech wyzwoli się z wszelkiej troski o spójność. Wyrażać powinien tylko to, co myśli, a nie to, co postanowił myśleć. Im bardziej będzie żywy, tym skwapliwiej podda się samemu sobie; przetrwa zaś tylko wówczas, gdy zlekceważy zupełnie to, w co powinien wierzyć” (Z, 114).

Prezentował przy tym postawę umysłową, która jest myśleniem paradoksalnym, poszukującym prawdy bycia, nieodpartej oczywistości istnienia czegoś, co programowo nie mieści się w obszarach sformułowanych teorii systemowych. Myślenie to trzeba by rozumieć, niczym bycie myślenia w drodze Martina Heideggera, jako drogę wyłaniania się myśli, proces odsłaniania się prawdy.

Wartość poszczególnych wypowiedzi aforystycznych wypływa z intelektualnych dyspozycji autora, który niekiedy przyjmował postawę antropologa kultury, w małej skali miał nadzieję znaleźć to, co pozwalałoby zrozumieć całą kulturę. Wspominając o wymiarze antropologicznym tej aforystyki, mamy na uwadze antropologię symboliczno-interpretatywną, usiłującą zidentyfikować „kluczowe symbole”, które służą czytelnikom do rozpoznawania ich światów, poszukiwania przeblasków ogólnej prawdy o charakterze filozoficznym, choć na chwilę rozjaśniających mroki bezsensu, pesymizmu, niewiedzy, cierpienia, lęków, śmierci, tego, co ludzkie, tudzież tego, co transcendentne, co jest efektem przeżywania naszej przypadkowości i skończoności życia.

Kategorie „pesymizm”, „nihilizm”, „zło” – stosowane w różnych kontekstach – mają różne znaczenia. Wątki myślenia z nimi związane dotyczą filozofii bycia kogoś, kto osiągnął szczególny stopień świadomości tragicznej, kogoś, kto pojął

kontekstach ideowo-artystycznych. Dodatkowe odkrywanie filozoficznych implikacji tych odczytań, dostarcza dalszych intelektualnych oraz estetycznych przyjemności lektury. Obejmując to, co „dzieje się” w samych mikrotekstach, w ich relacjach ze zbliżonymi do nich tematycznie wypowiedziami, lektura intertekstualna polega więc na rozpoznawaniu przenikających się znaczeń i symboli, które wyrażały egzystencjalne doświadczenia bohaterów aforystyki.

dramatyzm swojej sytuacji egzystencjalnej i w sposób szczególny na ten dramatyzm zareagował: niezgodą, szyderstwem, ironią, apatią, zachętami do ostentacyjnego samounicestwienia. Filozoficzna aforystyka Ciorana, nieustannie pragnąca być *in statu nascendi*, zawiera wiele krytycznych spostrzeżeń i chłodnych intelektualnych opinii, wynikających z predyspozycji jej twórcy do uwrażliwienia na zło, bezsens istnienia, wyczulenia na egoizm, bezmyślne zadawanie cierpienia innym.

Próby dotarcia do istoty pesymizmu w tej aforystyce muszą więc zakładać, że prawdę o tym pesymizmie można odsłonić na gruncie świadomości istnienia człowieka. Z kolei ta świadomość wyrażona została w formie paradoksalnej, metaforycznej, dla której należy znaleźć refleksyjno-intelektualne klucze hermeneutyczne. Poszukując tych kluczy, pamiętać trzeba, że relatywizm rumuńskiego filozofa rozciągał się na poznanie, a jako nihilista sądził on, że świat jest nierzeczywisty, wobec czego stwierdzał: „Na próżno się wysilam, nie widzę, co mogłoby istnieć” (R, 135); „Gdy wiemy w sposób absolutny, że wszystko jest nierzeczywiste, nie mamy doprawdy powodu trudzić się, aby tego dowieść” (On, 27); „Nigdzie ani cienia rzeczywistości, chyba tylko w moim doznaniu nierzeczywistości” (On, 85). Przy okazji zapisał kolejną sceptyczną myśl: „Nie ma innego świata, nawet ten świat nie istnieje. Cóż więc pozostaje? Wewnętrzny uśmiech, który budzi w nas oczywiste nieistnienie jednego i drugiego” (R, 131), oraz podkreślał swój ostentacyjny pesymizm: „Najpewniejszy sposób, aby natychmiast nie oszaleć: pamiętać, że wszystko jest nierzeczywiste i takie pozostanie” (W, 152).

Lektura Cioranowych aforyzmów budzić może opory z racji pewnego nadmiaru terminologii filozoficznej, posługiwania się przez autora metaforami, metonimiami, na poetyckiej zasadzie opartymi ekwiwalentami językowymi przedstawianych zjawisk duchowych. Tok filozoficznych wywodów aforysty bywa więc trudny, paradoksy towarzyszą tu nieustannie myśli krytycznej, czasami ją zacierają, czasem rozjaśniają, dlatego zawsze wymagają specjalnego nastawienia konkretyzacyjnego, które umożliwiałoby łączenie różnorodnych ogniw aforystycznych w intertekstualny łańcuch szerszych poglądów katastroficznych. Interpretacja aforyzmów w trakcie ich lektury jest tym trudniejsza, że rozważane treści myślenia filozofa nie zawsze poddają się logice języka dyskursywnego, wymykają się argumentom zdroworozsądkowego dowodzenia, a przy tym wabią swą niedookreślonością i wieloznacznością:

„Czy można sobie wyobrazić mieszkańca miasta, który nie miałby duszy zbrodniarza?” (W, 151); „Niedzielne popołudnie. Ulice zatłoczone przez posępny, umordowany, żaloszny tłum – zbieraninę wyrzutków zewsząd, resztki ze wszystkich kontynentów, wymiociny globu. Nasuwa się myśl, Rzym epoki Cesarstwa, zalany przez szumowinę z całego imperium. Każde światowe centrum jest takim ściekiem dla niej (On, 85); „Parę milionów zgorzkniałców, stłoczonych na brzegu Sekwany, wspólnie konstruuje koszmar, którego reszta świata im zazdrości” (On, 86); „Jak tylko znajdziemy się na ulicy, pierwsze słowo, jakie przychodzi nam do głowy, to eksterminacja” (R, 126); „Gdy spostrzegam, że jednostki są tylko plwociną, którą wypływa życie, i że samo życie nie jest więcej warte niż materia, wchodzę do pierwszego z brzegu bistra, aby już nigdy z niego nie wyjść. Ale choćbym opróżnił tysiąc butelek, i tak nie odnajdę w nich Utopii, owej wiary, że coś jest jeszcze możliwe (S, 42); „Rzeczywistość wywołuje we mnie astmę” (S, 4).

Które z tych zdań jest prawdziwe? Które pozbawione jest znaczenia? Dlaczego więc aprobujemy je wszystkie, jeśli wyrażają sprzeczne prawdy? Gdzieś tutaj kryje się zagadka intertekstualnych komplikacji filozofii pesymizmu w aforystyce Ciorana.

Ponieważ pesymistyczne myślenie stwarza trudności w konkretyzacji Cioranowskiej aforystyki, dlatego w odczytywaniu jej kluczowych wątków, przekładaniu ich na twierdzenia oraz kategorie dyskursywne, lub sformułowania pośledniejsze – w pewien sposób symplifikujące jej treści – nieuniknione są pewne komplikacje. Biorąc je pod uwagę, zrozumiałe jest, że wyjaśnienia treści poznawczych analizowanych aforyzmów, muszą być tutaj niekompletne, albowiem nie obejmują wszystkich pojęć, w których dokonywała się racjonalizacja rzeczywistości w filozoficznej myśli Ciorana. Pojawia się więc pytanie, czy kategorie analityczne: „Bóg”, „historia”, „kultura”, „naród”, „śmierć” powinny być rozważane jako wyraz odwzorowania tej rzeczywistości? Niewątpliwie tak, skoro w relacji pisarz – świat tworzyły filozoficzne praktyki poznawcze, skoro myślenie pesymistyczne w rozumieniu dziejów świata, historii, kultury, religii, postępu, nie było obojętne dla pojmowania przez aforystę samego siebie, dla sposobu wyrażania jego aktualnych poglądów, o czym pisał: „Od dawna, od zawsze mam świadomość, że nasz padół nie jest tym, czego mi trzeba, i że nigdy do niego nie przywyknę. Wyłącznie dzięki temu uzyskałem ową szczyptę duchowej dumy i skutkiem tego moje istnienie jawi mi się jako degradacja, zużyty psalm” (On, 14).

III. SCEPTYCYZM TO UPOJENIE SIĘ IMPASEM

Rodzaj pesymistycznej filozofii Cioran określa trafnie biblijna sentencja: „vanitas vanitatum, et omnia vanitas”, której treść stale rezonuje w jego aforyzmach:

„Zgłębiłem tylko jedną myśl, a mianowicie, że wszystko, co człowiek czyni, obraca się nieuchronnie przeciwko niemu. Myśl nie jest nowa, lecz przeżywałem ją z takim przekonaniem, z taką zawziętością, jakich nie znał żaden fanatyzm ani żadne szaleństwo. Nie ma takiej udręki ani hańby, których bym dla niej nie zniósł i nie zamieniłbym jej na żadną inną prawdę ani na żadne inne odkrycie” (O, 113); „Wszystkie moje myśli obracają się wokół rezygnacji, a jednak nie ma dnia, żebym nie formułował ultimatum wobec Boga albo kogokolwiek innego” (O, 108); „Moje wątpliwości nabyłem z trudem, moje rozczarowania, jak gdyby czekały na mnie od zawsze, przyszły same, pierwotne iluminacje” (S, 45); „Najgorsza nie jest chandra ani rozpacz, ale ich spotkanie, zderzenie. Być miażdżonym przez jedną i drugą” (R, 135); „Szukałem w wątpliwym lekarstwie na trwogę. Lekarstwo sprzymierzyło się w końcu z chorobą” (O, 99).

Aforysta podejmuje rozważania gnoseologiczne: „Poznanie nie jest możliwe, a gdyby nawet było, nie rozwiązywałoby niczego; oto stanowisko wątpiciela. Czego więc on chce, czego szuka? Ani on, ani nikt inny tego nie będzie wiedział. Sceptycyzm to upojenie się impasem” (On, 88), ale także: „Sceptycyzm jest ćwiczeniem się w trzeźwieniu z urzeczem” (Z, 106), a bywa też „wiarą umysłowości chwiejnych” (Z, 11). Stąd dalsze zaskakujące uwagi: „Sceptycyzm nie przyczyniający się do ruiny naszego zdrowia jest jedynie intelektualnym ćwiczeniem” (S, 25) oraz kolejne rozczarowanie: „Sceptycyzm obdarza nas zbyt późno swym błogosławieństwem, zbyt późno pojawia się na naszych twarzach zniszczonych przekonaniem, na naszych twarzach hien, które wierzą w ideały” (S, 37). Rozmyślania nad marnością świata i życia skłaniają do zadumy: „Gdyby nasze wątpliwości nie dotyczyły także i nas samych, sceptycyzm byłby martwą literą, konwencjonalnym niepokojem, doktryną filozoficzną” (S, 13), ponadto dają impuls kolejnej rozterce piszącego: „Czy jestem sceptykiem czy samobiczowni-

kiem? Nigdy się tego nie dowiem i tym lepiej” (R, 136). Ten paradoksalny sposób myślenia, oparty na antynomiach oraz mistrzowskiej retoryce, ilustrują następujące przykłady, które dopełniają wspólny z poprzednimi wątek znaczeniowy:

„Sceptyk to człowiek najmniej tajemniczy ze wszystkich, a przecież poczynając od pewnej chwili nie należy on już do tego świata” (Z, 89); „Pójść dalej niż Budda, wznieść się ponad nirwanę, nauczyć się obywać bez niej... nie być już powstrzymywanym przez nic, nawet przez myśl o wyzwoleniu, traktować ją jako zwykłą pauzę, przeszkodę, zaćmienie...” (O, 114); „Czy będzie mnie pociągał buddyzm, czy religia katarów, czy jakikolwiek bądź system lub dogmat – chowam w sobie zawsze kapitał sceptycyzmu, którego nigdy nic nie zdoła naruszyć i do którego zawsze po każdym z moich oczarowań powracam. Nie wiem, czy ów sceptycyzm jest mi wrodzony, czy nabyty; tak czy owak jawi mi się on jako pewność, ba, wyzwolenie, podczas gdy inna forma zbawienia błędnie bądź odpycha mnie” (Z, 105);

„Sceptyk” proponował czytelnikom myślenie za pomocą paradoksów, „samobiczownik” teksty nie rozstrzygające sprzeczności, obaj aforyzmy, w których zbiegała się rola filozofa i głównego bohatera aforystyki. Indywidualizm pisarza i samowiedza filozofa stanowiły oparcie dla buntu aforysty wobec silnych w minionym stuleciu dążeń do pomniejszania roli jednostki. „Prywatne myślenie” było wyzwaniem rzucanym porządkom historycznym, ugruntowywanym na filozofii racjonalistycznej.

Był czas, kiedy w latach trzydziestych Cioran traktował człowieka jako istotę przymuszoną do bytu narodowego, który miały być dla niej jedynym źródłem powinności, jedyną instancją moralną. Pozbywając się władzy nad samym sobą, zgadzał się być marionetką dziejów ultranacjonalistycznych, faszystowskich – kwestionował uniwersalność tradycji, przedłożył optymizm Bergsona na rzecz immoralizmu Nietzschego⁴. Tym bardziej później kontestował porządki dogmatyczne, utopijne,

⁴ E. Cioran w książce *Na szczytach rozpaczy* (1934) głosił zbawcze zalety nawracania się na nicosć oraz kreatywne cierpienia, unicestwiającego „ja”. Politykę uważał za coś nieczystego, świadczącego o potworności i duchowym ubóstwie tych, którzy w niej uczestniczyli, a których bez wahania określał mianem „zer” i ludzi „niepoczytalnych”. W obliczu narastającego kryzysu europejskiego, urzeczony spengleryzmem i niemiecką filozofią życia, zaczął jednak głosić bankructwo mieszczańskiego indywidualizmu, co ułatwiło mu przejście na pozycję doktryny faszystowskiej, zwłaszcza kiedy w roku 1933 został stypendystą Fundacji Homboldta w Berlinie. W rewolucyjno-konserwatywnej idei nowoczesności, irracjonalizmu i witalizmu upatrywał formę historycznego rewanżu ze strony narodu rumuńskiego, zawsze traktowanego jako ofiara i przedmiot ucisku. Ogłosił kilka znaczących dzieł eseistycznych: *Księga złudzeń* (1936), *Święci i łzy* (1937), *Zmierzch myśli* (1940). Angażował autorytet intelektualny w admirowanie narodowego socjalizmu, wiary w Nowego Człowieka i państwo totalitarne. W płomiennych artykułach publicystycznych pochwalał antysemicką ideologię legionistów Żelaznej Gwardii, ale równocześnie w latach 1941-1944 miał w Paryżu odwagę przyjaźnienia się z żydowskim filozofem Beniaminem Fundane i współuczestniczenia w ryzykownej próbie uratowania go z obozu w Drancy, skąd ten wywieziony został do komory gazowej w Auschwitz-Birkenau. Podczas lat spędzonych w okupowanym Paryżu, pisząc *Brewiarz wyciężonych*, porzucił przekonania skrajnie nacjonalistyczne. Później trwał w ciągłym strachu przed ujawnieniem swojej politycznej przeszłości, nigdy nie zdobył się na wytłumaczenie swego zaangażowania w faszyzm, żył w obawie przed trwałą eliminacją z paryskiej sceny intelektualnej, na której uchodził za „wielkiego moralistę” (Gabriel Marcel) i „estete apokalipsy”. Właśnie przez to, że rumuńskie lata pisarza zawsze pozostawały „sferą tajemną”, mogą one – dowodziła Aleksandra Laignel-Lavastine – rzucić światło na późniejsze jego wybory filozoficzne, egzystencjalne, światopoglądowe, zwłaszcza kiedy w *Zeszytach 1957-1972* zanotował: „... nigdy nie napisałem ani linijki wbrew swoim przekonaniom” – wyznaniem tym obezwładniał nadal swoje sumienie. Z kolei w zbiorze aforyzmów *O niedogodności narodzin* (1973) zamieścił następujący dwuznaczny fragment: „Gdy myślimy o salonach berlińskich w epoce romantyzmu, o roli, jaką w nich

kiedy stwierdzał: „Arystoteles, Tomasz z Akwinu, Hegel – trzech zniewalacze umysłów. Najgorszą formą despotyzmu jest system, w filozofii i we wszystkim” (O, 78). Dla niego nieprawdą było, że sens życia jest sprawą historyczną, społeczną, a nie osobistą. Tkwiące w głowach ludzi „wielkie” i „głębokie” filozofie uznawał za fałszywe. W ten sposób bronił swojej indywidualności przed wchłonięciem, roztopieniem jej w uniwersalnych językach współczesnej filozofii. Robił to również w ten sposób, że zapisywał osobiste refleksje filozoficzne na tematy dotyczące spraw ostatecznych:

„Każda rodzina ma swoją filozofię. Jeden z moich kuzynów, zmarły młodo, pisał do mnie: >>Wszystko jest tak, jakby było zawsze i jak z pewnością będzie do momentu, w którym nie będzie już nic<<. Natomiast moja matka swój ostatni list do mnie kończyła takim oto testamentalnym zdaniem: >>Cokolwiek człowiek zrobi, wcześniej czy później będzie tego żałował<<. Tak więc nie mogę nawet pochwalić się tym, że owego nałogu żałowania nabrałem w następstwie własnych zawodów. On mnie poprzedza, jest częścią dziedzictwa mojego plemienia. Ta niezdolność do iluzji... Cóż za spuścizna!” (On, 56).

Opowiadający tę historię był świadom, że zarówno tych, którzy stracili wiarę w Opatrzność, jaki i wszystkich tych, którym sytuacja współczesna nie pozwalała szukać sensu życia w postępie ludzkości, czy prometejskim micie wszechmocy człowieka, trapiło poczucie tragicznego bezsensu i niemocy. Świadomość ideowo-

odgrywały na przykład Henrietta Hertz czy Rachel Lewin, o przyjaźni łączącej tę ostatnią z księciem-następcą tronu, Ludwikiem Ferdynandem, i gdy powiemy sobie, że jeśliby żyły w naszym stuleciu, niechybnie zginęłyby w komorze gazowej – nie możemy oprzeć się refleksji, iż wiara w postęp jest najfałszywszym i najgłębszym z przesądów”. Nie rozstrzygniemy teraz, czy polityczno-historyczne aforyzmy Ciorana, dla którego Rumunia była obsesją całego życia, dadzą się wyjaśnić bez odwoływania do „zatajanych idei” jego kompromitujących pism politycznych z lat trzydziestych, i czy w związku z tym nie należy ich czytać jako swoistego kamuflażu maskującego grzechy jego judeofobii. Powojenna ekspresja bezgranicznego podziwu dla Żydów, utożsamianie się z ich losem, uznawanie siebie za Żyda w sensie metafizycznym, jako postawa obronna autora *Narodu samotników* (1956), nadal obfitowała w konglomerat szowinistycznych stereotypów à rebour, w którym cechami ducha żydowskiego były: ciągoty prorocze, poczucie bycia ofiarą, niezdrowe obsesje, skłonność do autodestrukcji, melancholia połączona z sarkazmem, upodobanie do ośmieszania. Dominantą w myśleniu Ciorana było odżegnywanie się od przeszłości, samorozgrzeszanie się, żal, ale nie skrucha, zwalanie winy na historię, postęp. W *Aforyzmach* znajdujemy dwa znamienne przykłady: „W 1441 r. podczas soboru florenckiego zadekretowano, że poganie, Żydzi, heretycy i schizmatycy nie będą mieli żadnego udziału w >>życiu wiecznym<< i wszyscy, chyba że zwrócą się przed śmiercią ku prawdziwej religii, pójdą prosto do piekła. W czasach gdy Kościół głosił podobne okropności, był naprawdę Kościołem. Instytucja jest żywa i silna tylko wtedy, gdy odrzuca wszystko, co nią nie jest. Niestety to samo dotyczy narodów i reżimów (O, 92); „Dawne prawa zabraniały Żydom przepowiadać przyszłość. Gdyby bowiem przewidzieli to, co ich miało spotkać, czyż mieliby siłę przetrwać, pozostać sobą, stawić czoło niespodziankom takiego losu?” (W, 137). Stąd wieczna dwuznaczność jego postawy, kiedy w *Zeszytach* notował: „Myślę o swoich dawnych błędach i nie potrafię ich żałować. Byłoby to deptanie mej młodości, czego nie chcę za żadną cenę. Moje niedysyjsze entuzjazmy wynikły z mej witalności, z pragnienia skandalu i prowokacji, z woli skuteczności – mimo ówczesnego mojego nihilizmu. Najlepsze, co można zrobić, to zaakceptować naszą przeszłość, albo w ogóle o niej nie myśleć, uznać ją za umarłą raz na zawsze”. *Vide*: E. Cioran, *O niedogodności narodzin*, przełożył I. Kania, Kraków 1996, s. 102-103; Idem, *Naród samotników*, [w:] *Pokusa istnienia*, przełożył K. Jarosz, Warszawa 2003, s. 58-70; Idem, *Zeszyty 1957-1972*, słowo wstępne S. Boué, przełożył i opatrzył przypisami I. Kania, Warszawa 2004, s. 188 i 267; A. Laignel-Lavastine, *Cioran, Eliade, Ionesco: O zapominaniu faszyzmu. Trzech intelektualistów rumuńskich w dziejowej zawierusze*, przekład I. Kania, Kraków 2010, s. 9-16; 56-57, 60-61, 95-129, 259-270, 284-302, 306-308, 315-318, 346-354, 360-371, 377-399; 408-410.

-artystycznych możliwości aforystyki – która wyrażała treści filozoficzne za pomocą gry znaczeń, ironii, metafor – umożliwiała mu odkrywanie prawd zagubionych w potocznym bytowaniu, ułatwiała diagnozowanie kultury współczesnej, obnażanie jej słabości w sytuacji kryzysu.

IV. W AFORYZMIE: TRIUMFIE SPEKANEGO JA

Za praktyczne wzorce tekstu aforystycznego Cioran uznał „przekleństwo, telegram, epitafium” (S, 15), ale równocześnie wyznawał: „Choć przysięgłem nie grzeszyć nigdy przeciw świętej zwięzłości, pozostaję nadal współnikiem słów i choć zachwyca mnie cisza, nie śmiem w nią wejść, krążę jedynie po jej peryferiach” (O, 112). Zwracał uwagę, że „w aforyzmie słowo jest bogiem, bardziej jeszcze niż w poemacie” (R, 134), lecz doszedł też do pesymistycznego przekonania, iż: „Aforyzm to ogień bez płomienia. Nic dziwnego, że nikt nie chce się przy nim ogrzać” (O, 97)⁵. Powątpiewał przy tym w referencyjne możliwości języka: „Za każdym razem, gdy myślę o istocie rzeczy, wydaje mi się, że ujawnia się ona w ciszy albo wybuchu, w osłupieniu albo w krzyku. Nigdy w słowie” (O, 105) i oświadczał: „To, co można wypowiedzieć, wyzbyte jest realności. Istnieje i liczy się tylko to, czego nie można ująć w słowa” (R, 133). Pomimo tych przeciwności stwierdzał: „Kiedy wie się, co warte są słowa, zadziwia fakt, że próbuje się jeszcze cokolwiek powiedzieć i że się to udaje. Potrzeba do tego naprawdę nadnaturalnego tupetu!” (R, 129). Rozstrzygnięcie podobnych dylematów nastręczało trudności, zwłaszcza kiedy aforysta wyznawał: „Był czas, gdy uważałem pisanie za rzecz ważną. Ze wszystkich moich przedsięwzięć ten wydaje mi się najbardziej kompromitujący i najbardziej niezrozumiały” (O, 112); „Gdybym był posłuszny mojemu pierwszemu odruchowi, spędzałbym całe dni na pisaniu poźegnanych i obelżywych listów” (W, 153).

W takich wypowiedziach metaliterackich występował w roli myśliciela, dążył do uzasadnienia własnych wyborów filozoficznych i wyjaśniania, czym jest – wynikająca z jego stosunku do słowa, języka, literatury – twórczość pisarska:

Powieściopisarz czy dramaturg mają wielkie szczęście, bowiem wypowiadają się za pośrednictwem swych dzieł, mogą uwolnić się od swoich wewnętrznych konfliktów, a jeszcze bardziej od wszystkich tych postaci, które spierają się w ich wnętrzu! Inaczej jest z eseistą spętany regułami niewdzięcznego gatunku, zmuszającym autora do wyrażenia swojego niedostosowania i do zaprzeczania sobie raz po raz. Jest się swobodniejszym w aforyzmie: triumfie spekanego ja (Wa, 76).

W krótkich, kunsztownych wypowiedziach Ciorana odnaleźć można właściwości mikroform potocznie zwanych „maksymami”, „paradoksami”, „refleksjami”, „myśłami”. Kwestią istotną dla samego twórcy były ich przymioty: „Mówicie: okrucy, ulotne myśli. Czy można je nazwać *ulotnymi*, kiedy chodzi o obsesję, a zatem myśli, których właściwością jest właśnie to, że nie *ulatuja*?” (Wa, 12). W podobną stronę zmierzało wyznanie: „Kochać tylko nieokreśloną myśl, która nie przeradza się w słowo, i myśleć jak błysk flesza, co może zaistnieć tylko poprzez słowo. Majaczenie i aforyzm” (Wa, 30). Polscy edytorzy wybrali nazwę „aforyzmy” wskazując, że te „ulotne” utwory Ciorana funkcjonują samodzielnie, przybierają postać subiektywnych prawd o problemach życia człowieka i zasadach funkcjonowania świata. Nazywanie ich „sentencjami” czy „fragmentami” także miałyby uzasadnienie praktyczne, ponieważ wyrastają z jednego podglebia genologicznego. Dzięki temu urzeczywistniają określony porządek intertekstualny w obrębie wytworów literackiej pomysłowości oraz erudycji tego samego twórcy. Reprezentują zbliżoną poetykę,

⁵ „Aforyzm? – Trochę ognia bez płomienia. Zrozumiałe, że nikt nie chce się przy nim ogrzać” (On, 121).

dość autorytatywnie wyrażają arbitralne prawdy filozoficzne, moralne, estetyczne.

Gatunkowe wariacje omawianych mikrotekstów mają ze sobą wiele wspólnego, charakteryzują się swobodną ruchliwością wieloznacznych i ironicznych myśli autora, który świat przedstawiany i przeżywany uznaje za najgorszy z możliwych: „– Jest pan przeciwny wszystkiemu, czego dokonano od czasów ostatniej wojny – powiedziała mi pewna nowoczesna dama. – Myli się Pani co do daty. Jestem przeciwny wszystkiemu, czego dokonano od czasów Adama” (O, 88/89). W opresywnym świecie życie człowieka to pasmo udręk i cierpień, prowadzących do przekonania, że najlepiej byłoby nie istnieć. Taka negatywna ocena świata i ludzi prowadzi do wniosku, że dalszy rozwój kultury i cywilizacji nieuchronnie skończy się musi ich dramatem, upadkiem i klęską:

„Nic się na to nie poradzi” – powtarzała bez ustanku owa 90-letnia staruszka w odpowiedzi na wszystko, co do niej mówiłem, co wyrzaskiwałem jej do ucha na temat terażniejszości, przyszłości, biegu spraw świata... W nadziei, że wreszcie wyduszę z niej jakąś inną replikę, ciągnąłem ją litanie obaw, skarg, narzekań. W końcu jednak, słysząc to jej nieodmienne „nic się na to nie poradzi”, miałem już dość i poszedłem sobie, zły na siebie i na nią. Co za pomysł wywnętrzać się przed idiotką! Gdy już byłem na dworze, nagle wszystko mi się odwróciło. „Ależ ta stara ma rację! Dlaczegoż od razu nie pojąłem, że jej śpiewka zawiera prawdę, i to niewątpliwie najważniejszą, skoro głosi ją wszystko, co się wydarza, a odrzuca ją wszystko, co nosimy w sobie?” (On, 128).

W przytoczonym cytacie widać odbicie toku rozumowania katastrofisty, którego nie opuszczają myśli o nieuniknionej zagładzie obecnej formy świata, całkowitym zatraceniu wartości, stojących u podstaw cywilizacji współczesnej:

„W chwilach megalomanii powiadam sobie, że jest niemożliwością, aby moje diagnozy były błędne, że muszę być tylko cierpliwy i *czekać* aż do końca, aż do pojawienia się ostatniego człowieka, jedynej istoty zdolnej przyznać mi rację...” (O, 108); „Indianin Iszi, ostatni ze swego szczepu, przez całe lata ukrywał się przed białymi, aż wreszcie, goniąc już resztkami, pewnego dnia sam dobrowolnie stanął przed zabójcami swoich ziomeków. Sądził, że zgotują mu taki sam los jak im, tymczasem urządzono mu fetę. Nie miał potomstwa, był naprawdę ostatni. Można sobie wyobrazić czas, gdy ludzkość będzie już zniszczona albo po prostu wymarła, a ostatni człowiek, jedyne ocalały z zagłady, błędzić będzie po świecie, nie mając nawet k o m u się poddać...” (On, 96).

Trudno więc nie odnieść wrażenia, że wszystkie te pesymistyczne myśli i aforyzmy pisał człowiek ponury, zniechęcony do życia, gardzący ludźmi i światem, wyolbrzymiający w nim zło i przykrości. Ale człowiek obdarzony także dużym poczuciem humoru. Zdarzało się mu przecież pisywanie aforyzmów ludycznych, których podmiot starał się zaskoczyć i olśnić odbiorcę groteskowymi konceptami lub czarnym humorem:

„Za każdym razem, gdy znajdujemy się na zakręcie, najlepiej jest położyć się i pozwolić mijać godzinom. Decyzje podjęte na stojąco są nic nie warte: dyktuje je duma albo strach. Leżąc, doświadczamy również tych dwóch plag, ale jakby w formie złagodzonej i bardziej pozaczasowej” (O, 102); „Gdybyśmy mieli jasną świadomość tego, czym jesteśmy, odważylibyśmy się może jeszcze położyć, ale już na pewno nie wstać (R, 132); „Kiedy dręczę się trochę za bardzo, ponieważ nie pracuję, powiadam sobie, że mógłbym równie dobrze nie żyć i wtedy pracowałbym jeszcze mniej” (O, 78); „Niczym paleontolog z przypadku spędziłem wiele miesięcy na rozważaniach nad szkieletem. Rezultat: zaledwie kilka stron. Temat, co prawda, nie zachęcał do rozwlekłości” (W, 143); „Nikt nie żył w takiej zażyłości ze swym szkieletem jak ja: wynikł z tego nie kończący się dialog i kilka prawd, których nie potrafię ani przyjąć, ani odrzucić” (O, 59); „Był okres, kiedy, żeby odpędzać

od siebie wszelką ochotę zemsty po doznanej zniewadze, myślałem o sobie jako o umrzyku leżącym cichutko i spokojnie w trumnie. I wtedy łagodniałem natychmiast. Nie pogardzajmy naszym trupem, może się przydać (On, 63); „Aby dostrzec to, co istotne, nie trzeba pracować w żadnym specjalnym zawodzie. Wystarczy leżeć cały dzień i jęczeć” (W, 150); „Te wewnętrzne pomruki, które do niczego nie prowadzą i które sprawiają, że jest się czymś w rodzaju groteskowego wulkanu” (O, 112); „Niczego nie dokonać i umrzeć z przemęczenia” (W, 151); „Zewsząd słyszymy, że jeśli nawet wszystko jest marnością, to robienie dobrze tego, co się robi, marnością nie jest. A jednak – jest, również to. Żeby dojść do takiego wniosku i nie załamać się, nie wolno parać się żadnym fachem, może chyba tylko z wyjątkiem królewskiego, jak Salomon” (On, 11); „Gdy ktoś się skarży, że jego życie pozbawione jest sukcesów, wystarczy mu przypomnieć, że samo życie znajduje się w analogicznej, jeśli nie gorszej, sytuacji” (O, 101).

W sytuacjach kryzysowego zachwiania wartości, treści aforyzmów ludycznych były ironicznymi komentarzami do aktualnych wydarzeń, prowadziły do bardziej wyrafinowanej gry, która stawiała czytelnikom większe wymagania intelektualne:

„Jeśli nigdy nie dowierzałem Freudowi, to winę za to ponosi mój ojciec: opowiadał sny mojej matce i psuł mi w ten sposób każdy ranek” (Wa, 145); „Dziś rano, gdy usłyszałem, jak pewien astronom rozprawia o miliardach słońc, zrezygnowałem z porannej toalety: po cóż się myć?” (W, 145); „Myślę o C, dla którego picie kawy było racją istnienia. Pewnego dnia, gdy wychwalałem w jego obecności buddyzm, powiedział mi: „Nirwana, tak, zgoda, ale nie bez kawy. Wszyscy mają jakąś manię nie pozwalającą nam zaznać pełni szczęścia” (W, 152).

V. MYŚL NIGDY NIE BYWA NIEWINNA

Filozoficzna aforystyka Ciorana stanowi część literatury; jej sentencjonalne formuły „marność nad marnościami” są fikcjami, wizjami lub marzeniami, ich wiarygodność pozostaje sprawą skuteczności oddziaływania literatury pięknej. Dążenie, aby pisać tak, żeby zwielokrotniały się i narastały znaczenia aforystyczne, żeby prowadzić czytelnika, niczym w dobrej powieści, śladami fascynujących postaci i intryg, narzucało filozofowi szczególne zadania. Zachowując ciągłość trwania zasobów symbolicznych, tworzyć mikroteksty otwarte na kolejne interpretacje współczesnego świata i losu człowieka. Dzięki temu jego aforystyka zatacza intertekstualne kręgi, poszczególne jej tematy, motywy, obrazy czy myśli powracają w rozlicznych konfiguracjach, które wymagają indywidualnego podejścia w procesie ich odbioru, odnajdywania i rozszyfrowywania ich przesłań autorskich.

Cioranowskie sentencje, formowane z dbałością o ich literacki wyraz, zmierzają w kierunku ogólnych mądrości, będących efektem życiowych doświadczeń mówiącego:

„Zapominamy o ciele, ale ciało o nas nie zapomina. Przeklęta pamięć narządów!” (R, 133); „To ciało, niegdyś wierne, wypiera się mnie, nie słucha mnie już, przestało być moim współnikiem. Odrzucony, zdradzony, odstawiony w kącie, coż bym począł, gdyby stare dolegliwości nie dotrzymywały mi przez lojalność towarzystwa o każdej porze dnia i nocy?” (O, 104); „Nie ma nic bardziej tajemniczego od losu ciała” (R, 134); „Mój brat w związku z chorobami i cierpieniami naszej matki: „Starość to samokrytyka natury” (O, 63) Starość jest w ostateczności tylko karą za to, że się żyło” (R, 135).

Bliskie diagnostyce, opatrzone prowokującymi pointami, zamknięte mikroteksty – to aforyzmy, które zazwyczaj składają się z kilku dobitnych, precyzyjnych zdań.

Wzięte razem oddziałują poprzez intertekstualną asocjację znaczeń, pokrewną estetykę, żywiołowy język, dopełniany w brzemienne znaczeniami słownictwo z zakresu eseistyki i poezji. Wszystkie pobudzają intelektualną ciekawość oraz zachęcają do wnikliwego namysłu. Dzięki dwuznacznym metaforom i aluzjom kulturowym sugerują różne możliwości odczytań. Sięgnijmy po przykłady:

„Im bardziej kaleczeni jesteśmy przez czas, tym silniej pragniemy wymknąć się mu. Jedna bodaj stronica o nieskazitelnej kompozycji, a nawet jedno zdanie, wynosi nas ponad wartki nurt egzystencji i jej marność. Transcendujemy śmierć poszukując niezniszczalności poprzez słowo, arcy symbol tego, co ulotne” (On, 29); „Wszelkie słowo nie może spodziewać się niczego innego jak własnej klęski” (Grzegorz Palamas). Tak radykalne potępienie literatury może być tylko dziełem mistyka, zawodowca Niewyraźności” (O, 96); „Pojąłem, że się zestarzałem, kiedy zacząłem odczuwać, że słowo „zniszczenie” traci swą moc, że nie budzi już we mnie owego dreszczu triumfu i poczucia pełni, podobnego do modlitwy, modlitwy agresywnej...” (R, 125); „Skreślałem z mojego słownika słowo po słowie. Po skończonej masakrze zostało jedno: Samotność. Obudziłem się szczęśliwy (O, 71); „Myśl nigdy nie bywa niewinna, a to dlatego, że jest bezlitosna, że jest agresją, że pomaga nam rozerwać krępujące nas więzy. Gdybyśmy pozbawili ją tego, co w niej złe, nawet demoniczne, należałoby zrezygnować wręcz z samego pojęcia wyzwolenia” (On, 14)

Dzięki odstępstwom od zwyczajnego użycia słów i zręczności językowej, ogólnymi regułami organizacji aforystycznych wypowiedzi autora *Sylogizmu goryczy* rządzią wewnętrzne sprzeczności i ironia:

„Śmierć jest najbardziej solidną rzeczą, jaką wymyśliło dotąd życie” (R, 137); „Śmierć to aromat istnienia. Tylko ona nadaje smak chwilom, tylko ona pokonuje ich mdłość. Zawdzięczamy jej niemal wszystko. Ten dług wdzięczności, jaki od czasu do czasu godzimy się jej płacić, jest czymś dodającym otuchy na tym padole” (Z, 97); „Kto nie widzi śmierci w różowych kolorach, cierpi na daltonizm serca” (S, 44); „Umiera się od zawsze, a jednak śmierć nie straciła nic ze swej świeżości. W tym właśnie tkwi największa tajemnica” (W, 156); „Umrzeć to zmienić gatunek, odnowić się” (W, 156); „To wspaniałe, że każdy dzień przynosi nam nowy powód, by umrzeć” (W, 158); „Myślenie o śmierci zniewala tych, których nachodzi. Wyzwała tylko na początku; potem stacza się w obsesję, przestając tym samym być myślą” (Wa, 92).

Dążeniom do rozpoznania przez namysł i wyjaśnienie paru rysów jakiegoś obiektu czy wyrażenia, zadość czynią pseudodefinicje, w których zazwyczaj dochodzi do obalania tradycyjnych poglądów

„Życie – zły gust materii” (S, 28); „Istnienie jest plagiatem” (R, 120); „Wszystko jest nicością, nawet świadomość nicości” (R, 132); „Cierpieć to wytwarzać poznanie (Z, 91); „Sceptycyzm to upojenie impasem” (O, 77); „Smutek: pragnienie, którego nie nasyci żadne nieszczęście” (S, 23); „Nadzieja jest normalną formą szaleństwa” (W, 135); „Muzyka, system pożegnań, przypomina fizykę, której punktem wyjścia byłyby nie atomy, lecz lzy” (S, 33).

Pragnieniu wydobycia kontrastu między poglądami lub postawami odpowiada forma ironicznie zarysowanych antytez:

„W ubiegłym wieku Schopenhauer i Nietzsche najlepiej potrafili mówić o miłości muzyce. A przecież obaj uczęszczali jedynie do burdeli, co zaś do muzyki, to pierwszy przepadał za Rossinim, a drugi za Bizetem” (W, 154); „Wraz z Baudelaire’em fizjologia wkroczyła do poezji; wraz z Nietzschem do filozofii. Zaburzenia w funkcjonowaniu narządów podnieśli oni do rangi poezji i myśli. Ponieważ zdrowie było im niedostępne, pragnęły zapewnić sukces chorobie” (S, 15).

Wydobywanie paradoksów ludzkiego życia, stwarzało dystans wobec opisywanego świata, w nowym świetle pozwalało dostrzegać kwestie polityczne, społeczne, obyczajowe czy moralne:

„Polityk, który nie zdradza żadnych objawów korupcji, budzi we mnie lęk” (S, 38); „Niesłychaną ilość godzin zmarnowałem, zastanawiając się nad „sensem” wszystkiego tego, co jest, co się dzieje... Lecz *przecież* wszystko to nie ma żadnego sensu i ludzie poważni świetnie o tym wiedzą. Dlatego też zużywają swój czas energię na bardziej pożyteczne zajęcia” (O, 76); „X utrzymuje, że stanęliśmy u kresu >>cyklu kosmicznego<< i że wszystko niebawem zacznie trzeszczeć. Nie wątpi o tym ani przez chwilę. Jednocześnie jest ojcem rodziny, i to licznej. Skoro wszakże żywi akie właśnie przekonanie, to mocą jakiej aberracji gorliwie wrzuca dziecko po dziecku w ten skazany już świat? Jeśli ktoś przewiduje jego koniec i jest pewien że nadejdzie rychło, ba, nawet na to liczy – powinien oczekiwać go sam. Na Patmos się nie płodzi” (On, 112).

Cioranowe aforyzmy o silnym ładunku emocjonalnym wyróżniały się skrajnie subiektywnym spojrzeniem na rzeczywistość. Wyznania osobiste służyły podsumowaniu doświadczeń życiowych:

„Niewątpliwą korzyścią starzenia się jest możliwość obserwowania z bliska powolnej i systematycznej degradacji naszych narządów: zaczynają odmawiać posłuszeństwa, jedne w sposób widoczny, drugie dyskretny. Odłączają się od ciała, tak jak ciało odłącza się od nas: wymyka się nam, ucieka przed nami, nie należy już do nas. To uciekinier, którego nie możemy nawet zadenuncjować, ponieważ nigdzie się nie zatrzymuje i nikomu nie służy” (O, 112); „Tak bardzo uszczęśliwia mnie samotność, że jakiegokolwiek spotkanie jest dla mnie ukrzyżowaniem (W, 143); „Wszystko, co wiem, mając lat sześćdziesiąt, wiedziałem już mając dwadzieścia. Czterdzieści lat poszło na marne (O, 51).

Utożsamienie autora i osoby mówiącej dawało efekt konfesyjności, w którym nie chodziło tylko o prezentację subiektywnych oślnień, ale także wydobywanie na plan pierwszy refleksji człowieka, nie zgadzającego się na istniejący stan rzeczy. Do wyznań podmiotu, w których uobecniał przeżycia czy myśli, włączane były bezlitośnie zgryźliwe morały:

„Aby rozbroić zawistników, powinniśmy wychodzić na ulicę o kulach. To jedynie widok naszego upadku czyni bardziej ludzkimi naszych przyjaciół i naszych wrogów” (W, 143); „Głębokie i prawdziwe jest tylko to, co się ukrywa. Stąd siła nikczemnych uczuć” (O, 61); „>>Po mnie potop<< to skryta dewiza każdego z nas. Jeśli przyjmujemy, że inni nas przeżyją, to z nadzieją, że spotka ich za to kara” (O, 111).

Nienagannie wyważone struktury słowne, wyszukane sposoby posługiwania się wieloznacznością, pokrewne formuły retoryczne i techniki perswazyjne sprawiają, że aforyzmy Ciorana wyglądają podobnie. Zawsze w sposób bardzo krytyczny i paradoksalny wyrażają osobiste doświadczenia, obserwacje, intensywne przemyślenia, lub wątpliwości mówiącego. To jeden ze sposobów prowokacyjnego demonstrowania awanturczego indywidualizmu autora, podczas oglądania świata przez pryzmat niechęci i obaw. W ten sposób tworzy on własną tradycję przymiotów estetyczno-formalnych pesymistycznej aforystyki (autorytatywność, związane definicje, antytezy, oślniewające pointy).

VI. WSZYSTKIE MOJE MYŚLI OBRACAJĄ SIĘ WOKÓŁ REZYGNACJI

W czasach prehistorycznych, kiedy nic nie istniało osobno i wyłącznie dla

siebie – wszystko odsyłało do rzeczywistości bardziej oczywistej, niż ta dostępna bezpośrednim doświadczeniom zmysłowym; było częścią symbolicznego szyfru w księgach sensu życia (*Talmud, Wedy, Biblia, Koran*). Pojęcie sensu w tych świętych księgach pozostawało w bliskim związku z tym, że posiadały ona formę zwartą, przejrzystą, podporządkowaną układowi zharmonizowanych celów życia. Dzięki tym księgom wielcy twórcy systemów metafizycznych i poglądów na świat oraz przywódcy religijni usiłowali zaspokajać potrzeby sensownej interpretacji rzeczywistości. Ich wzniosłe pouczenia jednak rzadko zawierały odpowiedzi na ten rodzaj pytań, jakie nurtowały Koheleta i Hioba, a także ich późnego potomka Ciorana, a które wynikały z metafizycznego lęku, cierpienia, bólu, absurdu istnienia.

W tym absurdzie istnienia Fryderyk Nietzsche dostrzegł zanik sensu świata. Zrozumiał ten absurd, Lew Szestow dokonał skoku ku Bogu, który jest poza rozumem, a Karl Jaspers skoku ku transcendencji. Wedle Alberta Camusa absurd rodził się z bezsensownego milczenia świata, czego konsekwencją było ciążenie ku samobójstwu, wyrażone w słynnej sentencji: „Jest tylko jeden problem filozoficzny prawdziwie poważny: samobójstwo. Orzec czy życie jest, czy nie jest warte trudu, by je przeżyć, to odpowiedzieć na fundamentalne pytanie filozofii”⁶. Ten z pozoru bardzo dziwny pogląd na filozofię, nie oznaczał kapitulacji, poddania się absurdowi. Skoro człowiek poszukiwał sensu w świecie, życiu, historii – dowodził autor *Mitu Syzyfa* – powinien także buntować się przeciw absurdowi, żyć w sposób możliwie najpełniejszy.

Za współrzedną własnej koncepcji filozoficznej Emil Cioran również uznał idee absurdu. Życie postrzegał jako pozbawiony sensu i prawidłowości chaos, w którym człowieka skazano na istnienie niedorzeczne. „Gdy raz się zrozumiało, lepiej byłoby natychmiast zdechnąć. Ale cóż to takiego zrozumieć? To, co naprawdę się pojęło, nie daje się w żaden sposób wyrazić ani *przekazać* innym, a nawet samemu sobie. Tak że umiera się nie poznawszy prawdziwej natury własnego sekretu” (W, 126). Przy okazji stwierdzał: „To, co nas odróżnia od naszych poprzedników, to nasza bezceremonialność wobec Tajemnicy. Ochrciliśmy ją nawet: tak narodził się Absurd...” (S, 16). W przenikliwym spojrzeniu filozofa sceptyka życie odsłaniało się jako pozbawione wszelkiego określonego celu: „Pesymista musi wymyślać codziennie nowe powody, by żyć: jest ofiarą „sensu” życia” (S, 15); „Fakt, że życie nie ma żadnego sensu, jest powodem, by żyć, jedynym zresztą” (W, 151).

Skoro „Człowiek wydziela nieszczęście” (S, 35), a świat jest bezrozumny, jedynym wyjściem z tej matni zostawało samobójstwo, czyli protest zawiedzionej jednostki przeciw bezsensowi świata. Aforysta pisał: „Nie ma żadnego sensu mówić, że śmierć jest celem życia. Ale cóż można powiedzieć innego?” (W, 133); „Żaden samodziernca nie miał nigdy tyle władzy porównywalnej z tą, którą rozporządza pierwszy lepszy człęczyna zamierzający się zabić” (On, 82); „Umierając stajemy się panami świata” (W, 153), ponadto deklarował: „Żyję tylko dlatego, że jest w mojej mocy umrzeć, kiedy tylko mi się spodoba: bez idei samobójstwa zabiłbym się już dawno” (S, 25), i tłumaczył motyw: „Zabić się, ponieważ jestem tym, kim jestem – zgoda; ale nie dlatego, że dajmy na to, cała ludzkość napluła mi w twarz!” (On, 76), a równocześnie przyznawał: „Spędzam

⁶ A. Camus, *Mit Syzyfa*, [w:] *Eseje*, wybór i przekład J. Guze, Warszawa 1973, s. 91.

czas na doradzaniu samobójstwa na piśmie i odradzaniu go w rozmowie. A to dlatego, że w pierwszym przypadku chodzi o rozwiązanie filozoficzne, w drugim zaś o określoną istotę, głos, skargę” (W, 130). W innych wypowiedziach na ten temat mnożył kolejne paradoksy:

„Niespodziewanie potrzeba okazywania wdzięczności, nie tylko ludziom, ale i przedmiotom, kamieniowi za to, że jest kamieniem... Jakże wszystko ożywa! Można by pomyśleć, że na wieczność. Nagle n i e istnieć wydaje się czymś niepojętym. Fakt, że takie uniesienia mogą się zdarzyć, przekonuje, że być może ostatnie słowo nie należy do Negacji” (R, 129); „Śmierć, cóż za dyshonor! Stać się nagle przedmiotem...” (R, 122); „Nie warto się zabijać, gdyż zabijamy się zawsze zbyt późno” (O, 62); „Uwolnić się od życia to wyzbyć się uciechy pokpiwania sobie z niego. To wszystko, co możemy powiedzieć komuś, kto oświadcza, że chce z sobą skończyć” (Wa, 152); „>>Krytyka samobójstwa: czyż nie jest nieelegancko porzucać świat, który tak ochoczo służył naszemu smutkowi? <<” (S, 28); „Znajdę spokój dopiero wtedy, gdy przyjmę śmierć tak, jak zaproszenie na kolację: z pełnym rozbawienia niesmakiem” (R, 131).

Poczucie absurdu było konsekwencją obojętności natury na wartości i ideały człowieka, którego nagle uderzała bezsensowność życia, świadomość śmierci. W analizowanej aforystyce śmierć okazywała się siłą osobliwą, choć bez wyraźnego określonego kierunku. Swoje metafizyczne oparcie znajdowała także w mrokach egzystencji oraz psychiki, obejmowała sferę instynktów, emocji i przeżyć:

„Życie jest niczym, śmierć jest wszystkim. A jednak coś takiego jak śmierć nie istnieje niezależnie od życia. To właśnie ów brak odrębnej, niezależnej rzeczywistości czyni śmierć uniwersalną; nie ma ona swej własnej domeny, jest wszechobecna jak wszystko to, co pozbawione tożsamości, granicy, formy: nieprzyzwoita nieskończoność” (O, 96); „Człowiek zgadza się na śmierć, lecz nie na godzinę swej śmierci. Umrzeć kiedykolwiek, ale nie wtedy, gdy trzeba umierać” (O, 80); „Umierać w wieku sześćdziesięciu albo osiemdziesięciu lat jest trudniej niż w wieku lat dziesięciu albo trzydziestu. Nawyk życia, oto cały problem. Życie bowiem jest nałogiem. Największym, jaki istnieje. To właśnie tłumaczy fakt, że tak trudno się od niego uwolnić” (R, 131); „Nie jest prawdą, że śmierć uwalnia nas od wszelkich podłych myśli. Nie jest nawet zdolna sprawić, byśmy się ich wstydzili. Nic nie jest w stanie zmienić nas na lepsze. Człowiek ambitny pozostanie ambitnym aż do ostatniego swego tchnienia i dążyć będzie do sławy i majątku, nawet jeśli cały glob ziemski miałby lada moment wylecieć w powietrze” (R, 136).

Bohater tej aforystyki przez sam bezsensowny fakt urodzenia znalazł się w pułapce ludzkiej kondycji, niepojętego okrucieństwa życia, bólu i cierpienia, ostatecznego przemijania wszystkiego; pozostawało mu wierzyć, że jego mityczni przodkowie lepiej radzili sobie z grozą bezsensu i bezładu, które straszyły ludzkość od początku jej istnienia. Na ten temat – i jako filozof, i jako moralista – Cioran stale zabierał głos:

„Gdyby można było urodzić się przed pojawieniem się człowieka! ” (O, 67); „Wyobrazić sobie nieustannie świat, gdzie nic nie poniżało się jeszcze, by istnieć, gdzie przeczuwało się świadomość, nie pragnąc jej, gdzie, syjąc się potencjalnością, można było cieszyć się negatywną pełnią ja wcześniejszego od ja (O, 59). „Pozwalając na pojawienie się człowieka, natura popełniła coś więcej niż błąd: zamach na siebie samą” (O, 69); „Narodziny i niewola to synonimy. Ujrzeć światło dnia, ujrzeć kajdanki...” (O, 115); „Nie urodzić się, to z pewnością najlepsze rozwiązanie. Nie jest ono, niestety, dostępne nikomu” (O, 115); „Nie urodzić się, na samą myśl o tym, ileż szczęścia, jaka wolność, jaka przestrzeń!” (O, 59); „Problem odpowiedzialności miałby sens tylko wtedy, gdyby spytano nas o zdanie przed naszym urodzeniem i gdybyśmy zgodzili się być dokładnie tym, czym jesteśmy” (O, 72); „Śmierć nie jest całkiem bezużyteczna. To mimo wszystko dzięki niej dane nam będzie odzyskać przestrzeń sprzed narodzin, naszą jedyną przestrzeń...” (O, 110).

Wyznawał: „Poszukiwałem zawsze pejzaży wcześniejszych od Boga. Stąd moja słabość do Chaosu” (O, 60) i pomimo przekonania, że „Człowiek źle zaczął. Fatalna przygoda w raju była tego pierwszym skutkiem. Reszta musiała nastąpić później” (O, 105), zdobył się na sformułowanie metafizycznego postulatu: „Należy ocalić tę odrobinę światła każdym z nas pochodzącą sprzed naszych narodzin, sprzed wszystkich narodzin, jeśli chcemy połączyć się z ową odległą jasnością, od której – nie dowiemy się nigdy dlaczego – zostaliśmy oddzieleni” (O, 98).

Bohater Cioranowski utracił poczucie sensu życia, przestał sobie cokolwiek cenić, doszedł do przekonania, że tak, jak nie warto było się rodzić, tak nie warto żyć, kwestionował więc sens egzystencji ludzkiej. Skoro nie zadawał go ani scjentystyczny obraz świata, uznawany za największy sukces naszej cywilizacji europejskiej, ani nauczycielski autorytet religii, uciekania się do wiary w Boga, która okazała się być najpłodniejsza w innych cywilizacjach – nie potrafił doszukać się sensu w cierpieniach, starości i śmierci. W imieniu takich jak on oświadczał:

„Nie dążymy ku śmierci, uciekamy przed katastrofą narodzin, miotamy się, ocaleni, którzy próbują zapomnieć! Strach przed śmiercią jest tylko projekcją w przyszłość strachu, który sięga naszej pierwszej chwili. Wydaje się nam odrażające, to pewne, traktować narodziny jako plagę: czyż nie zaszczerpiono nam, że są one najwyższym dobrem, że to, co najgorsze, znajduje się u kresu, a nie na początku naszego życia? Zło, prawdziwe zło, jest jednak z a nami, a nie przed nami. Oto, czego nie pojął Chrystus, a zrozumiał Budda: „Gdyby na świecie, o uczniowie, nie było trzech rzeczy, Doskonały nie pojawiłby się...”. I przed starością, i śmiercią umieszcza on fakt narodzin, źródło wszelkich chorób i nieszczęść” (R, 49/50)

VII. WIERZYĆ, ŻE JEST SIĘ BOGIEM

W pesymistycznych aforyzmach autora *Wyznań i anatem* człowiek jest bytem wobec kosmosu i jako jego odwzorowanie stanowi swoisty mikrokosmos, co wiązać można z pobudzaniem umysłu pisarza dziełami Lukrecjusza i Seneki⁷. W schemacie wiecznego porządku natury, wiecznego powrotu, oraz wynikającego z niego pesymizmu czy fatalizmu wobec przyszłości, mieści się Cioranowska idea przemian rzeczywistości kulturowej i cywilizacyjnej, poświadczana przypowieściami:

„Aztekowie mieli rację, wierząc, że trzeba uspokajać bogów, składać im codziennie w ofierze ludzką krew, aby świat się nie zawalił, nie pogrążył się ponownie w chaosie. Od dawna nie wierzymy już w bogów i nie składamy im ofiar. Świat jest jednak nadal w tym samym punkcie. Nie wiemy tylko niestety, dlaczego nie rozpada się natychmiast” (O, 93); „Według mitologii sumeryjskiej potop był karą, jaką bogowie wymierzili człowiekowi za to, że zbyt hałasował. Wiele bym dał, żeby się dowiedzieć, w jaki sposób nagrodzą go za obecną wrzawę!” (W, 136); „Cesarstwo chyliło się ku upadkowi, Barbarzyńcy ruszyli... Cóż można robić, jeśli nie próbować wymknąć się swej epoce? Szczęśliwe czasy, gdy było jeszcze gdzie uciec, gdy samotne przestrzenie były dostępne i przyjazne! Pozbawieni zostaliśmy wszystkiego, nawet pustyni” (O, 109); „Gdy nazajutrz po I wojnie światowej wprowadzono do mojej rodzinnej wsi elektryczność, podniósł się powszechny protest, a potem zapanowała głucha rozpacz. Ale gdy zainstalowano ją w kościołach (było ich trzy), wszyscy byli przekonani, że pojawił się Antychryst i że koniec świata jest bliski. Ci karpaccy chłopcy mieli rację

⁷ Vide: Lukrecjusz, *O naturze wszechrzeczy (wybrane fragmenty)*, przełożył K. Leśniak, [w:] K. Leśniak, *Lukrecjusz*, Warszawa 1960; L.A. Seneka, *Listy moralne do Lucylusza*, przełożył W. Kornatowski, Warszawa 1961; L.A. Seneka, *Mysli*, przełożył S. Stabryła, Kraków 1989.

w swej dalekowzroczności. Oni, którzy wyłonili się zaledwie z prehistorii, wiedzieli już wtedy to, co ludzie cywilizowani wiedzą dopiero od niedawna” (O, 86).

Ponieważ pisarz ulegał, podtrzymywanej przez erudycyjną historiozofię, fascynacji antykiem i wyznawał kosmologiczną zasadę kołowrotu dziejów, oraz wynikający z niej fatalizm historiozoficzny, zrozumiałe stało się, że nie mógł zaakceptować chrześcijańskiej wizji *creatio ex nihilo*, a więc formuły absolutnego początku, i tym samym hermeneutyki czasu linearnego, otwierającego człowieka i jego kulturę w wymiarze metafizycznym na przyszłość.

Musiał przeto odrzucić Augustyńską ideę odkupienia za przeszłość i nadzieję zbawienia człowieka, a zwłaszcza wizję realizacji Królestwa Bożego na Ziemi. Przekornie mnożył krytyczne opinie na temat stosunku człowieka do praktyk religijnych:

„Sukces odnoszą tylko te filozofie i religie, które nam schlebiają, czy to w imię postępu czy piekła. Potępiony lub nie, człowiek odczuwa absolutną potrzebę bycia w centrum wszystkiego. To nawet wyłącznie z tego powodu jest człowiekiem, stał się człowiekiem. I gdyby pewnego dnia nie odczuwał już takiej potrzeby, musiałyby ustąpić miejsca innemu zwierzęciu, bardziej dumnemu i szalonemu (O, 62); „Im bardziej ludzie oddalają się od Boga, tym większe postępy robi ich znajomość religii” (O, 60); „Jest rzeczą normalną, że człowiek nie interesuje się już religią, lecz religiami, ponieważ dzięki nim zdolny będzie zrozumieć rozmaite wersje swego duchowego upadku” (O, 70),

by postawić retoryczne pytanie: „Jaką pomoc ofiarować może religia wierzącemu, którego rozczarował Bóg i Diabeł?” (S, 31).

Z dużą rezerwą oceniał możliwości używania języka i hermeneutyki tych dyscyplin wiedzy, które posługują się metodami filozoficznymi w wyjaśnianiu istnienia Boga oraz jego relacji wobec świata przyrody i człowieka:

„Gdy tylko zastanawiamy się nad problemami zwanymi filozoficznymi, zaczynamy posługiwać się nieuniknionym żargonem, przybieramy postawę pełną wyższości, agresywną, i to w dziedzinie, gdzie obowiązuje nierozstrzygalność, a więc i powinna obowiązywać pokora. To tylko pozorna anomalia. Im ważniejsze porusza się kwestie, tym bardziej traci się głowę: w końcu przypisuje się sobie ich wymiar. Jeśli duma teologów jest jeszcze bardziej „śmierdząca” niż pycha filozofów, to dlatego, że nie można bezkarnie zajmować się Bogiem: mimo woli przejmuje się w końcu niektóre jego atrybuty, oczywiście najgorsze” (O, 103); „Jak można być filozofem? Skąd brać czelność rozprawiania o czasie, pięknie, Bogu i reszcie? Umysł nadyma się i podskakuje bezwstydnie. Metafizyka, poezja – impertynencje wszy...” (S, 21).

Jego spór z religiami rozgrywał na teologicznych płaszczyznach nadprzyrodzonych legitymizacji ich poczynań, ponieważ dotyczył kwestii stosunku do Boga, ale rozważanego na planie filozoficznym, lokującym całą teoretyczną dyskusję poza dogmatyką Objawienia, jeśli to ostatnie słowo brać w sensie potocznym. Przy okazji konstataował: „Niektóre *Prowincjałki* pisane były aż siedemnaście razy. Zadziwiające, że Pascal mógł poświęcić tyle czasu i energii na dzieło, które dziś interesuje nas w minimalnym stopniu. Wszelka polemika starzeje się, wszelka polemika z ludźmi. W *Mysłach* spór toczy się z Bogiem. A to nas jeszcze trochę obchodzi” (O, 94).

Swój spór z Bogiem autor *Wyznań i anatem* toczył, kładąc nacisk na rolę sumienia oraz dialogu ze Stwórcą, co powinno go zbliżać do personalistycznej koncepcji wiary chrześcijańskiej, gdyby nie oddalało go od niej urzeczzenie buddyżmem, gnosty-

cyzmem, manicheizmem oraz grzeszną apologetyką samobójstwa, pychy, gniewu i lenistwa, wobec którego skromne wydawały się pochwały herezji: „Wolność jest najważniejszym dobrem jedynie dla tych, których ożywia wola bycia heretykiem” (S, 34); „Możność odnowienia się dzięki herezji daje wierzącemu zdecydowaną przewagę nad niewierzącymi” (S, 31), a nawet za niewinną uchodzić mogła jego uciecha przekornego ocierania się o bluźnierstwo w ironicznych i sprzecznych dywagacjach:

„>>Popełniliście błąd, stawiając na mnie.<< Czyje to słowa? Boga albo Nieudacznika” (O, 69); „Bez Boga wszystko jest nicością, a Bóg? Największa nicość” (S, 26); „Poza materią wszystko jest muzyką: sam Bóg to tylko dźwiękowa halucynacja” (S, 29); „Jaka szkoda, że aby dotrzeć do Boga, trzeba przejść przez wiarę!” (S, 28); „Cóż by mi przyszło z posiadania wiary, skoro rozumiem Mistra Eckharta równie dobrze, jakbym był wierzącym?” (R, 119); „Wiara w Boga zwalnia nas od konieczności wiary w cokolwiek innego, a to stanowi nieocenioną korzyść. Zawsze zazdrościłem tym, którzy weń wierzą, choć wierzyć, że jest się Bogiem, wydawało mi się łatwiejsze niż wierzyć w Boga (W, 149); „Naprawdę wierzymy dopóty, dopóki wiemy, do kogo mamy zanosić błagania. Religia jest żywa, póki nie dopracuje się modlitw” (On, 82); „W gnostycznej księdze z II w n.e. jest powiedziane: >>Modlitwa człowieka smutnego nigdy nie zdoła wznieść się do Boga<<. A ponieważ modlimy się tylko w stanie przygnębienia, można stąd wnioskować, że żadna modlitwa nigdy nie dotarła do celu” (O, 72/3); „Pewność, że nie ma zbawienia, jest formą zbawienia, jest jedynym zbawieniem. Wychodząc z tego założenia można równie dobrze zorganizować własne życie, jak i skonstataować filozofię historii. Nierozwiązywalność jako rozwiązanie, jako jedyne wyjście...” (O, 111).

W konfrontacji z realiami znanego mu świata nie mogła go przekonywać wszechmoc i dobroć Boska, negował więc także jej religijny obraz⁸. Oznaczało

⁸ Aforyzmów autora *Złego demiurga* na temat Boga, wiary, religii nie można uznawać za manifestację jego przekonań, stanów mentalnych, świadectw wiary, domniemań, które mogłyby być znane spowiednikom, prokuratorom czy ankieterom. Nie chodzi nawet o to, że nie można mieć pewności, iż aforyzmy, dotyczące wiedzy o istnieniu i naturze Boga, wiary w życie wieczne i Sąd Ostateczny, ujawniają rzeczywiste przekonania ich twórcy, ale o to, że ich treści niczego nie rozstrzyga, ponieważ są one zgodne zarówno z tym, że Bóg istnieje, jak i tym że nie istnieje, a cała sprawa stanowi kwestię wyboru prawomocności takiego czy innego stanowiska światopoglądowego. Powstają również wątpliwości filozoficzne i teologiczne w sprawie trafności tego, co zostało w nich wprost zakomunikowane. Zebrane przez Ciorana „dowody” kosmologiczne sugerują, że Bóg teologów nie jest identyczny z Bogiem filozofów. Ale tych problemów nie da się rozwiązać i opisać, jeśli zastosuje się metodę eklektycznego łączenia genetyzmu z biografizmem i humanistyką postmodernistyczną, jak uczynił to Michał Jakubik w studium *Wątki religijne w twórczości Emila Ciorana*, dochodząc do końcowego wniosku, że rumuński intelektualista pragnął zbawienia człowieka, czyli ukazania mu, że jest właśnie człowiekiem, „jednostką stającą samotnie naprzeciw zła, cierpienia i śmierci, a przede wszystkim stojącą naprzeciw tłumowi” (Gdynia 2012, s. 336), a więc sprowadził przygodę wiary do poziomu aforystycznych uzasadnień. To prawda, świat Ciorana jest pozbawiony sensu, tragiczny, zniewolony, ponury, szpetny, przeznaczony dla samotnych, oparty na prywatnym dogmacie o ostatecznym zwycięstwie zła, lecz nie dlatego, że jest on agnostyką, ale dlatego, że w świecie teistów możliwe jest oczarowanie Bogiem, wiarą, olśnienie poczuciem integralnego sensu. W końcu wszystko zależy od tego, w jakim stopniu za prawdziwe uważa się natchnione księgi *Pisma Świętego*, a więc uznaje za konieczne odwoływanie się do nich w rozumieniu oraz opisie świata i człowieka. W Kościele katolickim treści *Credo* obejmują sprawy objawione przez Stary i Nowy Testament, które są komunikowane za pomocą Magisterium Kościoła. Stanowisko protestanckie (luterskie i kalwińskie) odrzuca wszystko to, co nie jest zawarte w Świętych Księgach. Ignorując możliwość rozumowego uzasadnienia prawd wiary, Cioran zbliża się do protestanckiego woluntaryzmu lub fideizmu; wedle tej ostatniej filozofii wiary akty konfesyjne nie potrzebują żadnego uzasadnienia. Nietrudno zauważyć, że jego filozofia wiary ma na celu obronę przynajmniej pewnej autonomii człowieka w sprawach osądu, co jest trafne w pragnieniu Boga i ufaniu Mu.

to, iż jako człowiek ze światem tym pozostawał sam na sam, bez optymistycznej wiary w możliwość moralnego i obyczajowego doskonalenia ludzi a także tworzonych przez nich form społecznych.

Mimo wszystko Cioranowski sceptycyzm w kwestii możliwości „metafizycznego” wyjaśnianiu świata w jego relacji do Boga, paradoksalnie odpowiadał klasycznej maksymie łacińskiej: *fides quaerens intellectum* – „wiara szukająca zrozumienia”, będącej podstawą metodycznych studiów nad prawdami religijnymi, objawionymi przez Stwórcę. Odnotować warto interesujące, ale wielce sprzeczne refleksje na ten temat:

„W tej chwili cierpię. Ten fakt, tak dla mnie ważny, nie istnieje, jest wręcz nie do pojęcia dla reszty ludzi, dla wszystkich ludzi. Z wyjątkiem Boga, jeśli to słowo ma jakiś sens” (O, 52); „Potrzeba udręki jest źródłem wszystkich naszych dążeń. Pragnienie zbawienia jest też udręką i to najbardziej subtelną ze wszystkich, najlepiej zakamuflowaną” (O, 93); „Życie w oczekiwaniu, stawianie na przyszłość albo pozór przyszłości – tak bardzo jesteśmy do tego przyzwyczajeni, że wymyśliliśmy pojęcie nieśmiertelności jedynie z potrzeby czekania całą wieczność” (O, 73); „Możemy wyobrazić sobie wieczność jedynie poprzez eliminację wszystkiego tego, co przemijalne, wszystkiego tego, co się dla nas liczy. Jest ona nieobecnością, bytem nie pełniącym żadnej z funkcji bytu, jest brakiem podniesionym do nie wiadomo czego, jest więc niczym, co najwyżej szacowną fikcją (R, 132); „Przyjmujemy bez lęku myśl o nieprzerwanym śnie, wieczne przebudzenie natomiast (gdyby można było wyobrazić sobie nieśmiertelność, byłaby ona tym właśnie) napawa nas grozą. Nieświadomość jest ojczyzną, świadomość wygnaniem” (O, 80).

Stopniowy, postępujący w epoce sekularyzacji zanik religijnego doświadczania świata, wrażliwości na *sacrum*, nieuchronnie pociągał za sobą uwiędnięcie metafizyki. Bez metafizyki kultura stawała się chaotycznym zbiorem heterogenicznych fragmentów, wtrącających człowieka w permanentną sytuację egzystencjalnej dezorientacji, co Martin Heidegger nazwał „czasem marnym”. „Marność nad marnościami” prowadziła Ciorana do przekonania, że aksjologiczne aspekty świata stanowią relatywny wytwór indywidualnych bądź społecznych podmiotów.

VIII. HISTORIA – TEN DYNAMIZM OFIAR

Tragiczne doświadczenia obu wojen światowych, konsekwencje rewolucji komunistycznych oraz zagrożeń cywilizacyjnych ubiegłego stulecia sprawiły, że historia z mocą dotychczas niespotykaną wtargnęła w ludzkie życie, ludzką świadomość,

Nie ma jednak wątpliwości, że wspomniane aforyzmy „teologiczne” zawierają przesłanki i konkluzje dotyczące wyjaśnienia natury Boga, tyle że nie chodzi tutaj o Boga Starego i Nowego Testamentu, Boga racjonalnej wiary codziennej, lecz boga pisanego małą literą: „Nic nie potrafi usunąć z mego umysłu przekonania, iż ten świat jest dziełem jakiegoś mrocznego boga, którego cień sam przedłużam, oraz że do mnie należy wyczerpanie wszelkich konsekwencji przekleństwa wiszącego nad nim i nad jego dziełem” (Z, 83); „Unieściewanie daje poczucie mocy i schlebia czemuś ciemnemu i pierwotnemu, co tkwi w nas. To nie budując, lecz burząc, możemy odgadnąć tajemną satysfakcję jakiegoś boga. Stąd pociąg do niszczenia i złuda, władające szaleńcami wszystkich czasów” (O, 81). Te dysonanse epistemologiczno-psychologiczne sprawiają, że podważana przez Ciorana bezwarunkowa ufność człowieka do Boga – stanowiąca ludzki obowiązek – wydaje się problemem bardziej skomplikowanym, jeśli przez wiarę rozumiemy jedną z cnót teologicznych. Sceptycyzm epistemologiczny-teologiczny Ciorana jest zbyt zawilum problemem, by go tutaj rozważać w sposób adekwatny metodologicznie, w każdym razie daje się łatwo uzasadnić tradycyjnym sceptycyzmem filozoficznym.

kształtując przekonanie, że jest ona tą rzeczywistością, od jakiej byt człowieka zależy w stopniu najwyższym. Hitlerowskie i stalinowskie ludobójstwo, masowa śmierć w Hiroszimie i Nagasaki poczyniły postępy w kierunku biologicznej oraz moralnej zagłady ludzkości.

W XX wieku pełna rozpacz i rezygnacji idea pesymizmu, głosząca że ludzkość w swoim rozwoju nadal ulega złudzeniom postępu, stała się jednym z fundamentalnych składników światopoglądu pisarzy egzystencjalistów i katastrofistów. W pojmowaniu dziejów tym wyznawcom filozofii „marność nad marnościami” bliskie było antyprogresywistyczne stanowisko Kierkegaarda i Schopenhauera. Odrzucali holistyczną koncepcję historii, w myśl której ludzkość miałaby dążyć do realizacji jakichś jednoznacznie pozytywnych celów – co najwyżej widzieli w nich przejawy „religii postępu”. Dekadencją oraz nihilistyczną świadomością uznawali za jeden z warunków twórczości i składowy element kultury.

Poczesnego następcę egzystencjaliści znaleźli w dekadencie Emila Cioranie. Poszukując rozwiązań problemów bytu ludzkiego na płaszczyźnie moralno-filozoficznej, za zborny punkt własnej koncepcji pesymizmu integralnego uznał on katastroficzną świadomością historii. Dzieje świata jawiły się mu jako siła unicestwiająca wartości, na jakim wspierała się kultura europejska. Historiozoficzny wymiar pesymizmu, wyrażający się w fakcie, że immanentne zło dziejów minionego stulecia przysporzyło wszelkiemu stworzeniu cierpienie na skalę dotychczas niespotykaną, autor *Historii i utopii* uzupełnił o wymiar psychologiczny i egzystencjalny, opisując relację między człowiekiem i historią zarówno w aspekcie indywidualnym i społecznym. W obu dostrzegł zagrożenia dla kultury i życia zbiorowego, kiedy pisał:

„W czasach gdy ludzkość, u początków swej historii, ćwiczyła się w nieszczęściach, nikt nie mógłby przypuszczać, że pewnego dnia produkować je będzie seryjnie (S, 33); „Tyrani, zaspokoiwszy swą potrzebę okrucieństwa, stają się poczciwi; wszystko wróciłoby do normy, gdyby niewolnicy, kierowani zawiścią, nie żądali również tego samego. Większość wydarzeń wywołuje pragnienie jagnięcia, by stać się wilkiem. Ci, co nie mają kłów, marzą o nich; teraz oni z kolei chcą pożerać i udaje im się to na ogół, gdyż jest ich monstrualnie dużo” (S, 36); „Historia – ten dynamizm ofiar” (S, 36); „Odwrotnie niż inne stulecia, które stosowały torturę niedbale, wiek XX, bardziej wymagający, troszczy się o puryzm, co przynosi zaszczyt naszemu okrucieństwu” (S, 34).

W konstruowaniu ludzkiego istnienia historia stwarzała dramatyczne napięcie między przeszłością a teraźniejszością, jako panujący nad nimi irracjonalny żywioł, który niszczy wszelkie wartości, a jeśli nawet tworzy, to tylko po to, by je następnie w kolejnej fazie cyklu, unicestwić. Krytyczne sformułowania Ciorana na temat przewidywań dotyczących historii, podążającej z góry określoną drogą, przypominają „błędy historycyzmu”:

„Historia jest nie do obrony. Trzeba traktować ją z niewzruszoną obojętnością cynika albo postępować jak inni, kroczyć w tłumie buntowników, zbrodniarzy i wierzących” (S, 39); „Gwizd na wszystko” – gdyby te słowa mogły być wypowiedziane choćby raz na zimno, w pełnej świadomości tego, co znaczą, historia byłaby usprawiedliwiona, a wraz z nią my wszyscy” (O, 98); „Gdyby wszystko zmierzało ku lepszemu, starcy, wściekli, że nie mogą z tego skorzystać, umieraliby ze złości. Na szczęście dla nich, bieg historii od samego początku zapewnia ich o czymś wręcz przeciwnym i pozwala im zdechnąć bez odczuwania nawet śladu zazdrości” (R, 125); „Poważny i szlachetny umysł nic nie rozumie z historii. Potrafi ona natomiast dostarczyć nie lada rozkoszy sardonicznemu erudycie” (O, 92).

Odrzucenie racjonalistycznej koncepcji człowieka, prowadziło pisarza do negacji idei ogólnoludzkiej wspólnoty jako uniwersalnego podmiotu dziejów i poszukiwania – w ślad za Schopenhauerem i Nietzschem – uzasadnień dla poglądu, że pełnia człowieczeństwa realizować może się poza, a właściwie wbrew związkom społecznym: religijnym, ustrojowym, narodowym, państwowym. Irracjonalna dynamika historyczno-społeczna cywilizacji i kultur przekonywała, że nie podlegają one żadnym procesom, lecz jedynie sublimacji biologicznych instynktów, grze indywidualnych namiętności. Człowiek, który uświadamiał sobie bezsensowność historii i ostateczną jałowość ludzkiego działania, zmuszony był do życia w absurdzie, całkiem wyraźnie widział bowiem, że zarówno on, jak też jego dzieła skazane są na zagładę.

Ten, kto przeczytał Dostojewskiego, poznał już historię wystarczająco pod względem filozoficznym. Jego dawne szlachetne iluzje na temat moralnej i racjonalnej istoty człowieka przesłaniał cień głównego bohatera *Zbrodni i kary*; pragnął więc: „Być Raskolnikowem – bez wymówki zbrodni” (S, 15), w końcu doszedł do przekonania, że „Każdy cierpiący człowiek Zachodu przypomina bohatera Dostojewskiego, ale z kontem w banku” (S, 15).

W miejscu istoty racjonalnej autor *Ćwiartowania* widział istotę powodującą się emocjami i namiętnościami, pełną zła, okrucieństwa i zwierzęcości. Notował:

„Gdy zrozumieliśmy jakąś podłość, wahamy się ją wziąć na siebie, wskazać odpowiedzialnego, wdajemy się w niekończące się roztrząsanie, będące tylko kolejną podłością, złagodzoną co prawda przez ekwilibrystykę wstydu i wyrzutów sumienia (Wa, 95); „Gdybyśmy mogli spojrzeć na siebie oczami innych, umarlibyśmy natychmiast” (O, 65). „Pod osłoną chandry wspominamy też z naszych nikczemności, które głęboko ukryliśmy w zakamarkach naszej pamięci. Chandra jest archeologiem naszych wstydu” (Wa, 92).

Głosząc bezsensowność świata i marność dziejów ludzkich, szedł dalej niż Nietzsche i Camus twierdząc, że skoro świat nie ma żadnego ostatecznego sensu, to człowiek również nie jest istotą zdolną do przekroczenia nihilizmu. Z drugiej strony dowodził, że żadną ideologią czy filozofią nie można posługiwać się do uzasadnienia zabijania i ucisku w imię utopii, lub raju na ziemi, który ma być osiągnięty w jakiejś nieokreślonej przyszłości.

IX. IDEA POSTĘPU TO DYSHONOR DLA INTELEKTU

Odrzucając, od czasów Sokratesa i Platona budzącą powszechne uznanie, ideę postępu, której późniejsi współtwórcy wierzyli w siebie, w swój rozum i swoje możliwości, Cioran stwierdzał:

„Pewien filozof z ubiegłego wieku twierdził w swej naiwności, że La Rochefoucauld miał rację tylko co do przeszłości, lecz że przyszłość zada mu kłam. Idea postępu to dyshonor dla intelektu” (O, 87); „Idea postępu: nie można się bez niej obejść, a przecież nie zasługuje na to, by się nad nią zastanawiać. To tak jak z „sensem” życia. Życie powinno mieć jakiś sens, ale czy istnieje choć jeden, który, gdy przyjrzymy mu się bliżej, nie byłby śmiechu wart?” (O, 104); „Ktokolwiek posługuje się językiem utopii, jest mi bardziej obcy niż gad z innej ery” (R, 125).

Zarazem tworzył kolejne ogniwa krytyczne na temat tej – jego zdaniem – najbardziej fałszywej z aspiracji człowieka, wyrażającej się w dążeniem do realizacji utopijnych ideałów doskonalenia się i rozwoju:

„Wszelka forma postępu jest deprawacją, w tym sensie, że byt jest deprawacją niebytu” (W, 155); „Wszelka realizująca się utopia przypomina cyniczne marzenie” (R, 138); „Postęp to niesprawiedliwość, którą każde pokolenie wyrządza poprzedniemu” (O, 84); „Jesteśmy niewolnikami dopóty, dopóki nie wyleczymy się z manii żywienia nadziei” (R, 128); „Za każdym razem, gdy przyszłość wydaje mi się wyobrazalna, mam wrażenie, że nawiedziła mnie Łaska” (W, 146); „Ktokolwiek, przez nieuwagę albo nieudolność, powstrzymuje choć na chwilę marsz ludzkości, jest jej dobroczyńcą” (S, 25).

Dla negowania idei postępu, nie bez znaczenia była także niewiara w możliwość uwolnienia człowieka spod dominacji czynników biologicznych, takich jak choroby, psychozy, i wynikające stąd konsekwencje dla ludzkiego losu.

Poglądy na ideę przyszłości, postępu, utopii zbliżały autora *Upadku w czas* do egzystencjalizmu, a zatem do rozumienia bytu i losu człowieka bez potrzeby odwoływania się do „wielkich optymistycznych narracji” na temat ogólnych zmian społecznych. W związku z tym nie widział podstaw do pojmowania historii jako określonej całości. Ewentualne osiągnięcia narodów czy ludzi uważał za indywidualne i swojej indywidualności różnorodne oraz niepowtarzalne:

„Wielkie czyny są domeną narodów, które nie znają przyjemności długiego biesiadowania za stołem, nie wiedzą, co to poezja deseru ani melancholia trawienia” (S, 38); „Psychoterapie kwitną wśród sytych narodów: brak bezpośrednich trosk utrzymuje w nich chorobliwy klimat. Aby zachować swe psychiczne zdrowie, naród potrzebuje realnego nieszczęścia, obiektu swych niepokojów, prawdziwego strachu usprawiedliwiającego jego >>kompleksy<<. Społeczeństwa konsolidują się w niebezpieczeństwie i obumierają w neutralności. Tam, gdzie panuje pokój, higiena i komfort, mnożą się psychozy” (S, 35); „Pochodzę z kraju, który, ponieważ nie wie, co to szczęście, wydał tylko jednego psychoanalityka” (S, 35); „Szczęśliwe narody są o wiele bardziej narażone na niebezpieczeństwo od innych, gdyż pozostaje im jedynie oczekiwać na własny schyłek; szczęście nie jest bowiem ideałem, gdy się je posiada, gdy się go doświadcza, tym bardziej jeśli panuje od pokoleń. Pomijając już fakt, że natura nie zakładała takiej możliwości i że nie mogłaby tego uczynić pod groźbą katastrofy” (O, 82).

W jego pesymistycznych poglądach, opartych na zdecydowanej krytyce historycznego optymizmu, kryzysy jako zjawiska kulturowe zostały uznane za podstawowe elementy dynamiki dziejowej, zrywającej ciągłość procesu historycznego, ponieważ unicestwiającej istnienie cywilizacji, kultur, narodów oraz systemów wartości społecznych, wokół których poprzednio były zintegrowane. Zresztą nieprzypadkowo dzieje narodów dostarczały *per analogiam* głównych uzasadnień dla diagnoz współczesności:

„Aby jakiś naród się liczył, trzeba, żeby średnia była dobra. To, co nazywamy cywilizacją albo po prostu społeczeństwem, nie jest niczym innym jak doskonałą jakością tworzących je przeciętnych jednostek” (R, 137); „Rzymianie, Turcy i Anglicy mogli założyć trwałe imperia, ponieważ, niechętni wszelkim doktrynom, nie narzucili żadnej z nich podbitym narodom. Nigdy nie udało im się im panować tak długo, gdyby byli dotknięci jakimś mesjanistycznym nałogiem. Nieoczekiwani ciemni, zarządcy i pasożyty, panowie bez przekonania, potrafili łączyć władzę i obojętność, surowość i pobłażliwość. To tej właśnie sztuki, sekretu prawdziwego pana, zabrakło niegdyś Hiszpanom, jak i miało zabraknąć dzisiejszym zdobywcom” (O, 85); „Każdy naród w pewnym

momencie swej historii uważa się za wybrany. To wtedy właśnie daje z siebie to, co ma w sobie najlepszego i najgorszego” (O, 81); „Dopóki naród zachowuje świadomość swej wyższości, jest okrutny i szanowany; jak tylko ją traci, staje się ludzki i przestaje się liczyć” (O, 85); „Tylko narody przegrane zbliżają się do ideału „ludzkiego”, pozostałe, te, którym się udało, obnoszą stygmaty swej chwały, swej bestialskiej świetności” (S, 37); „Cóż za smutny widok narodów zebranych o suplement przyszłości!” (S, 24); „Za pomocą barbarzyństwa Hitler próbował uratować cywilizację. Jego pomysł okazał się klęską – ale była to przecież ostatnia inicjatywa Zachodu. Z pewnością ten kontynent zasługiwał na coś lepszego. Czyja to wina, że nie potrafił zrodzić innego monstrum?” (S, 24); „Można przyjąć za pewnik, że wiek XXI, skądinąd bardziej zawansowany od naszego, Hitlera i Stalina będzie uważał za niewinnych młodzianków” (Z, 93).

Jest też okolicznością znaczącą, że rumuński krytyk idei postępu, rozpatrujący historię w sposób wyraźnie repetycyjny, część aforyzmów poświęcił kryzysowi wyczerpywania się poprzednich systemów wartości, co skazywało dane kultury na nieunikniony kres. Przekonanie o braku ciągłości historycznej stanowiły przewodni wątek jego pesymistycznej refleksji historiozoficznej, skupiając ją na kryzysach, rozumianych jako mechanizm ostatecznego wewnętrznego rozprzęgania się kultur europejskich, zintegrowanych poprzednio wokół wartości, które z takich czy innych powodów utraciły swoje moce jednoczące życie społeczne i stymulowały jego rozwój. Pytanie o to, z jakich powodów, i w jaki sposób upadają cywilizacje, narody i kultury, stało się przewodnim problemem, ogniskującym rozważania autora aforyzmów nad dynamiką zmian historycznych. Niezależnie od tego, jak w szczegółach problem ten był rozwiązywany, odpowiedzi nań udzielane stanowiły przede wszystkim diagnozę współczesności, jako schyłku i zbliżającego się końca kultury europejskiej.

W każdym bowiem do głosu dochodziło przeświadczenie, że oto kończy się pewien szczególnie świat, oparty na personalistycznych ideałach, ostatni akt fazy humanistycznej, ocalenia nie jednego z narodów, nie jednej z kultur, lecz samej ludzkości. Historiozoficzny pesymizm Ciorana sprawia, że omawianym kryzysom przypisywał on rolę procesów nieodwracalnych, o totalnie destruktywnych skutkach. Jego diagnoza stanu krytycznego kultury europejskiej jest na tyle obezwładniająca, że nie prowadzi do poszukiwania środków przeciwko zbliżającej się ostatecznej katastrofie. A nawet kiedy zdawałaby się prowadzić, natychmiast ulega szyderczej dekonstrukcji:

„Szczury, stłoczone na małej przestrzeni i karmione jedynie owymi produktami chemicznymi, którymi my się opychamy, stają się pono o wiele bardziej złe i agresywne niż zwykle. Ludzie, w miarę jak będą się mnożyć i wchodzić sobie na karki, będą się nienawidzić o wiele silniej niż w przód; wynajdą nawet nieznanne dotąd formy nienawiści, będą się rozszarpać wzajemnie jak jeszcze nigdy przedtem i wybuchnie powszechna wojna domowa – nie z powodu rewindykacji, lecz że ludzkość nie wytrzyma już dłużej widowiska, jakim jest sama dla siebie. Już teraz, gdyby choć na okamgnienie mogła wejść w całą przyszłość, nie chciałaby wychodzić poza ten moment” (Z, 120).

W sytuacji kryzysu dla filozofa deziluzji pesymizm nie przestawał być pożyteczną kategorią analityczną i opisową, zwłaszcza, że dzięki niej, na płaszczyźnie antropologii próbował rozstrzygnąć ontologiczną kwestię, czy świat jest zły oraz wyjaśnić, dlaczego go takim postrzegamy i przeżywamy.

Jego zdaniem człowiek współczesny sięga po zło, którego synonimem jest zabijanie i śmierć, ponieważ zmusza je, by socjotechnicznie upodobniło się do dobra: licznych nowożytnych utopii, idei historycznego postępu, wszechświatowego ładu, bezklasowego społeczeństwa, opiekuńczego państwa, nie podlegającej kryzysom gospodarki.

Dzisiaj nie możemy już odwołać się do żadnej z tych idei, ponieważ na naszych oczach poniosły one klęskę. „Wszystko, co mogłem odczuć, albo pomyśleć – wyznawał filozof – było jedynie ćwiczeniem się w antyutopii” (O, 90). Stąd cała seria gorzkich uwag: „Tysiąc lat wojen skonsolidowało Zachód; jeden wiek „psychologii” dobił go” (S, 24); „Zachód: zgnilizna, która ładnie pachnie, uperfumowany trup” (O, 105); „Na próżno Zachód szuka dla siebie formy agonii, godnej jego przeszłości” (S, 23).

Bohaterowie Cioranowskiej aforystyki, wystawieni na działanie zła w wymiarze osobistym i historycznym, którego dotychczas nie dostrzegali wokół siebie, sami w nim współuczestniczą:

„Łatwo jest nam kochać byle kogo, z wyjątkiem naszych bliźnich, właśnie dlatego, że są do nas podobni. To wystarczy, by wyjaśnić, dlaczego historia jest tym czym jest” (W, 133); „W czasach spokojnych, gdy nienawidzimy dla przyjemności nienawidzenia, musimy szukać odpowiadających nam wrogów – rozkoszny kłopot, którego oszczędzają nam czasy burzliwe” (S, 35); „Wszystkie te spojrzenia twarde, złe. Lepiej nie myśleć, jaki przybrałyby wyraz w razie nagonki. Słowo „bliźni” nie ma żadnego sensu w wielkim mieście. Miało swoje uzasadnienie w cywilizacji wiejskiej, gdzie ludzie znali się blisko i mogli kochać się lub nienawidzić w spokoju” (W, 126).

X. BÓG JEDYNIENIE MA PRZYWILEJ OPUSZCZENIA NAS

Wyrażająca się nietscheańskim nihilizmem aksjologicznym, formuła świata „poza dobrem i złem” oznacza, że sens różnych doznań człowieka jest sensem relatywnym, wręcz przypadkowym. Nie istnieje bowiem żadna obiektywna racja, jaka pozwalałaby uznać przewagę sensu nad bezsensem. Potraktowany poważnie, taki pogląd wtrąca człowieka w sytuację paraliżującą wszelkie jego poczynania i *de facto* staje się nihilistycznym paradoksem wiary w coś, w co nie wierzy. Przekonują o tym zanotowane spostrzeżenia:

„Pewnego dnia rozmawialiśmy przy stole na tematy teologiczne. Służąca, chłopka nie umiejąca czytać ani pisać, przysłuchiwała się nam, stojąc obok. „Wierzę w Boga tylko wtedy, gdy bolą mnie zęby”, powiedziała w pewnym momencie. Z całego życia pamiętam tylko te jej słowa” (R, 121); „Bóg jedynie ma przywilej opuszczenia nas. Ludzie mogą nas tylko zostawić” (O, 64).

Jest to rozwiązanie iluzoryczne, ponieważ życie nie może się opierać na sensie względnym czy na braku sensu, chyba że świat ludzki uznamy za chaos, anarchię partykularnych potrzeb i popędów biologiczno-psychicznych. Wówczas naturalne, hedonistyczne, woluntarystyczne potrzeby człowieka stają się ostatecznymi źródłami ludzkiej aktywności, co w historii i kulturze usprawiedliwiane bywa w takim stopniu, w jakim służy ich zaspokojeniu. Tak oto filozof, „marność nad marnościami” wraca do tezy, iż kryzys kultury duchowej sprawia, że zasadą władającą światem stają się partykularne, biologiczno-wolitywne, to znaczy niższe potrzeby człowieka, decydujące o jego życiu indywidualnym czy wręcz intymnym.

Czyżby więc autor *Pokusy istnienia* należał do grona intelektualistów europejskich, czcicieli rozumu instrumentalnego, którzy owładnięci duchem pesymizmu i sceptycyzmu, uczestniczyli w procesie wyflukiwania religijnego spoiwa dotychczasowej kultury, a zatem w niebezpiecznej relatywizacji wszelkich wartości usankcjonowanych do tej pory przez autorytet dziedzictwa judeochrześcijańskiego? Zapewne nie, jeśli tracąc pewność siebie, konstatował:

„Na próżno się staram, ale nie potrafię gardzić tymi wiekami, gdy nie zajmowano się niczym innym tylko formułowaniem definicji Boga” (O, 67); „W ciągu wieków człowiek uparcie wierzył w jeden dogmat po drugim, żywił złudzenia i rzadko budziły się w nim wątpliwości, nawet w krótkich przerwach między okresami zaślepienia. Prawdę mówiąc, nie były to wątpliwości, lecz pauzy, chwile oddechu następujące po trudach wiary, wszelkiej wiary” (O, 74); „Można być pewnym, że człowiek nie osiągnie nigdy głębi porównywalnej do tej, jakiej zaznał podczas wieków egoistycznej rozmowy ze swoim Bogiem” (O, 78); „Kiedy ocieram się o Tajemnicę, nie umięjąc się z niej śmiać, zastanawiam się, do czego służy ta szczepionka przeciw absolutowi, którą jest trzeźwość myślenia?” (S, 30); „Wszystkie moje myśli obracają się wokół rezygnacji, a jednak nie ma dnia, żebym nie formułował ultimatum wobec Boga, albo kogokolwiek innego” (O/108); „Trzeba myśleć o Bogu, a nie o religii, o ekstazie, a nie o mistyce. Różnica między teoretykiem wiary a wierzącym jest równie wielka jak między psychiatrą a szaleńcem” (Z, 77); „Przetrwa tylko to, co zostało poczęte w samotności, w obliczu Boga, czy jest się wierzącym czy nie” (O, 67); „Jeśli dobrze się zastanowić, w dziejach ludzkości więcej było afirmacji niż negacji – jak dotąd przynajmniej. Przechmy więc bez wyrzutów sumienia. Wiara i tak zawsze będzie ciążyć na szali” (O, 72).

Nie był także ideologiem nowoczesności, manifestującym swą pogardę dla tradycji, pozbawionym zakorzenienia w wartościowym dziedzictwie kulturowym. Ze swej misji kontestatora współczesnego świata wywiązywał się wręcz wzorowo, podważając wszelkie ustalone prawdy i dogmaty, rozbijając stereotypy myślowe, budząc wątpliwości wobec utopii postępu historycznego. Usilnie przeciwdziałał zgubnemu dla człowieka naszych czasów zanikowi „samowiedzy historycznej”, prowadzącej do utraty jego tożsamości kulturowej, co szczególnie czyniło go bezbronny wobec manipulatorskich praktyk socjotechniki.

On sam, nie uznając wiary ani żadnych lojalności religijnych, które mogłyby ujarzmić ciemne, niszczycielskie instynkty drzemiące w ludzkiej naturze, nieuleczalnie skażony sceptycyzmem poznawczym i relatywizmem moralnym, popadał w rozpacz egzystencjalną i pesymizm, które zabijają wszelką aktywność życiową. W związku z tym notował uwagi:

„Jeśli cechą mędrca jest nie robić nic bezużytecznego, nikt w takim razie nie przewyższy mnie w mądrości: nie zniżam się nawet do robienia czegoś użytecznego” (O, 67); „Oto nasze jedyne dziedzictwo: godziny, w których nic nie robiliśmy. To one nas kształtują, różnicują, czynią nas odmiennymi” (W, 146); „Wszystko, co może w nas być dobre, wywodzi się z indolencji, z naszej niemożności przejścia do działania, zrealizowania naszych projektów i zamiarów. To właśnie owa niemożność lub odmowa spełnienia się podtrzymuje nasze „cnoty”, chęć zaś dania z siebie jak najczęściej prowadzi do przesady i zamętu” (R, 61); „Jak tylko zaczynamy chcieć, popadamy pod jurysdykcję Demona” (O, 96).

Lekceważył fakt, że mimo wszystko ludzie nie rezygnują z prób odnalezienia fundamentalnej racji istnienia, nieredukowalnej podstawy wszelkiego bytu oraz ostatecznych uzasadnień jego poznania, nie przestają tęsknić za absolutem, choć ich rozum staje bezradny wobec nieodgadnionej jego tajemnicy, określając ją nazwą „Nicość”. Ignorował fakt, że tylko na gruncie religijnej wizji świata i kultury – umieszczającej człowieka w sensownym porządku metafizycznym – możliwe jest zrozumienie i wyjaśnienie, skąd bierze się wartość godności ludzkiej.

Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że w istocie zbliżał się do rozumowania wedle Augustyńskiej teodycei, odnosząc je do stopnia moralnej odpowiedzialności człowieka za zło, jakie istnieje w świecie stworzonym przez miłosiernego i wszechmogącego Boga, lecz stosował je do oceny historii ludzkości oraz ustalenia

jej wkładu w to, co umownie nazywamy epoką nowoczesną: z jej ideałami postępu, hasłami wolności, sprawiedliwości, tolerancji, racjonalizmu. Stąd połowiczność jego intelektualnych konstrukcji, sztuka balansowania między przeciwstawnymi niebezpieczeństwami: obeszła i pesymizmem historiozoficznym i wybujałym indywidualizmem, totalitarną przemocą i anarchizmem, nieulepiwym fanatyzmem i niszczącym wszystko sceptycyzmem, pomiędzy kultem przyszłości, a kultem podważającym sens jakiejkolwiek aktywności, mogącej ulepszyć życie społeczne.

Autor *O niedogodności narodzin* wątpił, że te antynomie można przezwyciężyć i znaleźć zadowalający ludzkości oraz człowieka „złoty środek”. Dlatego w ślad za Lukrecjuszem, Markiem Aureliuszem, Schopenhauerem i Jaspersem również on heroicznie odmawiał przyjęcia iluzorycznych pocieszeń, ofiarowanych przez religie i nieulekle przyjmował prawdę głoszącą, że u kresu wszelkich ludzkich wysiłków czeka nas nieuchronna klęska. Taka pesymistyczna perspektywa sytuowała go na antypodach antropologii chrześcijańskiej, której najistotniejszym elementem jest uznanie właśnie immanentnej słabości i ułomności natury ludzkiej, skażonej przez grzech pierworodny, odsłaniającej się nam w przeżywaniu własnej słabości, w doświadczeniu upadku i nieuchronności cierpienia. Był myślicielem uznającym się za niezdolnego do przyjęcia wiary chrześcijańskiej, lecz demaskując utopijną historiozofię, miał podniosłe ideały moralne. Nie był antychrześcijaninem w takim sensie, jak to się potocznie rozumie. Jego sprzeciw budziło nie tyle chrześcijaństwo jako takie, lecz kompromisowość i dwuznaczna postawa wobec zła historii, postawa, którą uznawał za zdradę pierwotnej inspiracji chrześcijańskiej.

XI. RACZEJ W RYNSZTOKU NIŻ NA COKOLE

Lektura Cioranowych aforyzmów, jak lektury dzieł niegdysiejszych filozofów „marność nad marnościami”: Schopenhauera, Nietzschego, Heideggera, powieści i dramatów Witkiewicza czy esejów Zdziechowskiego, prowadzi do przekonania, że w dzisiejszym świecie mamy do czynienia z sytuacją kryzysową, w wyniku której – w rezultacie wojny czy też innego kataklizmu spowodowanego działalnością człowieka – nie można wykluczyć zniszczenia milionów ludzi, a nawet postawić pod znakiem zapytania dalszego istnienia ludzkości, zniszczyć Ziemię i tym samym spowodować koniec ludzkiego świata. To, co kiedyś przekraczało możliwość wyobraźni i było zarezerwowane dla mocy Boga, dzisiaj stać się może udziałem człowieka.

Aforystyka Ciorana przeciwstawiała się więc filozofii racjonalizmu, która w sposób redukcjonistyczny traktuje człowieka jako istotę czysto biologiczną, uprzedmiotowioną, pozbawioną głębokich intuicji metafizycznych, poddaną jedynie scjentystycznym nakazom utopii postępu, ulegającą liberalnym ideom kultury Zachodu. Ów człowiek zredukowany utracił moc docierania do istoty prawdy, sensu i istoty nieredukowalnego bytu ludzkiego. Właściwa filozofia pesymizmu wedle Ciorana, dokonując się w niej samej przewyższanie moralności, jest myśleniem poza Nietzscheńskim „dobrem i złem”, tzn. poza dotychczasowymi schematami bycia, jest zaprzeczeniem świata prawdziwego, przekreśla możliwość ustanowienia raz na zawsze obowiązujących wartości, ustalenia ostatecznego sensu życia. Ten nihilizm myślenia poza dobrem i złem, ujawniana w nim nicość,

staje się aktem dookreślenia, uporczywego poszukiwania w samym tym akcie sposobu, w jaki odkrywa się sens bycia człowieka w świecie. I chociaż bohaterowie aforystyki Cioranowskiej zdecydowanie ów wydobywany sens kwestionują, to równocześnie w ich destrukcyjnych aktach „odwartościowywania” najwyższych wartości, ujawniają się sposoby bycia. Tego, w jaki sposób człowiek jest samym sobą w sytuacjach zagrożenia, trwogi, cierpienia, lęku przed śmiercią, kiedy słabną żądze i namiętności, słabnie siła ducha, zdolność do wiary w najwyższe wartości, i kiedy zawodzą uproszczone ideały i utopie.

Aforyzmy Ciorana dają możliwość poznawania egzystencji człowieka jako procesu anihilacji, destrukcji, bezsensu, życia w całkowitej niezgodzie z innymi, otoczeniem, bez świadomych prób „wybrania sobie” odrębnego rodzaju istnienia, bez tęsknoty do odnalezienia sobie *uniwersum*, określenia własnych interesów duchowych, celów, idei, wartości, stawania wobec konieczności odrzucenia czegoś, przezwyciężenia jakichś oporów, przeciwstawienia się czemuś.

Naszkicowany stan ducha i umysłu autora *Sylogizmu goryczy*, postrzegany jako zjawisko destruktywne z psychologicznego i społecznego punktu widzenia, ma również wartości pozytywne. Przywraca równowagę w obrębie samowiedzy indywidualnej i zbiorowej, które uległy urokom rozmaitych doktryn, ideologii, utopii, religii. Odbudowuje fundamentalne wartości ludzkiej egzystencji: cierpienia, bólu, samotności, choroby, starości, a przede wszystkim śmierci – w kulturze europejskiej spychane do szpitali, zakładów psychiatrycznych, domów pomocy społecznej. Żarliwie pesymistyczna aforystyka Ciorana umacnia egzystencjalną i społeczną wrażliwość człowieka, poszerzając ich zakresy o realne problemy, niedostrzegane przez apologetów utopi postępu, na co dzień głoszących pochwałę egzystencji „poza dobrem i złem”.

Za tym nieogarnionym pesymizmem stoi praca nad własną świadomością myśliciela, wysiłek zrozumienia siebie, swoich ograniczeń i niemożności w kontaktach z otoczeniem, innymi ludźmi, ich kulturą, literaturą, sztuką, nauką, historią, religią. Kontakty te są źródłem refleksji, sądów krytycznych, inspiracji sporów ze światem, umożliwiających tworzenie nam własnych uzasadnień spraw godnych świadomości naszego istnienia. W ten paradoksalny sposób filozoficzna świadomość depersonalizacji życia ludzkiego staje się świadomością przezwyciężenia zła, cierpienia, wykorzenia z życia duchowego, troską o wartości fundamentalne dla kultury współczesnej⁹. Przywraca sprawom ludzkim równowagę i mądrość. Rozmyślając nad sensem tego, co i po co pisze, aforysta notuje związane z tym myśli, które powtarza i rozwija w różnych sytuacjach:

„Wyznawanie doktryny, wiary, systemu jest wyjaławiające – szczególnie dla pisarza, chyba że, jak zdarza się to często, żyje on w sprzeczności z ideami, które głosi. Ta sprzeczność albo zdrada pobudza go i utrzymuje w niepewności, zakłopotaniu i wstydzie, warunkach sprzyjających twórczości” (O, 101); „Dzieło zaistnieje, tylko jeśli przygotowano je uważnie gdzieś w mroku, ze skrupulatnością zabójcy obmyślającego napad. Tym, co w obu przypadkach najistotniejsze, jest wola zadania ciosu” (On, 33); „Na pewno złym autorem jest ten, kto pisze dla potomności. Nie powinno się wiedzieć

dla kogo się pisze” (R, 135); „Książki powinno się pisać tylko po to, by mówić w nich rzeczy, jakich nie śmielibyśmy wyznać nikomu” (On, 23); „Nie trzeba zmuszać się do tworzenia dzieła, trzeba jedynie powiedzieć coś, co można by wyszeptać do ucha pijakowi lub umierającemu” (O, 50).

Charakteryzując się intelektualną odwagą wobec autorytetów, wypowiadających się o problemach ostatecznych, książki Ciorana nieustannie kwestionowały oczywistości i rutynę rozumienia człowieka przez innych ludzi i samego siebie, prowokując go w ten sposób do wewnętrznej walki, sporu, polemiki, pomimo ogarniającego go pesymizmu. „Książka powinna rozdrapywać rany, wręcz je zadawać. Książka powinna być zagrożeniem (R, 119), dlatego jej opublikowanie bywa „źródłem takich samych kłopotów jak małżeństwo albo pogrzeb” (W, 155). Z perspektywy czytelnika biorąc, „książka to odłożone samobójstwo” (O, 73), zatem jej lektura spełnia funkcje terapeutyczne. Wprawdzie czytelnik odbiera impulsy krytyki negatywnej autora, ale nie jest przez niego pouczany, raczej piszący zakłada jego aktywny udział w konkretyzacjach aforystycznych aluzji, sensów w dążeniu do prawdy:

„Człowiek bierze się w garść i znów lgnie do bytu – tym mocniej, że w reakcji na książki negujące, szerzące rozkład, na ich niszczącą siłę. Na książki w istocie krzepiące, gdyż rozbudzają energię, która je odrzuca. Im więcej w nich trucizny, tym zbawienniejsze ich działanie, pod warunkiem, że będzie się je czytać na opak, jak zresztą należałoby czytać każdą książkę, poczynając od katechizmu (On, 65).

Aforystyka Ciorana należy do tej tradycji myślowej, którą kierują lament, rozpacz i gniew przeciwko cywilizacji współczesnej, poczuciu kulturowego wykorzenia, przeciw utopijnej „postępowej wizji rozwoju ludzkości”, a w obronie uznania w jednostkowym istnieniu wartości najwyższej. Poruszane w niej problemy egzystencji, stają się problemami ograniczoności i skończoności istnienia, wynikają z pojawienia się człowieka w świecie, potrzeby zrozumienia, czy jego życie ma sens, jeśli na świecie panują zło, cierpienie i śmierć. Kiedy człowiek rozpoznaje siebie jako istotę zagubioną, oszukaną, „Raczej w rynsztoku niż na cokole” (O, 78). Za pesymistycznym myśleniem Ciorana, nawet kiedy głosił bezsens istnienia człowieka, jego osamotnienie w świecie, opisywał jego tragedię samotności w naturze i kulturze, kryła się transcendentalna tajemnica, „czekania na Boga”, który ofiarowuje się w łasce objawienia tylko przez spotkanie z innym człowiekiem. Nawet jeśli człowiek ten żyje w wyobcowaniu, osamotnieniu, oczekiwaniu, skrytości, a w tym spotkaniu pośredniczą tylko aforyzmy.

⁹ Z podstawowymi twierdzeniami Ciorana na temat fałszywych stereotypów naszej „cywilizowanej teraźniejszości” zgadzają się tezy Rogera Scrutona przedstawione w *Pożytkach z pesymizmu i niebezpieczeństwach fałszywej nadziei*, tłumaczył T. Bieroń, Poznań 2012.

Aforyzmy i quasi-aforyzmy w przypowieściach Wojciecha Żukrowskiego

Aphorisms and quasi-aphorisms in parables by Wojciech Żukrowski

Anna Wzorek

Słowa kluczowe

Wojciech Żukrowski, proza powojenna, krótkie formy narracyjne, parabola

Keywords

Wojciech Żukrowski, postwar prose, short narrative forms, parable

Abstrakt

Artykuł pokazuje oblicze Żukrowskiego-aforysty. Rozważania dotyczą azjatyckiego zbioru krótkich form narracyjnych, będących przypowieściami, *Nieśmiały narzeczony*. W tomie znajduje się wiele sentencji w ścisłym znaczeniu tego słowa (a zatem lakonicznych sformułowań z podtekstem filozoficznym lub moralnym) oraz quasi-aforyzmów (które różnią się od aforyzmów sensu stricto brakiem lapidarności). Autor *Kamiennych tablic* tworzy nowe maksymy, jak również przekształca już znane, zastane, obecne w zbiorowej świadomości. W opowiadaniu *Wierna kochanka pana Kao Czena* modyfikuje aforyzm „mowa jest srebrem, a milczenie złotem”; w innym (*Ostrożnie ze Złotym Lisem!*) nawiązuje do gnomy „dzielna żona męża korona”, w jeszcze innym tytule przywołuje złotą myśl: „nie ma miłości bez zazdrości”. Za pośrednictwem przedziwnych, czasami żartobliwych historii, Żukrowski-aforysta przypomina, że przesadna pogoń za zaszczytami zazwyczaj obraca się przeciwko człowiekowi, że miłość jest sprawą najważniejszą w ludzkim życiu.

Abstrakt

The article presents the figure of Żukrowski, an aphorist. The deliberations concern the Asian collection of short narrative forms, which are parables, *Nieśmiały narzeczony* [Shy fiancé]. The collection includes many sentences in the strict meaning of the word (hence, laconic expressions with a philosophical or moral implied meaning) and quasi-aphorisms (which differ from the sensu stricto apho-

risms in the lack of succinctness). The author of *Kamienne tablice* [Stone plaques] creates new maxims, as well as transforms those that are already known, found, present in the collective consciousness. In the short story *Wierna kochanka pana Kao Czena* [Faithful lover of Mr Kao Czen], he modifies the aphorism “speech is silver, silence is golden”; in another one (*Ostrożnie ze Złotym Lisem!* [Be careful with the Gold Fox!]) he refers to the gnome “brave wife a husband’s crown”, in yet another title he quotes the words of wisdom: “there is no love without jealousy”. Through the bizarre, sometimes humorous stories, Żukrowski – aphorist – reminds us that the exaggerated pursuit of honours usually backfires on us, that it is love that is the most important thing in human life.

Anna Wzorek

Aforyzmy i quasi-aforyzmy w przypowieściach Wojciecha Żukrowskiego

Współcześnie Wojciech Żukrowski (1916–2000) jest pisarzem niemal zupełnie zapomnianym. Jego kariera literacka rozpoczęła się nadzwyczaj dobrze, a zakończyła niefortunnie. Zadebiutował znakomitym tomem *Z kraju milczenia*, który Kazimierz Wyka ocenił bardzo wysoko, nazwał książką „najpełniejszą” pod względem treściowym i artystycznym, „najbardziej polską”, wreszcie „sienkiewiczowską”, a zatem czerpiącą z tradycji wielkiego noblisty¹. W krótkim czasie po tym opublikował pacyfistyczną baśń *Porwanie w Tiutiurlistanie*, okrzykniętą „najpiękniejszą książką roku 1946”², „uroczą książką”³. Bardzo szybko dał się też poznać jako twórca groteski, wykreował bowiem – jak wyraziła się Zofia Starowieyska-Morstinowa – „świat do góry nogami”⁴. Kariera literacka Żukrowskiego – podkreślmy raz jeszcze – zapowiadała się obiecująco, jej finał był jednak smutny. W pamiętnym grudniu 1981 roku pisarz wystąpił w mundurze wojskowym na antenie telewizyjnej „jedynki” i publicznie poparł wprowadzenie stanu wojennego. Od tamtej pory Żukrowski doświadczył wiele niechęci zarówno ze strony czytelników (odsyłanie książek), jak i historyków literatury oraz krytyków literackich. Po transformacji ustrojowej autor, nazywany nie bez powodu „pupilkiem PRL-u”, „pieszczochem PRL-u” (w Polsce Ludowej jego książki rzeczywiście doczekały się wielu wysokonakładowych wydań, autor zaś wyjeżdżał na placówki dyplomatyczne, np. do Indii, był korespondentem wojennym w Wietnamie i Chinach), odszedł w zapomnienie, a jego twórczość została zmarginalizowana. Polityka zatem bardzo mocno zaciążyła na ówczesnej sytuacji Żukrowskiego. Zresztą pisarz nie potrafił być apolityczny tak w życiu, jak i w twórczości⁵. W wywiadzie, udzielonym przed publikacją jednej z ostatnich powieści

¹ Vide: K. Wyka, *Rozmiary kraju milczenia*, [w:] tegoż, *Pogranicze powieści*, Warszawa 1989, s. 410–418.

² Vide: Z. Starowieyska-Morstinowa, *Książka najpiękniejsza...*, „Tygodnik Powszechny” 1946, nr 46, s. 7.

³ Vide: S.J. Kołodziejczyk, *Uroczą książką*, „Twórczość” 1948, z. 1, s. 98–100.

⁴ Vide: Z. Starowieyska-Morstinowa, *Świat do góry nogami*, „Tygodnik Powszechny” 1947, nr 51/52, s. 9.

⁵ Do uwikłanych w politykę zaliczyć należy przede wszystkim „sorealistyczne czytanki” – *Mądre ziola* i *Dni kłęski*, tendencyjne opowiadanie *Kwasoodporni* (z tomu *W kamieniołomie*) w dalszej kolejności zaś duże powieści – *Skąpani w ogniu* (rzecz o zasiedlaniu Ziemi Odzyskanych), *Kamienne tablice* (pokazujące z oddali rok 1956), *Plażę nad Styksem* (jeden z pobocznych wątków dotyczy wystąpień młodzieży studenckiej w 1968 roku). Nawet *Córeczka* – zbiór ciepłych, pozornie błahych opowieści o Basi, jej rodzicach i zwierzętach jest trochę upolityczniona. Zresztą tom powstał na początku lat 50. i pewnie nie mogło być inaczej, skoro w zamierzeniu autora miał trafić do druku, nie zaś do szuflady. Żukrowski przechadza się wraz ze swoimi bohaterami alejkami wrocławskiego ogrodu zoologicznego i gdzieś na marginesie, wyraża uznanie dla otaczającej go rzeczywistości społeczno-politycznej, pokazuje ją – co ważne – zawsze *in plus*. Okazjonalne pochwały socjalizmu znajdziemy również w tekstach Żukrowskiego dla młodego odbiorcy – *Słonecznym lecie* i *Poszukiwaczach skarbów*. Pierwszy z przytoczonych tytułów powstał na początku lat 50. i jest – niestety – skażony socrealizmem. I tym razem – jakby mimochodem – rozbrzmiewają hasła rozpowszechniane w ramach ówczesnej propagandy sukcesu. W *Poszukiwaczach skarbów* Żukrowski też nie potrafi być apolityczny; ściślej – próbuje wychowywać małoletniego odbiorcę w duchu socjalizmu. Mówiąc o polityczności prozy Żukrowskiego, trzeba przypomnieć, iż pisarz ma w dorobku współczesną polityczną powieść dla dzieci – *Na tronie w Blabonie*. Aluzji politycznych, wtrąceń o sprawujących władzę, a właściwie nadużywających jej, jest w tej baśniowej opowieści naprawdę dużo. Miejscami nawet wydają się zbyt poważne, niedostosowane do możliwości intelektualnych młodych odbiorców.

– *Plaży nad Styksem*, zapowiedział, iż najnowsza rzecz będzie się koncentrować – jak to zwykle u niego – na dwóch sprawach – miłości oraz polityce⁶. Sformułował wówczas trafną myśl, że polityka to temat trudny i niewdzięczny; wokół powieści o polityce zaś „dużo zachodu” i nie mniej „kłopotów po napisaniu”⁷.

Żukrowski pozostawił po sobie znaczną spuściznę literacką; jego twórczość jest bogata zarówno pod względem tematycznym, jak i gatunkowym. Pisarz ma w swoim dorobku utwory wojenne, „azjatyckie”, współczesne, traktujące o wydarzeniach niesamowitych, wręcz paranormalnych, wreszcie adresowane do młodego odbiorcy. Uprawiał głównie epikę (preferował powieści i krótkie formy narracyjne; w zbiorze *Córeczka* sięgnął jednak po obrazek, w *Nieśmiałym narzeczonym* wykorzystał formę przypowieści, w jeszcze innym tomie – *Piórkiem flaminga* zastosował groteskę, dla młodych stworzył powieści-baśnie), pisał również poezje (*Rdza*, *Bal w agrestie*) i reportaże (*Dom bez ścian*, *W królestwie miliona słoni*, *Desant na Kamiennej Wyspie*).

Żukrowskiego zbiór przypowieści *Nieśmiały narzeczony*, składający się z 12 tytułów, to pokłosie wieloletnich wędrówek autora po kontynencie azjatyckim, owoc jego pobytu w Indiach, Chinach i Laosie. We wstępie prozaik zaznacza, że zamieszcza opowieści autentyczne, zasłyszane od rdzennych mieszkańców tej ziemi. Powiada, iż sam czerpał z sezamu Azji, a teraz przekazuje tę wiedzę czytelnikowi:

Prawie pięć lat włóczyłem się po Azji, byłem i turystą, chciwie wchłaniającym opowieści napotkanych i odmienną urodę chińskiego pejzażu [...]. Byłem i korespondentem wojennym, na tamtych frontach. Mam w uszach stękanie deptanej suchej ziemi, chrzęst rynsztunku, towarzyszyłem oddziałom w przetartych drelichach, zbiegającym od częstego prania [...]. Byłem też dyplomata w białym słońcu Indii, którego ciężar pamiętam. [...] Poznawałem prawdy tego kontynentu w lepiankach wieśniaków, dzieliłem ich skromny posiłek, spałem na deskach przykrytych matą, twardszych od więziennej przycy. Szacunku dla trudu tysięcy tego najliczniejszego narodu świata, nadludzko cierpliwego i mężnie walczącego z żywiołami, uczył mnie tam, w Pekinie, polski sinolog, Witold Jabłoński. [...] Kimże byłem, jeśli nie przypadkowym wędrowcem, który się w pościgu za dniem dzisiejszym zabłąkał do Sezamu? Ogarkiem swej ciekawości, płomyczkiem malutkiej wiedzy oświetlałem gromadzone skarby. [...] Żałujcie tylko, że otrzymujecie te historie od pośrednika, świadomego ubóstwa, z drugiej ręki. Opowiadano mi, chłonałem zaciekawiony, więc i wam opowiadam. [...] Wierzcie, zaczerpnijcie śmiało, tam na Dalekim Wschodzie klejnotów nie ubędzie... Ja też zgarniałem je chciwą dłonią⁸.

Akcenty polityczne powodują, że proza Żukrowskiego niekiedy traci na wartości. Teksty autora *Lotnej* cierpią przez to, że twórcy nie stać na wolny głos w ważkich i trudnych sprawach, (np. losy formacji akowskiej w powojennej Polsce, przebieg kampanii wrześniowej w 1939 roku, wypaczenia socjalizmu, które doprowadziły do przełomu październikowego w 1956 roku i kryzysu politycznego w 1968 roku), że nawet w okresie zwiększonych swobód obywatelskich jest asekuracyjny, zachowawczy, bardzo ostrożny w formułowaniu opinii politycznych, uchyla się od wartościowania tak wypadków historycznych, jak i współczesnych. Duże powieści Żukrowskiego o roku 1956 i 1968 (*Kamienne tablice* i *Plaża nad Styksem*) tracą przez to, że autor pozostaje na pozycji obserwatora, wybiera taki sposób obrazowania, prowadzenia narracji, by uniknąć formułowania ocen, by nie opowiedzieć się po żadnej ze stron.

⁶ Vide: S. Jeżyński, *Zmysłami chłonę świat... Rozmowa z Wojciechem Żukrowskim*, „Tygodnik Kulturalny” 1975, nr 18, s. 3.

⁷ Ibidem.

⁸ W. Żukrowski, *Piórkiem flaminga. Nieśmiały narzeczony*, Warszawa 1974, s. 166–168 (pozostałe cytaty lokalizuję bezpośrednio w tekście, podając w nawiasie numer strony, zawsze według tego wydania).

Interesujący nas zbiór azjatyckich opowieści na pierwszy rzut oka wydał się bliski *Piórkiem flaminga*⁹, co zauważył Lesław Bartelski, tytułujący recenzję *Znowu opowiadanie przewrotne*¹⁰. Ten krytyk literacki od razu jednak rozwiął wątpliwości co do przynależności gatunkowej krótkich form narracyjnych zawartych w *Nieśmiałym narzeczonym*. Stwierdził, że nie są one groteską, lecz przypowieścią:

Ta nieoczekiwana pointa, którą odznaczają się prawie wszystkie opowiadania z tomu, kwalifikuje te utwory do rzędu tych, które poznaliśmy przed laty w *Piórkiem flaminga*. A więc groteska? Nie, przypowieść ludowa, choćby najostrzejsza w swym morale, nigdy nie będzie groteską, chociażby była jej niesłychanie bliska. Przeszkodzi jej w tym owa szczypta mądrości, jaką się odznacza wielkość przypowieści¹¹.

Zbiór *Nieśmiały narzeczony* przynosi zatem nową formę gatunkową, wcześniej nieuprawianą przez Żukrowskiego, formę przypowieści. Mając na uwadze zapewnienie pisarza (z odautorskiego wstępu), iż przekazuje historie opowiedziane mu przez miejscową ludność, trzeba stwierdzić, iż legendy, autentyczne niezwykle opowiadki Żukrowski przemienia w przypowieści, nadaje im wymiar uniwersalny i ponadczasowy. Bartelski przestrzega odbiorcę, by nie zwiódła go egzotyczna sceneria, opowieści zanurzone we wschodniej kulturze bowiem „[...] nabierają cech uniwersalnych”¹². Opinię tę potwierdzają także inni – Stefan Melkowski¹³, Stanisław Zieliński¹⁴, Janina Preger. Ta ostatnia traktuje interesujące nas opowiadania jako „cacka prozy”, które „przemawiają z siłą przypowieści”¹⁵. Zieliński także podkreśla, iż nie można przypisywać im wyłącznie wartości lokalnej, ponieważ „jeśli odrzucić koloryt lokalny i misterną szatę artystyczną, mądrość opowiadań okaże się mądrością uznaną również przez inne ludy w innych stronach świata”¹⁶.

Dziś mało kto pamięta, że Żukrowski pozostawił po sobie zbiór przypowieści, sfabularyzował autentyczne opowieści azjatyckie i – co ważne – zaopatrzył je w błyskotliwy, filozoficzny komentarz. Do niemal każdej historii (wyjątek stanowią *Białe zaproszenia*, *Boginka z orszaku Kuin Lin* oraz *Przywołany z tamtej strony*) dołączył naukę moralną, regułę życiową, często będącą przewrotnym, żartobliwym dopełnieniem prezentowanej fabuły. Prześledźmy zatem aforyzmy Żukrowskiego, wplecione w azjatyckie przypowieści. Wcześniej jednak kilka słów wyjaśnienia na temat aforyzmu, sentencji, maksymy oraz gnomy. Sytuacje tych pojęć zręcznie, nadzwyczaj trafnie określa Franz Mautner: „[...] te różne nazwy używane są niekiedy synonimicznie, niekiedy zaś tak, jak gdyby graniczyły ze sobą lub zgoła wzajemnie się wykluczały albo przynajmniej uwydatniały odmienne aspekty znaczeniowe”¹⁷. Nieco później przypomni, że maksymy zaliczane

⁹ W roku 1974, a następnie w 1988 oba zbiory doczekały się wspólnej edycji.

¹⁰ Vide: L.M. Bartelski, *Znowu opowiadanie przewrotne*, „Kultura” 1964, nr 46, s. 10.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

¹³ Vide: S. Melkowski, *Jeden z Żukrowskich*, „Nowe Książki” 1975, nr 6, s. 22.

¹⁴ Vide: S. Zieliński, *Pisarze na wulkanie*, [w:] *Proza, poezja 1964. Wybór szkiców i recenzji*, wybór i układ Z. Macużanka, Warszawa 1965, s. 194.

¹⁵ J. Preger, *Potrzebne są i powroty*, „Twórczość” 1965, nr 2, s. 125.

¹⁶ S. Zieliński, op. cit., s. 194.

¹⁷ F.H. Mautner, *Maksymy, sentencje, fragmenty, aforyzmy*, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 4, s. 297.

są do „form zamkniętych”, fragmenty i aforyzmy zaś stanowią „formę otwartą”. „Pierwsza – powie Mautner – oddziaływa za pośrednictwem doskonale wyważonej struktury, skrajnej jasności i precyzji słownictwa, olśniewającej pointy i autorytatywnego tonu; [...] druga [...], bardziej ezoteryczna, prowokuje i cieszy wyszukany sposób posługiwania się wieloznacznością oraz wypowiedzią rozmyślnie niewykończoną [...]”¹⁸. W zakończeniu swego wywodu Mautner sformułuje bardzo ważną uwagę, iż w praktyce rozróżnienie „czystych” maksym i „czystych” aforyzmów jest niezwykle trudne, toteż proponuje, by „nowoczesne słowo aforyzm objęło oba typy”¹⁹. Stanisław Sierotwiński – na co wskazuje jego *Słownik terminów literackich* – interesujące nas pojęcia, dokładniej: aforyzm, sentencja i maksyma, traktuje synonimicznie, sugeruje, by stosować je wymiennie, na zasadzie substytucji²⁰. Inne jest stanowisko Janusza Sławińskiego. Ten historyk i teoretyk literatury zaznacza bliskość, nie zaś wymiennność omawianych terminów. O gnomie powie, że jest zwięzła, zawiera naukę moralną, występuje zarówno w wierszu, jak i w prozie, pod względem stylistycznym przypomina przysłowie²¹. Naturę aforyzmu wyjaśnia w słowach: „zwięzłe sformułowanie, zwykle jednozdaniowe, [...] odznaczające się stylistyczną wyrazistością i błyskotliwością [...]. Opiera się najczęściej na chwytach antytezy i paradoksu”²², niesie ze sobą przesłanie filozoficzne, psychologiczne bądź moralne. I jeszcze definicja maksymy: „Zasada postępowania lub ogólne prawidło moralne sformułowane w sposób zwięzły i dobitny, zwykle w jednym zdaniu”²³. Nawiązując do rozważań Sławińskiego, można powiedzieć, że relacje pomiędzy sentencją, maksymą i aforyzmem układają się następująco: łączy je krótkość, lapidarność formy, czasami wręcz jednozdaniowość, dzielą tylko subtelne, niejednokrotnie wręcz niezauważalne różnice, polegające, na przykład, na preferowaniu określonych figur stylistycznych lub wyborze tematyki bliższej filozofii, ocierającej się o psychologię, wreszcie sąsiadującej z moralistyką. Z młodszych badaczy ciekawie o aforyzmie i sentencji wypowiada się Filip Nawara. Podkreśla, że oba zjawiska to „zdania w trybie oznajmującym, niosące treść, na którą przystaną wszyscy, niosące znaczenia, które wszyscy przyjmą, znaczenia uniwersalne. Znaczenia bardzo szerokie”²⁴. Nawara odżegnuje się od synonimicznego traktowania sentencji i aforyzmów, więcej – chce wytyczyć granicę pomiędzy tymi zjawiskami, pragnie uchwycić cechy szczególne sentencji oraz jakości właściwe wyłącznie aforyzmom, toteż formułuje następującą myśl:

Sentencja mówi o rzeczach jako o „wartościach” i, niezależnie od tego czy stosuje grę, czy nie, mówi „wprost”, tj. posługuje się prostymi, można powiedzieć, że niemal dosłownymi znaczeniami. Na tym polega jej „przyziemność”. Aforyzm, jako oderwany od ziemi, powinien więc mówić o czymś innym, nie o „rzeczach – całościach – wartościach”²⁵.

¹⁸ Ibidem, s. 300–301.

¹⁹ Ibidem, s. 306.

²⁰ Vide: S. Sierotwiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1970, s. 20.

²¹ Vide: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1989, s. 168.

²² Ibidem, s. 15.

²³ Ibidem, s. 267.

²⁴ F. Nawara, *Definiowanie aforyzmu*, „Studia Medioznawcze” 2006, nr 4, s. 36.

²⁵ Ibidem, s. 43.

Uwagi Nawary są przekonywujące, ale jednak trudne do praktycznego zastosowania. Granice pomiędzy interesującymi nas zjawiskami językowymi są płynne, nieostre, toteż na użytek niniejszego szkicu terminy sentencja, aforyzm, maksyma będą używane wymiennie.

A teraz aforystyka Żukrowskiego. W przepelnionym magią utworze otwierającym zbiór, *Wierna kochanka pana Kao Czena*, o którym Melkowski powie, iż traktuje o „[...] związku między człowiekiem a światem drzew”²⁶, otrzymujemy przedziwną historię Kao Czena, jego stryjecznej babki i pięknej dziewczyny, będącej – co dopiero z czasem wychodzi na jaw – wiśniowym drzewem. Fabularnie rzecz jest nieco skomplikowana, oto bowiem Kao Czen zakochuje się w niezwykle urodziwej dziewczynie, która później okazuje się zjawą, drzewem wyrosłym na grobie jego zmarłej babki. Ta ostatnia wykorzystuje wiśnię-dziewczynę do tego, by skłonić swego krewniaka do godnego pochówku jej szczątków. Ostatecznie Kao Czen wiąże się z dziewczyną – „wiśniową dziczką” (s. 178), zostaje ojcem, w finale zaś umiera, ale jego syn – zgodnie z zapowiedzią nieżyjącej babki – zostaje sławnym poetą. Ta intrygująca opowieść o Kao Czeniu i jego kochance-zjawie, która będąc drzewem pozbawiona jest umiejętności posługiwania się językiem, staje się dla Żukrowskiego okazją do wypowiedzenia nieco żartobliwej opinii-sentencji, iż brak mowy „[...] to u żony tylko zaleta” (s. 176). To przewrotne zdanie Żukrowskiego zdaje się nawiązywać do powszechnie znanego aforyzmu, funkcjonującego w języku ogólnym, „mowa jest srebrem, a milczenie złotem”.

W następnym utworze *Ostrożnie ze Złotym Lisem!*, który poprzez tytuł przywodzi na myśl o dziesięć lat wcześniejsze opowiadanie Jerzego Andrzejewskiego *Złoty lis*²⁷, znów otrzymujemy irracjonalną historię, zwieńczoną błyskotliwą, choć nazbyt rozbudowaną myślą. Brzmi ona tak: „mądra żona jest największym skarbem męża”. Autor, biorąc za przykład losy swego bohatera, zdolnego studenta Czu, który nieopatrznie sprzymierza się ze Złotym Lisem – upostaciowieniem demona (co sprowadza na niego szereg kłopotów), a następnie dzięki sprytowi oraz przezorności żony szczęśliwie składa egzamin na wysokiego urzędnika państwowego, przekazuje odbiorcy (przez usta starego mandaryna) taką oto naukę: „Zapamiętaj sobie – nie zapraszaj gości do domu bez jej [żony, A.W.] zgody. Żona łatwiej dostrzeże lisa wśród tych, którzy nazywają się twymi przyjaciółmi. Natury ich nie zmienisz, a sam rychło przejmiesz lisie obyczaje” (s. 189). I tym razem pisarz korzysta z maksymy zastanej, modyfikuje tezę „dzielna żona męża korona”. Złota myśl Żukrowskiego jest jednak przydługa, przez co oddala się od aforyzmu, w jakimś stopniu traci cechy aforyzmu. Zasługuje przeto na miano quasi-aforyzmu.

Przypowieść *Przyjaciel z Luliczang* przynosi historię kilku obrazów; dwa z nich nie są dziełem natchnienia, lecz powstały w okolicznościach przedziwnych. Pierwszy zrodził się na skutek zabijania pluskiew kłusujących artystę, drugi – w wyniku

²⁶ S. Melkowski, op. cit., s. 22.

²⁷ Zbieżność obu tekstów jest jednak przypadkowa, nie ma pomiędzy nimi ścisłej zależności. *Złoty lis* Andrzejewskiego jest tekstem odwilżowym, pokazuje losy sześciolatniego Łukasza, który tak głęboko przeżywa swoją samotność, że w wyobraźni wytwarza sobie postać powiernika – tytułowego złotego lisa. W historię chłopca wplecione są żręczne wstawki na temat ówczesnej rzeczywistości; utwór można odczytać jako protest wobec uniformizacji człowieka (Vide: J. Smulski, *Pękanie lodów. Krótkie formy narracyjne w literaturze polskiej lat 1954–1955*, Toruń 1995, s. 105–119).

odbijania na płótnie pośladek upojonego winem artysty. Do tej żartobliwej opowieści autor *Z kraju milczenia* wprowadza aż trzy aforyzmy. Pierwszy z nich utrzymany jest w poważnym tonie: „Wszyscy mamy oczy otwarte, a tak niewiele widzimy” (s. 191); dwa pozostałe stanowią przekorny komentarz do wspomnianych obrazów. Bohater Żukrowskiego, patrząc na dzieło zrodzone z niechęci do pasożytów, wyjaśnia: „[...] w dobrym obrazie powinna być pasja, mocne uczucia, miłość lub nienawiść...” (s. 192). Nieco później, ściślej: odnosząc się do obrazu powstałego na skutek śmiałych i nie do końca kontrolowanych poczynań malarza, wypowie rozbudowaną sentencję, a zatem niby-sentencję:

[...] Trzeba wprawdzie szukać nowych technik, ale narzędzie nie decyduje o powstaniu dzieła sztuki, tylko twórca... Potrzebne jest to wstydliwie skrywane natchnienie... Czasami można je zastąpić starym winem (s. 193).

W następnym utworze – *Dwie starsze siostry* Żukrowski po raz kolejny kreśli zabawną historię i zamyka ją poważną, pełną mądrości życiowej konkluzją, nawiązującą do powszechnie znanego powiedzenia „nie ma miłości bez zazdrości”:

Zazdrość i nienawiść zawsze skradają się śladem miłości. [...] One myślą, że są jej starszymi siostrami. Miłość jest wiecznie młoda. Ona jedna ma siłę stwarzania, one tylko niszczenia, choć potrafią towarzyszyć człowiekowi do ostatniego tchu (s. 200).

Aby udowodnić słuszność tej tezy, Żukrowski prezentuje czytelnikowi historię pełną humoru i nieprawdopodobieństwa. W centrum utworu umieszcza bogatego kupca Liu, jego żonę Czin Mei oraz mnicha taoistę. Ten ostatni, wykorzystując magiczne umiejętności, ratuje kupca przed napaścią zbójców (przemienionego w dziecko, umieszcza w worku z napisem łono matki), sam zaś bierze Czin Mei za żonę. Od tej pory Liu, niszczone przez zazdrość i nienawiść (w tytule nazwane metaforycznie dwiema starszymi siostrami miłości), musi przyglądać się życiu swej żony z innym mężczyzną. Przypowieść *Bramy otchłani* stanowi przestrożę przed pogonią za zaszczytami i godnościami. Tym razem – znów za pośrednictwem żartobliwej historii – Żukrowski poucza, że przesadne ambicje mogą obrócić się przeciwko człowiekowi. Narratora zajmuje osoba Czen Ju – młodzieńca tak bardzo marzącego o dostojeństwach, że w imię ich realizacji sprzymierza się z demonem. Tak werbalizuje on swoje pragnienia: „Daj [...], bym zginał karki możnych! Bym błyskał ostrzem nad głowami! Chcę mieć dłoń zawsze pełną srebra! Chcę być sławny!” (s. 206). Cała historia, która ma nie tylko pouczyć, ale również rozśmieszyć czytelnika, otrzymuje przewrotne, niespodziewane zakończenie:

Nie minął rok i wszystkie jego życzenia się spełniły. [...] Czen Ju wydawał szeptem rozkazy i można go słuchać. Wsparłszy dłoń o ciemność, przyginał głowy generałów, nad pochylonymi karkami wymachiwał ostrzem, a kieszenie miał pełne srebrnych pieniążków. Został najślawniejszym nie tylko w mieście, ale w całej prowincji Kuei Czou – fryzjerem (s. 207).

Opowieść o młodzieńcu, zwiedzionym przez wygórowane ambicje, staje się dla Żukrowskiego okazją do wygłoszenia następującej nauki moralnej (tym razem zwartej, a zatem noszącej znamiona aforyzmu): „[...] Demony obdarzają nas, by pokazać, jak znikomych rzeczy pożądamy. Łaskawość ich obraca się przeciw nam” (s. 207). Poszukiwacz sentencji powie – i chyba nie

będzie to nadinterpretacja – że w opowieści mamy aluzję do myśli „Kto wysoko mierzy, ten nisko spada”.

W tytułowej przypowieści *Nieśmiały narzeczony* występują dwa aforyzmy. Pierwszy z nich wygłasza stara niania, opiekunka pięknej, ale niezwykle samotnej Mei Li, uświadamiająca swej podopiecznej, iż nieśmiałość, skrytość ukochanego mężczyzny nie jest dobrą wróżbą: „Miłość – poucza posunięta w latach piastunka – to odwaga wyznania całemu światu, jakiego się dokonało podboju” (s. 233). Druga sentencja, notabene także traktująca o miłości, pochodzi od narratora i zamyka bardzo smutną, za to – jak to zwykle bywa u Żukrowskiego – przedziwną opowieść. Prozaik przenosi odbiorcę w świat Mei Li, jej tajemniczego narzeczonego, będącego ucłowieczoną myszą, wreszcie nadopiekuńczej niani, która doprowadza do śmierci tytułowego nieśmiałego narzeczonego (zostaje zjedzony przez kota) i przez to niszczy życie młodej kobiety. Mei Li – jak czytamy – do końca swych dni nosi wdowi welon, rezygnuje ze związku z innym mężczyzną, do opiekunki zaś czuje niechęć, wręcz wrogość. Narrator stawia przeto umoralniającą diagnozę, wygłasza rozbudowaną maksymę (a zatem niby-maksymę):

Prędzej możesz oczekiwać wdzięczności od uratowanego samobójcy niż od dziewczyny, której rozwiejesz złudę kochania. Bez miłości bowiem życie jej przemija jak lot jaskółki po niebie, które draśnięte ciemnym skrzydłem zamyka się bez śladu (s. 236).

W kolejnym utworze – *Proch z sandałów* przed oczami czytelnika zjawia się kupiec Nirendra, który chcąc osiągnąć doskonałość wewnętrzną (dla niego objawiającą się przede wszystkim umiejętnością przenikania ścian), pragnąc zdobyć tajemną wiedzę, opuszcza żonę i udaje się na naukę do guru. Po roku praktyk osiąga jednak niezbyt wiele, przenikanie ścian niestety okazuje się bardzo trudne do wyćwiczenia; na dodatek wzmaga się tęsknota za domem, żoną i dziećmi. Bohater Żukrowskiego w końcu powraca na łono rodziny; całej sytuacji towarzyszy refleksja filozoficzna włożona w usta żony kupca oraz opowiadacza: „[...] Strzeż się – przestrzega żona Nirendry – byś dzień po dniu nie wznosił między nami tych po stokroć gorszych murów, bo niewidzialnych” (s. 246), „[...] To miłość przenika ściany i pozwala dokonać wszystkiego, jeśli tylko ją się daje i przyjmuje – jako klejnot najcenniejszy” (s. 246). W *Skargach mężów* Żukrowski znowu udowadnia, iż ma poczucie humoru, ściślej: kpi z hinduskiej idei reinkarnacji. Kreśli żartobliwą historię Bidżaj Rama – młodego mnicha, który za sprawą tajemniczej kobiety (obietującej, że wkrótce stanie się jałówką) wchodzi w ciało byka. Mało tego, zostaje zapędzony do stada bydłocych samców, którzy – podobnie jak on – ulegli fałszywym obietnicom wspomnianej kobiety. Tę niepozabawioną ironii opowieść Żukrowski wykorzystuje do tego, by pokazać niedorzeczność zasygnalizowanych w tytule skarg mężów:

Nieraz do was będą przychodzili mężowie, z piersią pełną bólu i rozgoryczenia, będą bili głową o filary świątyni i skarżyli się: „O kimże już byłbym, gdyby nie ta kobieta! O, jakież talenty dla niej pogrzebałem, jakie dążenia szczytne zostały przeze mnie zaniechane... Czymże oto jestem? Włożyła na moje barki, zmusza do orki nad siłę... Stałem się jako bydło wężące ciekącej samicy...” I zapominają, że po siedemkroć tego pragnęli, przysięgali uległość, sławili ręce, które za ich zgodą wkładały owo jarzmo (s. 257).

Historię Bidżaj Rama zaopatruje autor w efektowny, olśniewający i jakże ważny dla naszych rozważań komentarz: „[...] Nawet Bóg nie może wami [mężami, A.W.] owładnąć bez waszego przyzwolenia” (s. 257). Nieco wcześniej zaś Żukrowski-aforysta dokonuje celnego porównania: „[...] Obmowa jest jak kot, wślizguje się i lasi się o nasze łydki, a potem smród zostaje, jak z kocich łajen [...]” (s. 251).

W przedostatniej przypowieści przewija się myśl, iż szczęśliwa rodzina to taka „[...] która naprawdę się kochała” (s. 266). Żukrowski jednak ilustruje tę tezę w sposób przewrotny. Z właściwą sobie przekorą opowiada o fałszywej miłości rodzinnej, złudnej, bo zmierzającej do ukrycia rozmaitych nadużyć i nieuczciwości. Najpierw syn odcina ojcu-złodziejowi głowę (ale dzięki temu ten ostatni nie zostaje rozpoznany), a następnie – tym razem w celu zapewnienia alibi matce – łamie nogę. Żukrowski ośmiesza, więcej – wyszydza, kompromituje fałszywą miłość rodzicielską i synowską. Zdanie zamykające prezentowaną opowieść: „[...] była to rodzina, która naprawdę się kochała” (s. 266) jest błyskotliwym, ale ironicznym podsumowaniem historii ciągu szalbierstw. Wprawny czytelnik, nieomylnie rozpoznający przewrotny ton pisarza, bardzo szybko orientuje się, iż intencją autora było przekazanie uniwersalnej prawdy o tym, że szczęście można zbudować tylko na prawdzie, miłość zaś musi być wymagająca.

Powyższa analiza dowodzi, iż Żukrowski zasługuje na miano pisarza-aforysty. Zresztą zaświadcza to nie tylko tom z *Nieśmiałym narzeczonym* w tytule, ale także inne utwory autora *Lotnej*. W powieściach-baśniach *Porwaniu w Tiutiurlistanie* czy *Na tronie w Blabonie* sentencje znajdziemy bez trudu. Oto przykładowe aforyzmy z tego drugiego tytułu (miejscami wydają się zbyt poważne, niedostosowane do możliwości intelektualnych młodych odbiorców):

- Czyżby nowe władze też potrzebowały już donosicieli? – zdumiał się ogniomistrz.
- Nie bądź, człowieku, naiwny! Każda władza ich potrzebuje, chętnie z tajnej wiedzy korzysta i skrycie nagradza, a jawnie się od ich poczynań odcina²⁸.

I jeszcze żartobliwa, ale jakże trafna (sformułowana przez narratora), dla młodego czytelnika jednak chyba nie do końca zrozumiała, myśl o ministrach: „Oni też bywają jak kundle płochliwi i skorzy do merdania”²⁹. Tiutiurlistańska baśń zawiera przede wszystkim aforyzmy pacyfistyczne, my jednak przytoczmy złotą myśl, wygłoszoną przy okazji zaczarowania królowej Wiolinki i jej zbrzydnięcia: „Nie rozumiała [Wiolinka, A.W.], że piękno ciała jest nietrwałe, z latami mija; wieczna i niezniszczalna jest pogoda duszy i dobroć serca, które nawet późną starość opromieniają”³⁰. A oto aforyzmy z wierszy Żukrowskiego: „Śmierć jest zadatkiem zwycięstwa, cierpienie wielkości miarą”³¹, „miłość nas śmierci wydziera, śmierć od miłości odtrąca”³².

Po lekturze *Nieśmiałego narzeczonego* możemy śmiało powiedzieć, iż Żukrowski nie stroni od sentencji. Wprowadza je do większości tytułów z interesującego nas tomu, czasami (tak jest w *Przyjacielu z Luliczang*) nawet mnoży. Autor *Szczęścia-*

rza tworzy nowe sentencje, jak również przekształca już znane, zastane, obecne w zbiorowej świadomości. *Nieśmiały narzeczony* zawiera zarówno sentencje w ścisłym znaczeniu tego słowa, jak i quasi-sentencje, zdania z podtekstem moralnym czy filozoficznym, ale pozbawione pożądanej w maksymach i gnomach cechy zwięzłości. Wielokrotnie pisarz przypomina znane prawdy ogólnoludzkie (np. nienawiść i zazdrość mogą trawić ludzkie serce aż do śmierci, są to uczucia niszczące, deprawujące – *Dwie starsze siostry*; przesadne ambicje często obracają się przeciwko człowiekowi – *Bramy otchłani*). Trzeba wszakże podkreślić, iż spod pióra Żukrowskiego wyszły również aforyzmy bardziej oryginalne (znajdziemy je np. w przypowieści *Skargi mężów*) oraz żartobliwe, przewrotne (np. opinia wyrażona w *Wiernej kochance pana Kao Czena*, iż brak umiejętności mowy może być u żony zaletą; aforyzm traktujący o sztuce z utworu *Przyjaciel z Luliczang*, gdzie powiedziane jest, że natchnienie twórcze można z powodzeniem zastąpić dobrym winem). Najczęściej, najchętniej Żukrowski układa aforyzmy o miłości, dowodząc w ten sposób, że jest ona sprawą priorytetową w ludzkim życiu. Uniwersalne prawdy życiowe pisarz przypomina w sposób niestandardowy, dokładnie – za pomocą śmiesznych, przewrotnych, bliskich grotesce historii, a przy tym – jak zapewnia we wstępie do analizowanego azjatyckiego zbioru – autentycznych, zaczerpniętych z kultury Dalekiego Wschodu. Dzięki temu autor unika przesadnego dydaktyzmu, bufonady, natrętnego, nie lubianego przez czytelników moralizatorstwa. Błyskotliwa formuła z reguły pojawia się na końcu pełnej niespodzianek i nieprawdopodobieństw fabuły, zamyka przypowieść. Czasami tylko (nie jest to jednak zjawisko częste) nauka moralna wygłaszana jest w trakcie relacjonowania zdarzeń (tak dzieje się w przypowieści o Kao Czenie i jego dziewczynie-wisniowym drzewie czy w *Skargach mężów*).

²⁸ W. Żukrowski, *Na tronie w Blabonie*, Warszawa, s. 245–246.

²⁹ Ibidem, s. 54.

³⁰ Idem, *Porwanie w Tiutiurlistanie*, Warszawa 1980, s. 86.

³¹ Idem, *Dialog w ciemności*, [w:] idem, *Rdza*, wyd. konsp. [Warszawa 1943], s. 23.

³² Ibidem, s. 21.

W k r ę g u
w a r t o ś c i

***Doświadczenie śmierci w aksjologii
bohaterów preromantycznych***

***The Experience of Death in the Axiology of pre-Romantic
Characters***

Izabela Bańcerowska

Kluczowe słowa

powieść preromantyczna, śmierć, grób, ogród – cmentarz, heroina sentymentalna

Keywords

pre-Romantic novel, death, tomb, garden – cemetery, sentimental heroine

Abstrakt

Uczucie, rozstanie i śmierć to naczelné dominanty aksjologiczne polskich tekstów preromantycznych, występujące w literaturze europejskiej przez cały wiek XVIII, w twórczości Floriana, Richardsona czy Rousseau. Relacjom bohaterów preromantycznych brak pełnych cech transcendencji, właściwych późniejszym utworom romantycznym, a mimo to zarysowane w nich pożegnania mają wartość uświęcającą nieskazitelność uczuć, oznaczają nieuchronną śmierć jednego z bohaterów. To egzystencjalne doświadczenie, postrzegane jako ostateczna i pożądana przeszkoda w realizacji związku czułych kochanków, okazuje się stanem wyzwolenia, przynosi zniesienie ich odrębności, absolutne zjednoczenie. Jednocześnie nadaje wyjątkowy status heroinie sentymentalnej, która uczestniczy w swego rodzaju procesie kanonizacyjnym, czyni z niej dziewicę miłości ginącą przez nią i dla niej. Dramat uczuciowy powiązany ze śmiercią wywołuje inspirację dla kultu grobów i cmentarzy, które stają się symboliczną przestrzenią krajobrazową.

Abstrakt

Affection, parting and death – these are the primary axiomatic dominants of Polish pre-Romantic literary works appearing throughout 18th-century European literature in the works of Florian, Richardson and Rousseau. The relations of pre-Romantic characters lack significant transcendental features suitable for later Romantic texts. Nevertheless, the farewells outlined there sanctify the purity of feelings and foretell the inevitable death of one of the characters. This existential experience, perceived as an ultimate and desirable obstruction in establishing

the relationship of two affectionate lovers, emerges as the state of liberation, suppresses their individuality and creates a complete unity. Simultaneously, it gives an exceptional status to a sentimental heroine who participates in a kind of process of canonisation and constitutes her a virgin of love, dying on account of love and for it. The emotional distress related to the death creates the inspiration for the worship of tombs and cemeteries which become a symbolic scenery.

Izabela Bańczerowska

Doświadczenie śmierci w aksjologii bohaterów preromantycznych

Uczucie, rozstanie i śmierć jako wyróżniki, naczelne dominanty aksjologiczne polskich tekstów preromantycznych, występują w literaturze europejskiej dość wyraźnie przez cały okres wieku XVIII, żeby przypomnieć tylko twórczość Prevosta, Madame Riccoboni, Cottin, Floriana, Richardsona czy Rousseau. Bohaterom ich twórczości nieobce są doświadczenia egzystencjalne wpisujące się w późniejszy kanon cech romantycznego fatalizmu – rozczarowanie wobec życia, melancholia, namiętności serca, prowadzące do nieuchronnego pożegnania w sferze ziemskiej. Romantyzm dokona jedynie zmian w proporcjach, zaakcentuje niektóre stany i zjawiska, niemożliwe do eksponowania przed Wielką Rewolucją Francuską, uprawomocni to, co pulsowało o wiele wcześniej¹.

Preromantyczni kochankowie, zjednoczeni w ucieczce od cywilizacji, usposobieni do smutku i tkliwości, strzegą tajemnicy serc przed zewnętrzną obojętnością otoczenia najlepiej w cichym, intymnym zakątku, oddalonym od zgiełku spraw doczesnych². Taką symboliczną przestrzenią krajobrazową bywa często cmentarz – postrzegany jako ogród pamięci i rozstania, gdzie złamane kolumny, żałobne obeliski, uschłe drzewa i nagrobki, niczym z Zofiówki Potockich, przypominają oczywistość przemijania, nieuchronność ludzkiego losu. Ogród – cmentarz przywodzi myśli o zagrożeniu śmiercią ziemskiego raju, o trwałej szczęśliwości po przekroczeniu bramy śmierci. Po wygnaniu ludzkości z ogrodu w Edenie, staje się antytezą ogrodu Boga – znakiem prochu, miejscem nieposkromionego żalu, a jednocześnie nadzieją na trwanie poza padole łez. Jest figurą ludzkiego uniwersum, rodzajem syntezy żałoby i szczęścia, bólu i nadziei. Skryte za cmentarnym murem groby – pamiętki po zmarłych, przywodzą refleksje o przemijaniu ziemskim i trwaniu tych, co odeszli w pamięci żywych. Groby – wyznaczniki znikomości istnienia stale pojawiają się w literackich dokumentach epoki preromantycznej – są obecne w poematach Delille'a, poezji Younga i Gray'a, budują nastrój melancholiczny w ogrodzie smutku. Franciszek Ksawery Giżycki przypisywał tej smętnej przestrzeni dumania „przedstawienie widowiska nieco posępnego, skłaniającego do rozmyślań i naprowadzającego umysł na kolej wyobrażeń poważnych; gęste lasy, widok cmentarza lub zwalisk, grobowiec, kaplica w samotnym położeniu [...], drzewa, których kolor jest ciemny i gałęzie zwieszono [...]”³. Opis ogrodu w połączeniu z opisem cmentarza wydaje się nieco łagodniejszy, wysublimowany, mniej zatrważający, a bardziej odpowiadający atmosferze skupienia i powagi. Taki też krajobraz jawi się czytelnikowi w jednej z pierwszych polskich powieści sentymentalnych *Halinie i Firleju* Józefa Lipińskiego⁴, wywiedziony zapewne z *Elegy Written in a Country Charch Yard* (1751) Thomasa Gray'a. W pozbawionym grozy cmentarzu szumią

¹ A. Grenet, C. Yodry, *La littérature de sentiment au XIIIe siècle*, I, Paris 1971, s. 11.

² Vide: R. Przybylski, *Ogrody romantyków*, Kraków 1978, s. 17.

³ Cyt. za: G. Ciołek, *Ogrody polskie*, Warszawa 1954, s. 127.

⁴ J. Lipiński, *Halina i Firlej, czyli niebezpieczne zapaly. Wybór Powieści Moralnych i Romansów*, t. I, Warszawa 1804.

wiązy i cisy, rozbrzmiewa słodkie brzmienie wieczornych dzwonów, światło księżycza rozjaśnia spokojną noc. Idylliczny pejzaż Gray'a odpowiadał gustom współczesnych, toteż cmentarze, podobnie jak ogrody, służyły za tło filozoficznych przechadzek i spotkań kochanków. Rozpaczający nad swym niesprawiedliwym losem dobrze czują się w symbolicznej krainie śmierci. Uniesienia sielskie, radosne ocierają się o nastrój elegijny, przedwcześnie znamionujący żalobę rozdzielonych dusz. Do beztroskiego świata pasterzy może wkroczyć śmierć – zdają się mówić płótka Gainsborougha i Poussina, a słowa: „Ty, który teraz jesteś szczęśliwy, będziesz kiedyś musiał umrzeć”, wyryte na nagrobku na Wyspie Topolowej przez księżną Helenę z Przeździeckich Radziwiłłową, znajdujemy w Arkadii pod Nieborowem⁵. Sąsiadujące w arkadyjskim ogrodzie symbole szczęścia, miłości i tragedii śmierci wykorzystał Delille w *Les jardins*, ustawiając w idyllicznym zakątku urnę nagrobną. Nie stronił od nich również Kajetan Koźmian, który w *Ziemiaństwie* opis ogrodu puławskiego księżnej Izabeli Czartoryskiej poprzedził krajobrazem cmentarnym wypełnionym żalobnymi kwiatami i drzewami⁶. Uzupełniające się toposy ogrodu i cmentarza nigdzie indziej nie wydają się tak wyraziste jak w cieszących się ogromnym rozgłosem, wydanych w 1774 roku *Die Leiden des jungen Werthers*. Ogród, opisany w I księdze *Cierpień*, nazwał Goethe „jednym z najbardziej romantycznych wytworów sztuki ogrodniczej”⁷. Oświetlony ostatnimi promieniami zachodzącego słońca jest sentymentalną doliną westchnień, szeptów i płaczu, miejscem rozmyślań o śmierci i zmarłych, polaną samotności, smutku i pustki.

W romansie Lipińskiego ogród-cmentarz jest przede wszystkim przestrzenią rozwoju uczuć, miejscem tajemnego podziwu kochanki i jej ostatnią ścieżką życia, wreszcie – granicą między światem materialnym a duchową sferą niebios. Podobnie jak ogród Lotty w *Cierpieniach młodego Wertera* nabiera cech symbolicznego ogrodu pożegnania z ziemskim etapem miłości. Tu odbywa się rozłączenie „na zawsze”, świat zadaje miłości śmierć. „Ci dwaj kochankowie nieszczęśliwi, którzy dotąd nigdy do siebie nie wyrzekli słowa, mają na koniec rozmawiać z sobą raz pierwszy, a to dla odebrania od siebie wiecznego pożegnania”⁸. W ogrodzie cmentarnym – powiada Halina – „niebo rozdzielając nas na zawsze, pozwala jeszcze na chwilę szczęścia: mogliśmy się widzieć, mówić z sobą i kochać bez zgryzoty”⁹. Firlej zaprzecza rozdzieleniu ludzi, których przeznaczył sobie los, wierzy w mistyczny ślub zawarty przed majestatem nieskończoności. W ogrodzie Lotty tę prawdę wyraża Werter: „...Odnajdziemy się znów, rozpoznamy się pod wszelkimi postaciami”¹⁰.

Rozstaniom bohaterów preromantycznych brak pełnych cech transcendencji, właściwych późniejszym utworom romantycznym, a mimo to zarysowane w powieściach pożegnania mają wartość uświęcającą nieskazitelną uczuć. Oznaczają nieuchronną śmierć jednego z bohaterów. Śmierć jest lepszym wyjściem niż zgoda na rozłąkę, przestaje być traktowana, mówiąc słowami Rougemonta, jako „brutalny

⁵ G. Ciołek, op. cit., s. 128.

⁶ K. Koźmian, *Ziemiaństwo polskie. Poema w czterech pieśniach*, wyd. E. Raczyński, Wrocław 1839, s. 167.

⁷ J.W. Goethe, *Cierpienia młodego Wertera*, przeł. L. Staff, Warszawa 1955, s. 73–74.

⁸ J. Lipiński, op. cit., s. 107.

⁹ Ibidem, s. 110.

¹⁰ J.W. Goethe, op. cit., s. 83.

przypadek”, a ukazuje się jako pożądaný „stan wyzwolenia”¹¹. Dzięki niej możliwy jest do osiągnięcia ostateczny cel działań kochanków – zniesienie ich odrębności, absolutne zjednoczenie. Motyw kojarzący śmierć z miłością, Tanatosa z Erosem nie pojawia się u autorów powieści czułych jako nowość, funkcjonuje w tekstach literackich począwszy od XVI stulecia. Znajduje odzwierciedlenie w *Jerozolimie Wyzwolonej* Torquata Tassa, poezji Jana Andrzeja Morsztyna, Mikołaja Sępa Szaryńskiego czy w najbliższych powieści preromantycznej *Cierpieniach młodego Wertera*. Niepozorna książka o przeżyciach pewnego niemieckiego młodzieńca ujawniła to bluźniercze objawienie, sygnalizujące nową aksjologię „mrocznego stylu kochania”. Słynne wyznania Wertera: „Ja nie śnię, nie roję! Nad grobem rozjaśniło mi się. Będziemy istnieć!” wyjaśnia metaforyczny sens ujmowania miłości, w której śmierć nie jest rozłąką, lecz gwarantką ostatecznego połączenia kochanków opacznie rozdzielonych w życiu. Scala metafizycznym węzłem Gustawa z IV części *Dziadów* – młodzieńca żegnającego się z ukochaną przez społeczne prawa życia i bohaterów Ludwika Kropińskiego, którzy skonają, co prawda nie w tym samym dniu, ale o podobnej porze. W tej wizji korelacji obydwu kategorii estetycznych, Gustaw Mickiewicza jest bliskim krewnym nie tylko Wertera, lecz także Władysława, Adolfa i Firleja – bohaterów najbardziej poczytnych książek w polskiej prozie początku XIX stulecia¹². Drugie źródło omawianego motywu tkwi w sentymentalnych powieściach pierwszej ćwierci wieku XIX, doskonale znanych naszym autorom, pań Cottin, Krüdener, Genlis i Floriana. Pisarze reprezentujący francuski nurt powerterowski lubują się we wzbogacaniu warstwy fabularnej obrazami choroby, śmierci i grobu. Autorce *Klary d'Albe* (*Claire d'Albe*), *Matyldy*, *Malwiny*, *Amelii Mansfield* i *Elżbiety*, czyli *Wygnańców syberyjskich* – Madame Cottin, zawdzięcza Lipiński przede wszystkim scenę przedśmiertnego spotkania kochanków na cmentarzu, a pani Krüdener – żądanie Haliny, by Firlej nie popełnił samobójstwa. Z kolei kult grobu kochanki – zdaniem prof. Kleintera – przypomina rozwiązanie akcji w powieści Augusta Henryka Lafontaine'a *Fedor i Maria*¹³. Wydaje się, że przyswajanie przez naszych prekursorów ciekawych i popularnych w epoce wzorców, nie wynika ze szczególnej żądzy naśladownictwa czy ubóstwa myślowego autorów, ale jest konsekwencją tożsamyh poglądów na koncepcję miłości.

Dramat miłosny w *Halinie i Firleju* rozwija się w układzie człowiek – śmierć, na granicy szczęścia i niespełnienia ziemskiego, radości i bólu, między białym kwiatem żaloby a błękitnym kwiatem nadziei. Śmierć w tej relacji nabiera cech jasności i poznania, nie przypadku a oczekiwania, jest wtajemniczeniem i początkiem prawdziwego istnienia. Grób matki przypomina Halinie przychodzącego na cmentarz Firleja, tym samym skłania do refleksji o nierozzerwalnym związku miłości ze śmiercią:

¹¹ Vide: D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, Warszawa 1968, s. 41 oraz A. Witkowska, *Wstęp*,

[w:] *Polski romans sentymentalny*, oprac. A. Witkowska, Wrocław 1971, BN S I, nr 206, s. XXIII – XXXII.

¹² F. Bernatowicz, *Nierozsądne śluby. Listy dwojga kochanków na brzegach Wisły mieszkających*, [w:] *Polski romans sentymentalny*. ...; L. Kropiński, *Julia i Adolf*, czyli *nadzwyczajna miłość dwojga kochanków nad brzegami Dniestru*, [w:] *Polski romans*...; J. Lipiński, op. cit.

¹³ J. Kleinter, *Sentymentalizm i preromantyzm. Studia inedita z literatury poroźbiorowej 1975 – 1822*, oprac. J. Starnawski, Kraków 1975, s. 65.

„Obraz Firleja mieszał się ze wszystkimi jej myślami, znajdowała jego pamiątkę w swoim ogrodzie, w zapachu kwiatów, w gabinecie poświęconym miłości swej matki, na koniec na jej grobowcu; nie mogła oddzielać uczucia miłości od wyobrażeń śmierci i żalu”¹⁴.

Podobne spostrzeżenie odczytuje w swych myślach Firlej, on wie, jak kończy się miłość namiętna, której nie można udźwignąć: „Wydałem się z moją tajemnicą, pokonałem jej rozum, podbiłem serce i prowadzę ją do grobu” – oskarża się przed samym sobą¹⁵. Wkrótce, niezależnie od woli, zaczyna łączyć obiekt miłości z wyobrażeniem śmierci: „Nie ujrzał nigdy cmentarza aby sobie nie przypomniał Haliny, i wkrótce, niepodobna mu było myśleć o niej, aby obok niej grobu nie widział”¹⁶.

Bohaterka powraca z wód Pirmonckich bardzo chora, życia pozbawia ją choroba wieku – gruźlica, prosi kochanka o szybkie spotkanie na cmentarzu. Rozmowa z umierającą protagonistką stanowi ostatnie wydarzenie w utworze, staje się ono finalnym akordem dzieła. Po raz pierwszy odnotowujemy szczegóły wyglądu i zachowania heroiny:

„Był to cień Haliny zawsze ujmującej i jeszcze pięknej, ale pozbawionej kolorów ożywiających; Haliny mdłej, wlekącej leniwie kroki po tym przybytku śmierci, i będącej niejako w pogotowiu do wejścia w środek grobu, około którego snuła się w milczeniu [...] Łono pracowicie wznaszane, bladeść, oczy zgasłe, zdawały się oznaczać, że miała już wydać ostatnie tchnienie”¹⁷.

Opis choroby pozbawiony jest niemal wszystkich objawów fizjologicznych, zwłaszcza zaś tych, które mogłyby się wydawać nieestetyczne i mogłyby „odzierać” wizerunek heroiny z idealnego piękna. Fizyczne symptomy niedyspozycji zostały przytłumione przywołaniem jej długich rzęs i spadających na ramiona włosów. Zachwyty nad trumienną urodą należy do romansowej estetyki, współgra z konwencją przedstawiania miłości i śmierci jako scalających się wartości. „Bohaterki fizycznie niejako dojrzewają do roli owych oblubienic, którym śmierć uściele ślubną łożnicę” – pisze Alina Witkowska¹⁸. Pięknem czerpiącym ze śmierci obdarzą swoje bohaterki Feliks Bernatowicz i Ludwik Kropiński. Pierwszy z nich tak oto scharakteryzuje Klarę po zaręczynach ze zniechęconym Radostem: „Uśmiech przybrany, głos stłumiony, wzrok posepny, cała [...] postać blada i chwiejąca jak pogrzebowe światło”¹⁹.

Adolf, podobnie jak Firlej przed ostatnim pożegnaniem, postrzega Julię przez pryzmat zbliżającej się śmierci:

„O widoku!... zbladła, z zwieszoną na krześle głową... u nóg twoich Kamilla zalana łzami... ukryte światło nadające ci postać śmierci... ręką rozpacznie niepomierną na skromność rozrzuconą na tobie szaty... Utraciłem przytomność... wleciałem... oblałem łzami nogi twoje i te ręce, co mię podnieść chciały”²⁰.

W trzech cytowanych fragmentach autorzy świadomie akcentują biel jako kolor kojarzący się ze śmiertelnym całunem i jednocześnie będący barwą świętości

¹⁴ J. Lipiński, op. cit., s. 79.

¹⁵ Ibidem, s. 89.

¹⁶ Ibidem, s. 94.

¹⁷ Ibidem, s. 107.

¹⁸ A. Witkowska, op. cit., s. LV.

¹⁹ F. Bernatowicz, op. cit., cz. II, list VI.

²⁰ L. Kropiński, op. cit., cz. II, list LXVII.

i niewinności. Wpływów takiego stylu modelowania postaci, należy również szukać w *Pieśniach Osjana* J. Macphersona.

Śmierci Haliny towarzyszy natura, w bardzo sugestywnym, dynamicznym obrazie oddaje mroczny nastrój chwili. Nadchodząca burza wydaje się rozdzielać kochanków i wskazywać anielski rodowód dziewczyny:

„W tej chwili niebo okryte gęstymi chmurami zaciemniło się bardziej i deszcz padać zaczynał. Firlej zdrzął, zdjął płaszcz i odział nim Halinę; burza przymuszała ich do rozstania się z sobą: Halina zgina kolano na ziemi przed grobem, podnosi ręce niewinne ku niebu, i zdaje się zanosić modły gorące [...] nagle błyskawica przerywając chmurę, rzuca na twarz blask żywy; jej piękność niebieska zdała się na ów czas promienistą: była to piękność Anioła”²¹.

Tak zarysowana przyroda hiperbolizuje dramat rozstania kochanków, nadając mu ton mistyczny. Grzmot błyskawicy podkreśla cudowność zdarzenia, wyznacza wertykalną linię łączącą niebo z ziemią, pieczętuje przynależność Haliny do świata aniołów. Tym samym więc jej zgon ze sfery cielesności zostaje przeniesiony w metafizyczną sferę ducha. Uwznioślającej idealizacji podlega nie tylko piękno zewnętrzne bohaterki, ale nade wszystko jej osobowość – czystość uczuć, dziewiczość i doświadczenie cierpienia. Punktem kulminacyjnym w przedstawianiu jej nieskazitelnego wizerunku okazuje się bezpośredni obraz unoszenia duszy heroiny do nieba²²: „Ach! zawołał Firlej, już się stało, dusza jej czysta wznosi się ku niebu...”²³.

Pocałunek dwojga, podobny śmierci, jawi się jako ostatni akord ziemskiego i niewinnego zespolenia osób sobie przeznaczonych. Jest ukoronowaniem i manifestacją rozkoszy w cierpieniu, wyrazem jedności pragnień w obliczu zgonu:

„Halina wstaje i rzuca mu się na szyję, przykładając wargi blade i zimne do ust ognistych Firleja. O uczucie niewymowne! które zgromadzasz w jedną chwilę męki i rozkosze długiego życia. – Chwilo krótka! w której dusza doświadczyła co może uczuć! w której najgwałtowniejsza rozpacz pomieszała się z upajającą rozkoszą, a serce poznało całą władzę jaką ma, kochania, użycia i cierpienia... To smutne i pierwsze pocałowanie, było czyste jak śmierć, która ją czekała, a niewinne jak święta przyjaźń”²⁴.

Ten swoisty proces kanonizacyjny zamykają żale maluczkich, opłakujących swoją panią dobrodziejkę i rozlegający się symboliczny dźwięk, niczym w *Legendzie o św. Aleksym*, pogrzebowego dzwonu kościelnego. Są to dodatkowe elementy zaświadczone o świętości bohaterki, niezwykle istotne, ważne w ekspozycji ideału.

„Halina już nie żyje, wydała ostatnie tchnienie na rękach ojca swego! [...] Kmiecie przejeżdżający, znalazłszy go [Firleja] na drodze bez zmysłów, zanieśli do bliskiej chaty: tam odzyskując przytomność, ujrzał się w pośród familii licznej nieszczęście swoje opłakującej. Firlej poznaje łatwo głos boleści, słyszy jęki, uważa... Dochodzi że żale były z utraty opiekunki dobroczynnej. [...] Ujrzał liczną gromadę przytomnych wieśniaków, otaczającą go w milczeniu, słyszał tylko dźwięk pogrzebowy dzwonu kościelnego, powolnym uderzeniem zgon ogłaszający”²⁵.

²¹ J. Lipiński, op. cit., s. 110.

²² O zjawisku śmierci przybierającej postać uświęcającego wniebowzięcia pisze: A. Martuszewska w artykule: *Wniebowzięcie heroiny*, „Teksty” 1979, nr 3.

²³ J. Lipiński, op. cit., s. 110.

²⁴ Ibidem, s. 110–111.

²⁵ Ibidem, s. 113.

Doświadczenie świętego umierania czyni z sentymentalnej dziewczycy męczennicę Miłości, ginącą przez nią i dla niej. Ta świecka kategoria zostaje w powieści Lipińskiego przeniesiona w sferę sacrum, bo dzięki niej możliwe jest cierpienie, ale i wiara w zbawienie wieczne, przekroczenie progu niebiańskiego Edenu. Miłość zyskuje uwznioślenie dochodzące aż do sakralizacji poprzez jej związek ze Śmiercią i Rajem, widzianym w kategoriach wierzeń chrześcijańskich. „Miłość dla tych dwojga kochanków, bez żądy i bez nadziei, nie miała nic ziemskiego, chyba żale już nieużyteczne i boleść...”²⁶ – komentuje narrator Lipiński. Podobnie sam akt śmierci heroiny Anna Martuszevska²⁷ określa nie jako wyjątkowe zdarzenie czy posunięcie na mapie akcji, ale maksymalnie nacechowaną i uświęconą „Najwyższą Ofiarę”. Schemat powiązań pomiędzy miłością a śmiercią, nakreślony w *Halinie i Firleju* przez prekursora Lipińskiego, powtarzał się będzie w formie stereotypu nie tylko w późniejszych powieściach preromantycznych (u Kropińskiego i Bernartowicza), ale także już w dwudziestowiecznym popularnym romansie typu melodramatycznego, zwłaszcza w utworach Heleny Mniskówny i Marii Rodziewiczówny.

W egzystencjalnym doświadczeniu śmierci, postrzeganej jako ostateczna i pożądana przeszkoda w realizacji związku, tkwi jednocześnie coś dramatycznego i przejmującego. To obawa, niewyraźny lęk przed stratą kogoś bliskiego²⁸. Przesadność żałoby w XIX wieku ma określone znaczenie. Pozostałym przy życiu, kochającym o wiele mocniej niż w jakiegokolwiek innej epoce, trudniej niż niegdyś pogodzić się z odejściem bratniej duszy. Nazywana przez Philippe’a Ariès’a²⁹ „śmierć drugiego” wywołuje inspirację dla kultu grobów i cmentarzy, rozwijanego na nowo w początkach XIX stulecia. Arcydzieło malarskie pędzla Mikołaja Poussina zatytułowane *Et in Arcadia ego* odzwierciedla nastrój czasów, pokazuje grobowiec w arkadyjskim ogrodzie. Kresem doczesności musi być śmierć, która nie omija krainy szczęśliwości. Poruszony pogarszającym się zdrowiem ojca Firlej podziela niepokoje sobie współczesnych i snuje rozważania o przemijaniu:

„Ileż okropnym jest widzieć ulubioną osobę nagłym krokiem posuwającą się do grobu! Przebiegamy wszyscy niewsteczną drogą ku niemu, zimno i bez przestachu, póki nic biegu naszego nie przyspiesza: ale poznać z pewnością kres życia tych, których kochamy, wiedzieć niewątpliwie, iż już bliska jest chwila rozstania się z nimi, ah! wtedy skład cały jestestwa, przemienia się dla nas: Nie śmiemy już zwrócić spojrzenia ku przyszłości; nie możemy, uciekając się do niej, wydobyć nas z teraźniejszego utrapienia; nie możemy już dostrzec nadziei albo słodkich omamień: widzimy w niej tylko mogiłę”³⁰.

W *Halinie i Firleju* grób stanowi wyznacznik niemożliwości zrealizowania roszczeń wobec życia, oznacza znikomość zjawisk ziemskich, przemijanie tych, których kochamy. Niesie ukojenie dla ciężaru zmagania miłosnych, schronienie przed zgubnym wpływem „niebezpiecznych zapałów”. Tak oto relacjonuje narra-

²⁶ Ibidem, s. 111.

²⁷ A. Martuszevska, op. cit., s. 75.

²⁸ Vide: K. Starczewska, *Wzory miłości w kulturze Zachodu*, Warszawa 1975, s. 55.

²⁹ Vide: P. Ariès, *Śmierć drugiego*, „Teksty”, 1979, nr 3.

³⁰ J. Lipiński, op. cit., s. 15.

tor Lipiński cierpienia swojego bohatera: „Noc tę straszliwą przebył w męczarni i dolegliwościach, którym żadna nadzieja ulżyć nie mogła, a którym dodawała najdotkliwszych razów myśl okropna, że miłość jego wiodła Halinę do grobu...”³¹.

W czasie pierwszej i jednocześnie ostatniej rozmowy kochanków na cmentarzu, tym razem Halina, kładąc rękę na grobie matki, powie do Firleja: „... oto jest kres nieuchronny wszystkich i najszcześniejszych uczuć”³².

Grób jest apoteozą i kwintesencją miłości, bo daje jej wolność, przecina pasmo ludzkich cierpień, wybawia z niedoskonałości ziemskiej egzystencji. Firlej zna tę fatalną siłę i podświadomie jej ulega: „To więc nie mogła znaleźć obrony ani w mojej nocie, ani w moim honorze – powie o Halinie – przybyłem z zamysłem zgubienia jej, nie znalazła schronienia przede mną, jak tylko w śmierci, grób jest jej jedyną ucieczką”³³.

Mogiła matki Haliny kładzie się cieniem na jej życiu, cementuje pamięć o przeszłości, ocala utracony czas dzieciństwa od zapomnienia: „Grób ten przypomina mi wszystkie czucia i boleści, których doświadczyłam w ciągu życia mojego”³⁴ – wyznaje córka. Wreszcie spaja nierozwalnym węzłem kochanków zarówno przed jak i po śmierci heroiny. Miejsce tkliwych spotkań przedmiotu miłości przerodzi się w świątynię kultu i czci dla zmarłej, bowiem grób matki pochłonie prochy Haliny.

W *Julii i Adolfe* oraz w *Dziejach Tristana i Izoldy* groby oblubieńców także istnieją i są otaczane szacunkiem. W *Dziejach* grób na zawsze łączy groby zmarłych. W romansie Kropińskiego nieszczęśliwych zamyka jedna mogiła. Skalin jest zaś miejscem szczególnym dla ludzi wrażliwych. Inaczej wygląda ta kwestia w *Nierozsądnych ślubach*: „Widziałem rzekę i łachę do niej wpadającą, gdzie życie kochanej Władysława ratował; szukałem znaków dawnej przez brzezinę drogi; stopa moja nie raz może ślad na ich wycisnęła grobie; ludzie mi powiedzieć nic nie umieli”³⁵.

Jest to programowa polemika z zakończeniem powieści L. Kropińskiego. Bernatowicz, podobnie jak Lipiński, potępia samobójczą śmierć i dlatego skazuje swoich nieszczęśliwych kochanków na zagładę.

W romansie Lipińskiego grób pokrywają gałązki jedliny, Firlej opiera się o pień jodły, konająca Halina odjeżdża aleją przez świerkowy las. Rodzime drzewo jodły kojarzy się ze śródziemnomorskim cyprysem – drzewem żałoby na Południu, osłaniającym często mogiły. Jodła ma swoją tradycję w białoruskich wierzeniach ludowych, związanych z obrzędami pogrzebowymi i zadusznymi (np. w niektórych okolicach drewno z jodły jest specjalnie używane do wyrobu trumien). Gałąź wiecznie zielonej jedliny niesie z zaświatów Gustaw z IV części *Dziadów* i przemycza w niej, jak twierdzi Marta Piwińska³⁶, starożytnie sacrum, które uświęca prawdę nową i uniwersalną: swoją, ludu i Greków.

³¹ Ibidem, s. 104–105.

³² Ibidem, s. 108.

³³ Ibidem, s. 90.

³⁴ Ibidem, s. 109.

³⁵ F. Bernatowicz, op. cit., cz. II, *Dokończenie*, s. 341.

³⁶ Confer: M. Piwińska, *Legenda romantyczna i szydery*, Warszawa 1973, s. 80–81.

Jodła – drzewko Bożego Narodzenia daje nadzieję preromantycznym kochankom na istnienie miłości nieskazitelnej, jedynej, sięgającej poza rzeczywisty wymiar świata. Grobowiec jest zatem pomnikiem wystawionym na granicy dwóch kosmicznych obszarów, między skończonością a bezkresem, między materią a duchem, między oczekiwaniem a spełnieniem.

O przyjaźni między mężczyznami w świetle powieści „Do następnych mistrzostw” Eshkola Nevo

De l'amitié entre hommes en se référant à roman „Du prochain championnat” d'Eshkol Nevo

Dominik Borowski

Kluczowe słowa

przyjaźń, relacje interpersonalne, mężczyźni

Mots-clés

l'amitié, la relation humaine, l'hommes

Abstrakt

Praca poświęcona została omówieniu koncepcji przyjaźni między mężczyznami w świetle powieści *Do następnych mistrzostw* Eshkola Nevo.

Otwiera ją – dokonana z perspektywy socjo-psychologicznej – charakterystyka najważniejszych właściwości tego związku uczuciowego. Są nimi: dobrowolność, równość, wspólna aktywność, wsparcie emocjonalne i pomoc. Dalsza część pracy zawiera analizę i interpretację powieści pod względem relacji łączących bohaterów. Zamyka je odczytanie definicji przyjaźni wplecionych w tekst utworu Nevo. Ostatnią część artykułu stanowią wnioski płynące z przeprowadzonych rozważań.

L'abstrait

L'article a été consacré à la discussion de la notion d'amitié entre les hommes en se référant à roman *Du prochain championnat* d'Eshkol Nevo. Il commence par une description des propriétés les plus importantes d'une relation amoureuse avec la perspective socio-psychologique. Ce sont: le caractère volontaire, l'égalité, des activités communes, le soutien affectif et l'assistance. Le reste de l'article est l'analyse et l'interprétation du roman en termes de relations entre les personnages. Il ferme les lire à la définition de l'amitié tissés dans le Nevo paroles. La dernière partie de l'article sont les conclusions des délibérations.

Dominik Borowski

O przyjaźni między mężczyznami w świetle powieści „Do następnych mistrzostw „Eshkola Nevo

„Przyjaźń to rzecz dziwna. Podczas gdy w miłości mówimy o miłości, między prawdziwymi przyjaciółmi nie mówi się o przyjaźni. Przyjaźń czynimy, nie nazywając jej ani jej nie komentując. Jest silna i cicha. Jest skromna. Jest męska. To romantyzm mężczyzn. Musi być dużo głębsza i solidniejsza niż miłość, skoro nie trwonimy jej głupio w słowach, deklaracjach, wierszach i listach. Musi być dużo bardziej satysfakcjonująca niż seks, ponieważ nie myli jej się z przyjemnością i świerzbieniem w ciele”.

Eric-Emmanuel Schmitt, *Przypadek Adolfa H.*

Przyjaźń jest powszechnie znanym pojęciem, które funkcjonuje w codziennej komunikacji językowej. Jednak próba jego eksplikacji przysparza wielu trudności. Takie *status quo* może tłumaczyć fakt, że w potocznym rozumieniu przyjaźni przypisuje się szeroki diapazon znaczeń. Na tej podstawie rodzi się przypuszczenie, że wielu ludzi nadużywa tego pojęcia, nie pojmując jego idei.

Istotne zatem wydaje się scharakteryzowanie najważniejszych aspektów przyjaźni z perspektywy socjo-psychologicznej. Jej podstawowy wyróżnik stanowi dobrowolność¹, nie jest ona bowiem nikomu narzucona odgórnie, lecz zależy od świadomej decyzji zainteresowanych ludzi. Należy w tym miejscu podkreślić, że dokonywany wybór opisywanego związku uczuciowego nie może być motywowany osiągnięciem celu innego niż sama chęć pozostawania w bliskich stosunkach². Przyjaciele mają względem siebie taką samą pozycję społeczną, żaden z nich nie dominuje nad drugim i nie podporządkowuje go sobie. Takie relacje między nimi świadczą o równości³.

Kolejną właściwością przyjaźni jest podejmowanie wspólnej aktywności. Ludzie darzący się nią dążą do poświęcania sobie jak największej ilości wolnego czasu, który przeznaczają na rozrywkę oraz rozmowy. Niewątpliwie sprzyja to rozszerzaniu sieci kontaktów społecznych. Przyjaciele zapoznają siebie nawzajem ze swoimi rodzinami, a także z kolegami i znajomymi. Ich wspólne konwersacje prowadzą do ukształtowania się wspólnego kodu komunikacyjnego. Istniejącym jednostkom leksykalnym i sygnałom niewerbalnym nadają nowe znaczenia, które

¹ L. Niebrzydowski, E. Płaszczyński, *Przyjaźń i otwartość w stosunkach międzyludzkich*, Warszawa 1989, s. 33.

² J. Hardwig, *W poszukiwaniu etyki związków osobistych*, [w:] *Mosty zamiast murów. Podręcznik do komunikacji interpersonalnej*, red. nauk. J. Stewart, tłum. J. Kowalczevska, Warszawa 2008, s. 393.

³ M.B. Adelman, M.R. Parks, T.L. Albrecht, *Natura przyjaźni i jej rozwój*, [w:] *Mosty zamiast murów...*, s. 362–367.

znane są wyłącznie im. W ten sposób mogą swobodnie rozmawiać o prywatnych sprawach w gronie innych ludzi.

Wyznacznikiem przyjaźni jest również zapewnianie wsparcia emocjonalnego. Wiąże się ono z budowaniem zaufania i zwiększaniem bliskości między przyjaciółmi. Ma na to duży wpływ wspólne spędzanie wolnego czasu, kiedy to pojawia się możliwość wzajemnego zwierzenia się. Warto zauważyć, że tego typu rozmowy odznaczają się otwartością w zakresie każdego tematu. Przyjaciele opowiadają sobie zarówno o błahych zdarzeniach, jak i o kwestiach intymnych, a także podejmują dyskusje na temat własnych poglądów i postaw życiowych. Dzięki temu odgrywają nawzajem kluczową rolę w kształtowaniu swojego poczucia wartości i samooceny. Ważny aspekt okazywania wsparcia emocjonalnego stanowi podobieństwo, którego stopień wzrasta wraz z rozwojem znajomości⁴. Obejmuje ono wyznawane wartości, stawiane sobie cele i przyjęty kanon zachowań. Zgodność wskazanych kategorii sprawia, że przyjaciele odczuwają stabilność i przestaje zagrażać im niepewność poznawcza. Potrafią oni przewidywać swoje reakcje i rozumieją ich motywacje⁵. Dzięki temu coraz lepiej czują się, przebywając razem.

Towarzyszy temu powstanie potrzeby okazywania sobie nawzajem pomocy, co stanowi kolejną właściwość przyjaźni. Partnerzy wspierają się w sytuacjach problemowych, nie oczekując od drugiej strony bezpośredniej rekompensaty. Przyjmują, że w tym przypadku nie musi obowiązywać równomierność, ponieważ poświęcanie sobie dużej ilości czasu da możliwość odwdziżenia się w przyszłości. Poza tym przyjaciel obowiązuje niepisana zasada gwarancji uzyskiwania pomocy, określana mianem „niezawodności przymierza”⁶. Zasadne wydaje się zauważenie, że przyjaźń funkcjonuje według pewnych norm, które krystalizują się w trakcie rozwoju znajomości. Nie przybierają one postaci sformalizowanego kodeksu, jednakże ich zlekceważenie prowadzi do zerwania relacji⁷.

W świetle przedstawionej charakterystyki można stwierdzić, że przyjaźń jest specyficzną relacją interpersonalną, którą dobrowolnie zawierają partnerzy zajmujący tę samą pozycję społeczną. Za jej *conditio sine qua non* uznać należy wspólne spędzanie dużej ilości czasu, będące wynikiem świadomego wyboru przyjaciół. Znamienne cechą tego związku uczuciowego stanowią również wsparcie emocjonalne oraz okazywanie i przyjmowanie bezinteresownej pomocy. Bez wątplenia stwierdzić można, że przyjaźniący się ludzie darzą się zatem miłością braterską, czyli uczuciem serdeczności i intymności, które wyklucza kontakty seksualne⁸.

Zagadnienie przyjaźni stało się głównym problemem powieści Eshkola Nevo⁹ pt.

Do następnych mistrzostw. Książka na polskim rynku wydawniczym pojawiła się w 2012 roku. Jej fabuła koncentruje się wokół dziejów czwórki mężczyzn, których drogi złączyły się w czasach szkolnych. O wszystkim opowiada narrator, który jest jednym z nich. Stara się on bardzo wnikliwie nakreślić obraz relacji łączących całą czwórkę, przywołując wiele różnych sytuacji. Powieść Nevo spotkała się z bardzo przychylnymi głosami krytyków literackich. Dojrżeli oni w tej – wydawałoby się – zwyczajnej książce o codziennym życiu przyjaciół podjęcie tematu bardzo ważnego w życiu człowieka. Mowa o relacjach łączących bliskie osoby oraz o trudnościach wynikających z tych relacji¹⁰.

Ważnym elementem *Do następnych mistrzostw* jest także wprowadzenie realiów współczesnego Izraela. Opowiadanej historii towarzyszą wzmianki o zamachach terrorystycznych i napiętej sytuacji polityczno-społecznej. Znajdują się one jednak na drugim planie¹¹. Zarysowana problematyka czyni z powieści Nevo refleksję o doświadczeniach egzystencjalnych człowieka. Takiemu odbiorowi sprzyja fakt, że została ona napisana „z niezwykłym wycuciem i dojrzałością”¹².

Celem niniejszej pracy będzie omówienie koncepcji przyjaźni między mężczyznami przedstawionej przez Eshkola Nevo. Charakterystykę związku uczuciowego łączącego Juwala, Churchilla, Amichaja i Ofira należy rozpocząć od przybliżenia okoliczności nawiązania znajomości. Informacja na ten temat pojawia się na samym końcu utworu. Okazuje się, że mężczyźni poznali się całkiem przypadkowo. Churchill był umówiony z Juwalem na wspólny wyjazd na plażę, na który postanowił zaprosić również swoich dwóch kolegów ze szkoły. Ich pierwsze spotkanie, w opinii narratora, nie zapowiadało jednak relacji, która rozwine się w trwałą przyjaźń („Jeszcze tylko dwie godziny, najwyżej dwie i pół z tymi pajacami – mówiłem sobie – a potem wracam do domu i nigdy, do końca życia nie będę ich już musiał oglądać”¹³). Można przypuszczać, że największą rolę w zatarciu pierwszego wrażenia odegrały wspólne zainteresowania. Cała czwórka pasjonowała się piłką nożną. Wolny czas poświęcali wspólnemu oglądaniu meczów, dzięki czemu mieli możliwość bliższego poznania się. To zaowocowało zdobyciem wzajemnego zaufania i swobody zwierzenia się.

Powstała przyjaźń umacniało to, że mężczyźni byli wobec siebie równi pod względem pozycji społecznej. Choć wykonywali różne profesje, to każdy z nich należał do grupy pracowników umysłowych. Ofir tworzył slogany reklamowe. Amichaj był przedstawicielem handlowym, który sprzedawał usługi medyczne. Churchill rozpoczął karierę prawniczą w prokuraturze. Juwał zajmował się zaś tłumaczeniami tekstów. Istotny wydaje się również fakt, że wszyscy mężczyźni byli imigrantami. Przeprowadzili się oni do Tel Awiwu z Hajfy – rodzinnego miasta. Kategoria równości obejmowała również ich wiek. W momencie rozpoczęcia akcji powieści mieli po dwadzieścia osiem lat. To wszystko świadczy również o podobieństwie bohaterów. Niewątpliwie odegrało ono znamienne rolę

¹⁰ J. Czechowicz, „Do następnych mistrzostw” Eshkol Nevo, <http://krytycznymokiem.blogspot.com/2012/08/do-nastepnych-mistrzostw-eshkol-nevo.html> (dostęp 11 stycznia 2013 roku).

¹¹ M. Marszycki, *Czwórka z Hajfy! Prawdziwa męska przyjaźń wzięta pod lupę, czyli jak się kumplują w Izraelu*, <http://mikolajmarszycki.natemat.pl/28855,czworka-z-hajfy> (dostęp 11 stycznia 2013 roku).

¹² K. Sawicka, „Do następnych mistrzostw” Eshkol Nevo, <http://moja-pasieka.blogspot.com/2012/08/do-nastepnych-mistrzostw-eshkol-nevo.html> (dostęp 11 stycznia 2013 roku).

¹³ E. Nevo, *Do następnych mistrzostw*, przeł. W. Górnaś, Warszawa 2012, s. 365.

⁴ S. Duck, *Nasi przyjaciele, my sami*, [w:] *Mosty zamiast murów...*, s. 377.

⁵ M.B. Adelman, M.R. Parks, T.L. Albrecht, op. cit., s. 366–367.

⁶ S. Duck, op. cit., s. 375.

⁷ M. Argyle, *Psychologia stosunków międzyludzkich*, przeł. W. Domachowski, Warszawa 2002, s. 162.

⁸ E. Aronson, T.D. Wilson, R.M. Akert, *Psychologia społeczna*, przeł. J. Gilewicz, Poznań 2006, s. 284.

⁹ Eshkol Nevo jest współczesnym pisarzem izraelskim młodego pokolenia (urodził się w 1971 roku). Jego debiutancka powieść to *Homesick*. Książka przyniosła mu uznanie wśród krytyków literackich. Nevo otrzymał dotychczas nagrody izraelskiego Stowarzyszenia Wydawców (2005, 2008, 2011) i francuskiej FFI – Raymond Wallier Prize (2008). Jego utwory tłumaczone są na języki obce, m.in. na angielski, francuski, turecki, arabski czy włoski. Por. *Wywiad z Eshkolem Nevo*, rozmawiał A. Kowalczyk, <http://www.muza.com.pl/?module=wywiady&id=725> (dostęp 11 stycznia 2013 roku).

w budowaniu przyjaźni, ponieważ im więcej wspólnych płaszczyzn, tym łatwiej nawiązać i utrzymać kontakt.

Gdy mężczyźni nawiązywali więź, nie określali reguł, jakie powinny w niej obowiązywać. Kształtowały się one wraz z rozwojem znajomości całej czwórki. Jednak nigdy nie spisano ich w formie jakiegoś kodeksu czy regulaminu. Istniały one wyłącznie w świadomości przyjaciół, którzy ich przestrzegali:

Między przyjaciółmi obowiązują pewne niepisane zasady. [...] Można wyrażać swoje zdanie o prywatnym życiu przyjaciela, ale na koniec dodać: „Słuchaj, stary, to twoja decyzja”. [...] Nie pożyczaj ode mnie książek, bo mam obsesję, że się zabrudzą. [...] Nie dyskutować z Churchillem o polityce, bo zawsze cię przegada. [...] Nie izolować się. Nie wyjeżdżać. I wreszcie – nie wprowadzać do grupy nowych ludzi¹⁴.

Zasadniczą cechą wspólną przywołanych zasad jest ich funkcja regulacyjna. Dzięki nim mężczyźni wiedzą, jak się ze sobą komunikować, aby nie sprawiać sobie przykrości. Poza tym określają one wspólne oczekiwania partnerów. Na uwagę zasługuje w tym miejscu reguła ograniczająca wprowadzanie do relacji ludzi z zewnątrz. Podkreśla ona bardzo ważną właściwość przyjaźni, którą można określić *suis generis* hermetyzmem. Nie należy go jednak odbierać jako izolowania się od reszty społeczeństwa. Polega on na ograniczeniu przepływu informacji o sekretach i problemach przekazywanych sobie wzajemnie przez przyjaciół, a także informacji o wspólnych przeżyciach i doświadczeniach. W przyjaźni wymagane jest zatem zachowanie *aurea mediocritas* w kontaktach z ludźmi spoza relacji. Świetną ilustracją opisanej normy jest okładka powieści, która przedstawia bohaterów zamkniętych w słoiku. W ten sposób pokazano, że relacje ich łączące są widoczne dla wszystkich, lecz wiadomości powierzane przyjaciołom pozostają nieznanymi dla innych.

Ważnym elementem koncepcji przyjaźni Nevo jest wspólna aktywność. Oprócz wspomnianego wcześniej oglądania meczów głównych bohaterów *Do następnych mistrzostw* łączy wiele innych zajęć. Chętnie poświęcają razem czas na zabawę w miejskich pubach. Zdarza się, że nie wszyscy z nich mogą razem partycypować we wspólnych działaniach. I tak tylko Churchill z Juwalem pojechali na wspólne wakacje do Ameryki Południowej. W czasie podróży Juwał troszczył się o chorego przyjaciela, który niedługo wykazał się podobną postawą. Takie doświadczenie pozwoliło mężczyznom przekonać się, że mogą na sobie polegać.

Bohaterowie nie spędzają czasu wyłącznie na rozrywce. Po śmierci żony Amichaj postanowił założyć fundację zajmującą się prawami pacjenta. W przedsięwzięcie włączyli się Ofir i Juwał. Upór i zaangażowanie przyjaciół pozwoliły na powstanie organizacji.

Wspólna aktywność odgrywa niezmierzoną rolę w budowaniu więzi międzyludzkich. Przede wszystkim daje możliwość głębszego poznania się. Podczas spotkań bohaterowie odkrywają nawzajem swoje zachowania i przyzwyczajenia. W ten sposób tworzy się między nimi silne poczucie stabilizacji, które sprzyja przywiązywaniu się do siebie ludzi. To wszystko sprawia również, że mężczyźni umacniają wzajemne zaufanie, które rozwija łączące ich uczucia. Ponadto czynności wykonywane razem stają się wyjątkowe; podejmowane samodzielnie lub

¹⁴ Ibidem, s. 110.

w innym towarzystwie – tracą swoje właściwości („Odkryłem, że oglądanie piłki nożnej samemu jest smętne”¹⁵).

Wspólne spędzanie czasu poświęcane jest również na okazywanie wsparcia emocjonalnego. Przybiera ono zazwyczaj formę rozmowy. Bohaterowie powieści Nevo opowiadają sobie o zdarzeniach z codziennego życia, zarówno o sukcesach, jak i o trapiących ich problemach. Dla rozwijania się przyjaźni największe znaczenie mają te ostatnie. Świadczą one o tym, że bliskie osoby darzą się zaufaniem, które opiera się na zasadzie wzajemności¹⁶. Poza tym wspomniane rozmowy wymagają szczerości i otwartości, co niekiedy niełatwo osiągnąć, szczególnie w momencie rozwiązywania wewnątrzgrupowych sporów: „Wiem, że przez ostatnie dwa lata ty i ja... Jak by to... Oddaliliśmy się... Po tym, co się stało...”¹⁷.

W zacytowanej wypowiedzi widać niewątpliwie niepewność i blokadę w wyrażaniu własnych uczuć. Oddają to wprowadzone do niej przerwy, które w warstwie graficznej zostały oznaczone wielokropkiem. Jednakże nienaturalny podział akcentuje najważniejsze treści. W tym wypadku trudność sprawia próba odbudowywania osłabionych więzi.

Mężczyźni oprócz wyjaśniania własnych konfliktów zwracają się sobie w kwestiach takich, jak relacje z rodzicami, kłopoty domowe czy plany na przyszłość. Oczekują oni wskazówek przydatnych do rozwiązania kłopotliwej sytuacji, a czasami chcą być tylko wysłuchani. W tym miejscu należy zauważyć, że czwórka mężczyzn stara się mieć ze sobą stały kontakt oraz na bieżąco dzielić się swoimi frasunkami i powodzeniami. Po wyjeździe Ofira do Indii przyjaciele prowadzą z nim rozmowy telefoniczne, które odbywają się z regularną częstotliwością. Taki system komunikacji prowadzi do wytworzenia między jego uczestnikami poczucia pewności, że zawsze mają kogoś, kto znajdzie dla nich czas i udzieli im pomocy w potrzebie. Nie ograniczą go nawet bariery przestrzenne. Uwypukla to szczególnie informacja o wypadku Juwala. Jego przyjaciele niezwłocznie udali się do szpitala, gdzie na zmianę pełnili dyżury przy jego łóżku. Takie zachowania podkreślają niewątpliwie, że okazywana przyjaźń jest szczera, a partnerom zależy na sobie. Jednakże powieściowa rzeczywistość przynosi również sytuacje, w których nie można liczyć na bliską osobę:

Czekałem na ten telefon, jak się czeka na telefon od dziewczyny. Położyłem komórkę w zasięgu ręki, żeby na pewno zdążyć odebrać. Zabrałem ją ze sobą do łazienki, jak siedłem pod prysznic. I do ubikacji. I do łóżka.
Nie zadzwonił¹⁸.

Churchill zignorował dane przyjacielowi słowo i nie zadzwonił. Jego zachowanie usprawiedliwia jedynie to, że całkowicie zaabsorbowany był sprawą prowadzoną w prokuraturze, nie poświęcał on czasu innym znajomym. Istotną wydaje się również postawa narratora, która świetnie ukazuje wartość przyjacielskich umów. O zapowiedzianej rozmowie nie zapomniał ani na chwilę, co podkreśla nierozstawanie się

¹⁵ Ibidem, s. 39.

¹⁶ P. Sztompka, *Zaufanie. Fundament społeczeństwa*, Kraków 2007, s. 135.

¹⁷ E. Nevo, op. cit., s. 256.

¹⁸ Ibidem, s. 192.

z telefonem komórkowym. Słuszne wydaje się zatem stwierdzenie, że na obietnicę przyjaciela patrzył z perspektywy „niezawodności przymierza”. Pozytywny wydźwięk zachowania Juwala potęguje fakt, że był on pokłócony z Churchillem. Taka sytuacja jednak nie wpłynęła pejoratywnie na podejście do przyjacielskiej umowy.

Powieściową przyjaźń między mężczyznami wyróżnia okazywanie sobie bliskości. Przybiera ono różne formy. Bohaterowie poklepują się po ramieniu, ściskają się, przytulają się. Nie wstydzą się takich niewerbalnych zachowań i okazują je całkiem spontanicznie. Towarzyszą im spojrzenia pełne serdeczności i uśmiech. To niewątpliwie świadczy o sile przyjaźni łączącej mężczyzn oraz o afirmacyjnym nastawieniu do wzajemnych relacji. Warto zauważyć, że zachowanie całej czwórki odbiega od utrwalonych stereotypów, które dotyk między mężczyznami kojarzą z homoseksualizmem¹⁹. Mowę ciała uzupełniają formułowane przez bohaterów wyznania. Oto fragment jednego z nich:

Wróć, jesteś moim najlepszym przyjacielem w życiu. Nauczyłeś mnie, co to znaczy być przyjacielem. Bez ciebie boję się, że mogę zapomnieć. Znałeś mnie, jeszcze zanim zmieniałem się na gorsze. A za każdym razem, gdy jesteś przy mnie, czuję, że staję się odrobinę lepszy. Potrafisz zdjąć wszystkie moje maski, a w moich słowach słyszysz to, co za ich pomocą próbuję ukryć przed światem. Wróć, tak smutno bez ciebie²⁰.

W zacytowanym wyznaniu Churchill bezpośrednio nazywa Juwala przyjacielem. Stwierdza również, że tylko on zna jego prawdziwe oblicze. Wypowiedź prawnika cechuje wysoki poziom emocjonalności, który tworzy sam jej temat. Potęgują go szczerłość i nazywanie doznawanych emocji. Okazywanie sobie bliskości na różnorodne sposoby stanowi bardzo istotny element zdrowej przyjaźni. Sprzyja to budowaniu trwałych więzi i motywuje do wzajemnej otwartości. Bohaterowie zyskują tym samym przekonanie, że drugiej stronie zależy na relacji. Czują się zatem nawzajem potrzebni i chcą dalej spędzać ze sobą czas.

Ważny wyróżnik przyjaźni stanowi jej nieprzemijalność. Związek uczuciowy bohaterów obecny jest od samego początku utworu i nie kończy się wraz z zamknięciem fabuły, na co może wskazywać otwarte zakończenie. Należy jednak zauważyć, że w trakcie pojawiają się chwile słabości, które przynoszą przerwy w relacji między mężczyznami. Jedną z nich był konflikt między Juwalem i Churchillem o dziewczynę. Doprowadził on do tego, że bohaterowie starali się wzajemnie unikać przez pewien czas. Obaj jednak wewnętrznie tęsknili za swoją obecnością i nie potrafili się tak naprawdę na siebie gniewać. O trwałości więzi łączących przyjaciół świadczą również wypowiedziane przez nich słowa: „Dziewczyny przychodzą i odchodzą. Przyjaciele zostają”²¹.

To stwierdzenie znajduje odzwierciedlenie w kompozycji fabuły utworu, chociażby wtedy gdy mowa o śmierci żony Amichaja czy o krótkotrwałych związkach Churchilla z kobietami. Te zdarzenia podkreślają stałość przyjaźni, która jawi się utworze jako coś, co nigdy się nie skończy. Niewątpliwie ma to trochę idealistyczny wymiar, ponieważ przyjaźń – jak i inne relacje interpersonalne –

¹⁹ K. Monkiewicz-Święcicka, *Męska przyjaźń jest jak kaktus*, „Przeгляд” 2005, nr 31, s. 35.

²⁰ E. Nevo, op. cit., s. 373.

²¹ Ibidem, s. 44.

może się kiedyś skończyć. Z drugiej strony pielęgnowana przyjaźń może trwać do końca życia. Właśnie takiej więzi oczekują od siebie bohaterowie.

Na zakończenie rozważań warto przyrzeć się próbom definiowania przyjaźni wprowadzonym w tekst powieści *Do następnych mistrzostw*. Ich autorem jest Juwal, który dzieli się nimi ze swoją dziewczyną Jařą. Warto je przywołać w całości:

A może tak już jest z przyjaźnią: przypomina taniec polegający na ciągłym zbliżaniu się i oddalaniu²²

Ale chyba na tym polega przyjaźń? Taka oaza, w której zapominamy o istnieniu pustyni... Albo tratwa, złożona z mocno związanych bali. Albo kraik otoczony przez wrogów²³

Pierwsza z nich opiera się na metaforze tańca jako przyjaźni. Taneczne kroki partnerów zostają w niej zestawione ze spotkaniami przyjaciół. Obydwie rzeczy łączy nieustanne podtrzymywanie kontaktu. Nie oznacza to jednak, że partnerzy spędzają ze sobą każdą chwilę. Mowa w tym wypadku o pewnej regularności, która obejmuje czas poświęcany bliskim osobom. Niewątpliwie przyczynia się to do poczucia stabilizacji, które stanowi fundament więzi.

Druga definicja koncentruje się wokół trzech aspektów przyjaźni. Przede wszystkim daje ona zrozumienie i akceptację. Przyjaciele mogą powierzać sobie swoje zmartwienia i okazywać wzajemną pomoc. Istotna jest również bliskość pomiędzy bohaterami powieści, którą cechuje trwałość. Ponadto przyjaźń stanowi hermetycznie zamknięty świat. Jest on odporny na ludzi stanowiących dla przyjaciół zagrożenie zewnętrzne. Obydwie przywołane definicje znajdują odzwierciedlenie w powieściowym świecie. Ich idee są konsekwentnie realizowane przez mężczyzn.

Koncepcja przyjaźni wyłożona przez Nevo wpisuje się w socjo-psychologiczną charakterystykę tego związku uczuciowego²⁴. Bohaterowie powieści dobrowolnie zawarli ze sobą znajomość, której wcześniej wcale nie planowali. W związku z tym nie oczekiwali, że przyniesie im ona jakiś zyski. Jej najważniejszy element stanowiło wspólne spędzanie czasu, który przyjaciele poświęcali zarówno na rozrywkę, jak i na rozmowy. Nigdy o sobie nie zapominali i starali się jak najwięcej rzeczy robić razem. To pozwoliło im dogłębnie poznać swoje wady i zalety, aby z czasem stworzyć silne więzi. Towarzyszyło temu obdarzenie się zaufaniem, które wykryształizowało poczucie stabilizacji. Mężczyźni zyskali pewność, że nie zostaną zdradzone powierzone przez nich tajemnice oraz że zawsze będą mieli kogoś, kto udzieli im wsparcia emocjonalnego.

Ważną rolę w przyjaźni odgrywa również okazywanie sobie bliskości przez bohaterów powieści za pomocą gestów i słów. To buduje poczucie pewności,

²² Ibidem, s. 23.

²³ Ibidem, s. 144.

²⁴ Zupełnie inaczej przyjaźń między mężczyznami postrzega chociażby Krzysztof Varga w *Tequili*. Przedstawione w jego powieści relacje pozbawione są emocjonalności. Bohaterowie nie zwierają się sobie, a ich rozmowy ograniczają się do niezbędnego minimum. Można na tej podstawie przypuszczać, że odczuwają względem siebie niepewność. Ich kontakty pozbawione są przyjacielskich gestów. Niewątpliwie nakreślony na kartach powieści Vargi obraz przyjaźni w dużej mierze bazuje na stereotypowym postrzeganiu mężczyzn i ich relacji z innymi.

że ludzie mają dla siebie dużą wartość i zależy im na sobie. Należy w tym miejscu zauważyć, że Nevo przeciwstawia się stereotypom krążącym w społeczeństwie, wedle których mężczyźni nie są zbyt chętni do okazywania uczuć i bliskości. Zaproponowaną przez niego koncepcję przyjaźni można zestawić ze słowami Erica-Emmanuela Schmitta, które posłużyły jako motto artykułu. Podkreślają one wyjątkowość opisywanej relacji i jej nadrzędną pozycję wobec miłości. Według francuskiego pisarza przyjaźń polega wyłącznie na czynach, które nie wymagają żadnych komentarzy. Brak w niej jednak pewnej emocjonalności, która wypełnia stosunki między bohaterami powieści Nevo.

Do następnych mistrzostw przynosi bardzo odważną koncepcję przyjaźni między mężczyznami. Pokazuje ona, co tak naprawdę czyni człowieka szczęśliwym. Nie jest tym grupowe oglądanie meczów czy wyjście do dyskoteki. O wiele większą wartość ma poczucie pewności, że gdzieś blisko, a czasami bardzo daleko jest ktoś, kto kocha, szanuje, ma czas na rozmowę, nie wstydzi się przytulić, wyciągnie pomocną dłoń w kłopotcie, potrafi wybaczyć nawet największą przykrość... Oto prawdziwa przyjaźń.

„To miejsce w środku Europy...”

Obraz Polski i Polaków

w tekstach piosenek Kazika Staszewskiego

„This place in the middle of Europe...”

The image of Poland and Poles

in Kazik Staszewski's song lyrics

Karolina Bożek

Kluczowe słowa

obraz świata, Polska, Polacy, Kazik Staszewski, piosenka rockowa

Key words

world image, Poland, Poles, Kazik Staszewski, rock song

Abstrakt

Szeroki zasięg oddziaływania twórczości Kazika Staszewskiego sprawia, że problemy poruszane w tekstach jego piosenek są warte zbadania także z perspektywy językoznawcy. Artysta ukazuje polską rzeczywistość w krzywym zwierciadle i operuje negatywnymi schematami zakorzenionymi w rodzimym autostereotypie. Wykreowana przez niego wizja zgodna jest z obrazem świata wyłaniającym się z piosenek rockowych – przepełniona jest buntem przeciwko zastanej rzeczywistości: przestępczości, narkomanii, nadużywaniu alkoholu, rozpuście, agresji, znieczulicy społecznej czy brakowi poczucia stabilizacji. Autor przedstawia obraz Polski i Polaków w sposób krytyczny i bezkompromisowy, ale też uproszczony i schematyczny.

Abstract

A broad influence of Kazik Staszewski's work makes it possible to investigate the problems discussed in his song lyrics also from the linguistics perspective. The singer portrays the Polish reality through a distorting mirror and operates with negative schemas deeply rooted in the self-stereotype of Poles. The vision found in his work coincides with the worldview presented in rock songs: it overflows with mutiny against reality, against crime, drug addiction, alcoholism, debauchery, aggression, social indifference or lack of stability. The presentation of the image of Poles and Poland is critical and uncompromising but also simplified and schematic.

Karolina Bożek

„*To miejsce w środku Europy...*”

Obraz Polski i Polaków w tekstach piosenek Kazika Staszewskiego

Obraz Polski i Polaków był już wielokrotnie przedmiotem badań lingwistycznych¹, nie analizowano go jednak dotychczas w świetle tekstów piosenek Kazika Staszewskiego. Tymczasem wizja Polaków przedstawiona w utworach tego artysty jest istotna ze względu na szeroki zasięg oddziaływania jego twórczości – a co za tym idzie – ze względu na treści, z którymi utożsamia się znaczna część naszego społeczeństwa – zwłaszcza ludzie młodzi.

Wartością nierozzerwalnie związaną z tematyką piosenek rockowych jest bunt przeciwko zastanej rzeczywistości i dążenie do stworzenia nowego porządku świata². Muzyka rockowa to nie tylko zjawisko estetyczne, to także kultura mająca znaczny wpływ na obyczajowość, świadomość społeczną i przemiany polityczne. Polscy artyści rockowi zgodnie przedstawiają rodzimy kraj w sposób krytyczny i bezkompromisowy. Ukazują Polskę ponurą, skorumpowaną i pozbawioną perspektyw na lepsze jutro. Nie inaczej jest z Kazikiem, który przedstawia polską rzeczywistość w krzywym zwierciadle, wydobywa na światło dzienne to, co nie jest dla Polaków powodem do dumy. Mimo że jest artystą kontrowersyjnym, to zbyt dużo w jego piosenkach komentarzy i ocen dotyczących otaczającej rzeczywistości, aby odbiorca pozostał obojętny wobec ich przekazu.

Jedną z najważniejszych piosenek Kazika, można rzec programowych, jest *Polska*. O sile utworu „decyduje to właśnie, że tekst nie jest jedynie wizją literacką, a nosi wyraźne piętno własnych przeżyć. Ich brzemień czuje się w każdym słowie, w każdym wersie”³. Obraz kraju wyłaniający się z tego utworu jest głęboko pesymistyczny i przygnębiający:

Poranne zorze, poranne zorze
Gdy idę w Sopocie nad morzem
Po plaży brudno-piaskowej
Bałtyk śmierdzi ropą naftową⁴

¹ Por. m.in.: J. Szadura, *Z badań nad autostereotypem Polaka. Kryteria polskości*, [w:] *Nazwy wartości. Studia leksykalno-semantyczne*, red. J. Bartmiński i M. Mazurkiewicz-Brzozowska, Lublin 1993, s. 240–256; L. Kolarska-Bobińska, *Obraz Polski i Polaków w Europie*, Warszawa 2003; W. Chlebda, *Językowy autoportret Polaków. Spotkanie podmiotów*, [w:] *Podmiot w języku i kulturze*, red. J. Bartmiński i A. Pajdzińska, Lublin 2008; J. Fomina, *Światy równoległe – wizerunek własny Polaków w Wielkiej Brytanii*, Warszawa 2009; A. Rau, *Pozytywny i negatywny stereotyp męczyzny w Biblii a współczesny obraz Polaka*, „Prace Językoznawcze” 1999, nr 1; K. Golemo, *Obraz Polski i Polaków we Włoszech*, Kraków 2010; D. Wojtaszyn, *Obraz Polski i Polaków w prasie i literaturze Niemieckiej Republiki Demokratycznej w okresie powstania Solidarności i stanu wojennego*, Gdańsk 2012; J. Mikoś, B. Tieszen, *Polak w oczach studentów amerykańskich*, „Etnolingwistyka” 2005, t. 17, s. 233–240.

² T. Smółka, *Inwazja decybeli, czyli muzyka rockowa i okolice*, Tychy 2003, s. 85.

³ W. Weiss, *Kult. Biała księga, czyli wszystko o wszystkich piosenkach*, red. P. Wierzbicka, Warszawa 2009, s. 101.

⁴ Teksty piosenek pochodzą ze strony internetowej: tekstowo.pl

Strofę tę możemy traktować jako nawiązanie do *Pieśni porannej* Franciszka Karpińskiego, zaczynającej się słowami: *Kiedy ranne wstają zorze, Tobie ziemia, Tobie morze*⁵. Inną inspiracją mógł być też fragment *Pieśni X Odysei* Homera: „Nikt z nas nie wie gdzie wieczór, gdzie poranne zorze:/Nikt nie wie, kędy Helios chowa się pod morze/I gdzie wschodzi”⁶. Słowa Kazika mają zabarwienie ironiczne, nie podejmuje on bowiem podniosłej tematyki, ani tym bardziej nie posługuje się językiem bliskim pieśniom religijnym czy eposowi. Wręcz przeciwnie, „w prostych słowach potrafi skrytykować to, co nie tylko jemu spędza sen z powiek”⁷ – wskazuje między innymi na wszechogarniający brud – nawet piasek na plaży nie ma złocistego koloru, a morze jest zanieczyszczone przez ropę naftową. Podobnie autor pisze w utworze *Mars napada*: „Kolejne lato, sopocka plaża/Sopocka plaża syfem zaraża”. Artysta na określenie miejsca używa słowa *syf*, które w języku potocznym oznacza nie tylko wielki brud i bałagan, ale także choroby weneryczne. Podobne sformułowanie obecne jest w następnej strofie: „Kolejna jesień – syfiasta, nie złota”. Słowa te zaprzeczają przekonaniu, jakoby „złota jesień” była typową, polską porą roku. Jedyne, co podmiot dostrzega wokół, to zanieczyszczenie i bałagan.

Podobny obraz wyłania się z piosenki *Jeszcze Polska*: „Popatrz dookoła, ile brudu na ulicy/Jacy ludzie są zniszczeni, jacy oni umęczeni [...] Tłumy brudnoszare idą latem, wiosną, zimą/I mijają samochody z wytłuczonymi szybami”.

Podmiot określa mieszkańców jako *brudnoszarych*, aby uwydatnić nie tylko ich niehigieniczny tryb życia, ale również przeciętność, bezbarwność i stereotypowość. Wszyscy razem tworzą tłum, z którego nikt się nie wyróżnia, każdy wygląda i zachowuje się tak samo. Ponury obraz Polski i Polaków dopełnia przemoc, agresja, kradzieże i rozboje, *samochody z wytłuczonymi szybami*, zaniebane i odrażające obiekty publiczne: „deski obsikane, wszystkie kible osrane/Jaki piękny jest nasz port, gdy się go widzi nad ranem” (*Mars napada*). Osoba mówiąca w tekście używa wulgaryzmów, które wzmacniają siłę wyrazu oraz podkreślają jej oburzenie i zniesmaczenie. Ironizuje, aby uwydatnić ohydę opisywanego portu: „Jaki piękny jest nasz port, gdy się go widzi nad ranem”. Słowami *nasz port* zaznacza, że takie miejsca są typowe dla Polski. W piosence *Polska* pyta również: „Czy byłeś kiedyś w Kutnie na dworcu w nocy/Jest tak brudno i brzydko, że pękają oczy”.

O dworcu w Kutnie, przywołanym w utworze, sam autor kiedyś powiedział: „To jeden z najbardziej przygnębiających obrazków, jakie miałem okazję widzieć; właściwie nie byłem nigdy na dworcu bardziej dołującym, brudnym i zasyfionym”⁸. Całość utworu przeplatana jest refrenem: „Polska/Mieszkam w Polsce/Mieszkam w Polsce/Mieszkam tu, tu, tu, tu”. Słowa te potęgują gorycz i smutek mówiącego, ale mimo wszystko nie wypiera się on swego kraju, sam zaś utwór pomyślany jako „antyhymn, utwór pełen żółci i bólu w opisie naszego wspólnego domu, stał się

⁵ http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=1756&s=1 (dostęp 2012-03-08).

⁶ http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=50416&s=1 (dostęp 2012-03-08).

⁷ L. Gnoiński, *Kult Kazika*, red. J. Skaradziński, Poznań 2000, s. 47.

⁸ *Cit. per* W. Weiss, *Kult. Biała księga, czyli wszystko o wszystkich piosenkach*, red. P. Wierzbicka, Warszawa 2009, s. 101.

dla pokolenia *Kultu* i późniejszych rodzajem hymnu. Bo dla słuchaczy najważniejszy jest w nim refren [...]. Na te słowa publiczność na koncertach czeka jak na żadne inne. Żeby wykrzyknąć je razem z Kazikiem. Jakby chciała powiedzieć: tak, wiem, że ta Polska to kraj *pijanych meneli, chodników zarzyganych, plaż brudno-piaskowych* i innych miejsc tak *brudnych i brzydkich, że aż pękają oczy*. Ale to mój kraj. Moje miejsce na Ziemi”⁹.

Kazik wiele miejsca w swojej twórczości poświęca środowisku, w którym dorastał. Problemy ludzi biednych, wykluczonych, ludzi pochodzących z marginesu społecznego, nie są mu obce, dlatego przedstawia obraz codziennego życia Polaków, w którym typowymi zjawiskami są pijaństwo, narkomania i prostytucja. W piosence *Na mojej ulicy* mowa o patologii szerzącej się w środowisku biednych, a przejawiającej się w najrozmaitszych postaciach. Autor przywołuje obraz ciemnych ulic, brudnych klatek schodowych i niebezpiecznych zaułków. Przyjmuje punkt widzenia osoby należącej do tego środowiska, będącej zarazem obserwatorem i świadkiem przedstawionych zdarzeń:

Wychodzę rano, na schodach krew niezmyta
Przez okno strach wyglądać nocami
Dużo można zobaczyć stojąc za firankami
Tu piętro trzecie, zdobyte w lecie
Przez bandę z sąsiedztwa, co nadeszła zniecka
Potłuczone żarówki, smród i rupiecie...

Obserwatorowi i uczestnikowi tej codzienności towarzyszy atmosfera ciągłego strachu, niepewności i chaosu. Zostaje tutaj wprowadzony porządek temporalny (*wychodzę rano... wczoraj w nocy*), aby tym mocniej podkreślić, że w opisywanym świecie noc, która normalnie powinna być porą odpoczynku i spokoju, w tej rzeczywistości staje się zasłoną dla działań przestępczych. Przeciętny człowiek lęka się o własne zdrowie, a nawet życie. Zagrożeniem są *bandy z sąsiedztwa*. W kreowanym obrazie Polski zjawiskiem powszechnym są *kradzieże*: „Tu nie ma sklepu od wielu już miesięcy/Okradali go co tydzień, czy nawet więcej”. Uliczne grupy przestępcze nie znają litości, dlatego w okrutny sposób mszczą się na tych, którzy próbowali w jakikolwiek sposób przyczynić się do zmiany trudnej sytuacji:

Dalej mijam znajomego chłopaka [...]
Pamiętam, że kiedyś nie był to przygłup
Póki miał oczy, jeździł na motocyklu
Ale potem coś zobaczył, coś komuś powiedział
A tu się karze za to, taki zwyczaj
I ty też powiedz, żeś nic nie widziała
Kiedy policja o coś pytała.

Wspomniany tutaj chłopak *coś zobaczył, coś komuś powiedział*, możemy się więc domyślić, że był świadkiem przestępstwa, o którym powiedział później policji. Skończyło się to dla niego tragicznie: „kiedyś nie był to przygłup/póki miał oczy, jeździł na motocyklu”. Podmiot sugeruje, że bandyci okrutnie zranili chłopca,

⁹ *Ibidem*, s. 100.

uszkadzając trwale jego wzrok, co spowodowało także nieodwracalne zmiany w jego psychice. W opisywanym środowisku donosicielstwo było srogo karane (słowa *taki zwyczaj* wskazują na codzienność i powszechność wymierzania kary przez bandytów). Stróżę prawa nie potrafili wywiązać się ze swoich obowiązków, dlatego najrozsądniejszym rozwiązaniem w tej sytuacji było milczenie: „Strażnicy z murów widzą, co się tutaj dzieje/Agonia i tylko głupcy mają nadzieję”.

Kazik codzienne życie polskiego miasta nazywa *agonią*, a więc zrównuje je ze stanem bezpośrednio poprzedzającym śmierć. Mieszkańcy utracili wszelką nadzieję, gdyż nawet służby porządkowe nie próbują im pomoc. Podobny obraz przedstawiony jest w utworze *Mój los*: „Bijatyka jedna co dzień, strzały co tydzień/Każdy udaje, że niczego nie widzi”. Bójki i strzelaniny są tu na porządku dziennym. To sprawia, że ludzie przyjmują postawę bierną wobec przemocy: „Łeb boję się wychylić, rozumu chęć braku”. Podmiot mówiący odzwierciedla tu uczucia zarówno swoje, jak i każdego zwykłego mieszkańca tej okolicy. Pisze o ciągłym strachu im towarzyszącym, używając frazeologizmu łeb boję się wychylić, (zwróćmy uwagę, że wprowadza do struktury związku frazeologicznego formę potoczną łeb zamiast głowa), przybliży język środowiskowy, co sprawia, że tekst staje się bardziej autentyczny i bezpośredni w przekazie.

Kolejna piosenka poruszająca podobny temat nosi tytuł *Nie zrobimy wam nic złego, tylko dajcie nam jego*. Kazik pisze: „Na północ miasta policja nie wjeżdża/Nikt nie wkłada swoich rąk w rozżarzone węgła”. Możemy wnioskować, że policja nie interweniuje w rejonach, w których szerzy się największe niebezpieczeństwo. Służby porządkowe uznają to za działanie bezsensowne, które – oprócz zagrożenia dla nich samych – nie przyniesie żadnych skutków. Dlatego autor stosuje tu zwrot *wkładać ręce w rozżarzone węgła*¹⁰, który oznacza niebezpieczne, niepotrzebne, a wręcz bezrozumne działanie.

O wszechobecnej przemocy mowa w utworze *Historia pewnej miłości*. Tytuł piosenki jest zgoła przewrotny, gdyż nie miłość jest tutaj głównym tematem:

Mieszkała długo sama. Ten dom tu jest typowy
Kiedyś drzwi źle zamknęła, wracał jeden z zabawy
Był jak świnia pijany, ujrzał światło jak w celi
W sieni stała się kobietą, ale wbrew swej woli
Modliła się potem by coś złego go spotkało
Jakby ją wysłuchano – niedługo go dopadło
Trzech żuli z naprzeciwnika
Kopali go w głowę, aż przestał oddychać
Wtedy poszli w swoją stronę

Kazik przedstawia zjawiska, które są na porządku dziennym (*ten dom tu jest typowy*), np. gwałt na młodej dziewczynie, napadniętej we własnym domu (por. eufemistyczna fraza – „w sieni stała się kobietą, ale wbrew swej woli”). Oprawca był *jak świnia pijany* – w potocznym języku porównanie to oznacza osobę zachowującą się pod wpływem alkoholu w sposób zasługujący na pogardę. Przeraża w tym obrazie brutalność i bezlitosność ludzi będących pod wpływem alkoholu

¹⁰ Autor użył słowa *węgła*, które w polszczyźnie oznacza konstrukcję architektoniczną, ale tutaj zostało użyte w odniesieniu do węgla.

(żuli): „Kopali go w głowę, aż przestał oddychać”. Znamienne jest poczucie bezkarności przestępców, którzy niewzruszeni *poszli w swoją stronę*.

Tak się jakoś ułożyło, że niedługo się pobrali
Szybko córkę urodziła, wtedy bił on coraz więcej
I tłukł ją jak worek im dłużej byli razem

Lat parę znów minęło, to tutaj normalne
Przyzwyczajono się, że tam na dole płacz i wrzaski

Przerażające jest nie tylko okrucieństwo mężczyzny wobec swojej żony („tłukł ją jak worek”), ale także przyzwolenie otoczenia na bestialskie akty („przyzwyczajono się, że tam na dole płacz i wrzaski”). Przejmująca w tej wizji jest znieczulica społeczeństwa, bierność i obojętność ludzi niereagujących na krzywdę prześladowanych.

Aż pewnej nocy, gdy zaległ nieprzytomny
Zarżnęła go nożem do krojenia chabaniny

Sadyzm męża i zobojętnienie sąsiadów doprowadziło do tego, że kobieta sama wymierzyła sprawiedliwość, zabijając prześladowcę – brutalność morderstwa i nikczemność zabitego mężczyzny została podkreślona przez użycie słowa *zarżnęła*, które oznacza w języku potocznym ‘zabicie zwierzęcia przez podcięcie gardła’; uwydatnia je także użyte narzędzie zbrodni, którym był *nóż do krojenia chabaniny* przeznaczony do krojenia nieświeżego mięsa. Piosenka kończy się słowami: „To jest... To jest historia nieznana/A jakby gdzieś... a jakby gdzieś zasłyszana”.

Jest to sugestia, że podobnych tragedii zdarza się wiele w polskich domach. Rozgrywiają się one w zaciszu domowym, dlatego ludzie pozostają wobec nich obojętni. Panuje zgodne milczenie wśród pozostałych mieszkańców dzielnicy, nikt o tragedii nie mówi oficjalnie, mimo że wielu zdaje sobie z niej sprawę. Kazik przedstawia tutaj obraz życia najbardziej ubogich warstw społeczeństwa, na który składają się: agresorzy (przestępcy), ofiary oraz zobojętniali świadkowie. Pomimo bogactwa elementów tworzących ten obraz, łatwo jednak zauważyć, że jest on niepełny. Staszewski nie uwzględnia bowiem żadnych pozytywnych aspektów tej rzeczywistości, eksponuje tylko to, co w niej złe i niepokojące.

Często poruszonym w utworach problemem jest nadużywanie alkoholu przez Polaków. W ponurej rzeczywistości jest to główny rodzaj rozrywki i ucieczki przed codziennymi problemami. Artysta często przyjmuje w swoich piosenkach perspektywę pijaka, przedstawia świat widziany oczami osoby uzależnionej, ale nie po to, by usprawiedliwiać nałóg, ale po to, by zwrócić uwagę odbiorcy na powszechność problemu, uświadomić powagę zjawiska i umożliwić lepsze zrozumienie jego fatalnych skutków. W piosence *T.R.W.A.* pisze: „Noc w mieście, zapijamy swoje smutki/Rano poczujesz tego skutki”. Została tu wprowadzona pierwsza osoba liczby mnogiej, więc osoba mówiąca w tekście identyfikuje się z innymi mieszkańcami miasta, przez użycie inkluzyjnego „my”, sama wpisuje się w wykonywanie czynności. Użyty w tekście frazeologizm *zapijać swoje smutki* oznacza spożywanie alkoholu, w celu zapomnienia o troskach i problemach życia

codziennego. Skutkiem libacji alkoholowej jest fatalne samopoczucie następnego dnia („Rano poczujesz tego skutki”).

W tekście pt. *W Polskę idziemy* (napisanej przez Wojciecha Młynarskiego, ale odtworzonej również przez Kazika) czytamy: „W tygodniu bracie wolno goisz kaca fest”. Zwrócenie się do odbiorcy per *bracie* buduje z nim bliską więź i sugeruje tym samym, że podmiotowi mówiącemu znane są problemy adresata. Tutaj również pojawia się odniesienie do efektu nadmiernego spożycia alkoholu – określonego jako *kaca fest*, co potocznie oznacza dokuczliwy, fatalny stan psychiczny i fizyczny. Temat alkoholu widoczny jest już w samym tytule piosenki *Chcem piwa cz. 2*. Staszewski pisze w niej:

W alkoholu niemocnym
Kupionym w sklepie nocnym
Topię swoje problemy, myśli nim zalewam
Na roboty mnie nie biorą
Idą swoją sforą
Już przemysłową ilość w siebie wlewam

Tu po raz kolejny mowa o głównych powodach alkoholizmu: „Topię swoje problemy, myśli nim zalewam/Na roboty mnie nie biorą”. W sposób metaforyczny opisany jest sposób pozbywania się dręczących myśli związanych z bezrobociem. Pozostającym bez pracy mężczyznom pozostaje jedynie pójście *swoją sforą*, która w znaczeniu przenośnym oznacza bandę łobuzów czy przestępców. Chodzi zapewne o grupę alkoholików, do której należy bohater. Zastosowana w utworze hiperbola („przemysłową ilość w siebie wlewam”) wskazuje na dużą ilość spożywanego alkoholu, szybkie tempo picia oraz brak umiaru.

Niestety tylko jedna rzecz jest w cenie
Inne to są jej pochodne, cała reszta jest nieżywa
Ja jedno czego chcę – chcem piwa!!!

Podmiot mówiący zwraca uwagę na „wartość”, jaką alkohol stanowi dla osób od niego uzależnionych. Picie jest sensem życia – piwo to punkt centralny, wokół którego wszystko się obraca („inne to są jej pochodne”) – „cała reszta jest nieżywa”, tzn. bezwartościowa. Jasno określone pragnienia wyrażone zostały zdaniem wykrzyknikowym: „Ja jedno czego chcę – chcem piwa!!!”.

Problem pijaństwa jako swoistej filozofii życia poruszany jest także w utworze *W Polskę idziemy* (autorstwa Wojciecha Młynarskiego):

Nim pierwsza seta zaszumi w głowie
Drugą pijemy!
Do dna, jak leci
Za fart, za dzieci
Za zdrowie żony!
Było, nie było, w to głupie ryło
W ten dziób spragniony!

Jak wynika z treści utworu, każda okazja jest dobra, aby uzasadnić picie: „Za fart, za dzieci/Za zdrowie żony”. Nawet jeśli nie dzieje się nic wyjątkowego, to zawsze można znaleźć uzasadnienie dla wspólnego świętowania. Ilość alko-

holu wznoszonego przy toaście nie jest jednak symboliczna: „Nim pierwsza seta zaszumi w głowie/Drugą pijemy!”. *Seta* to potoczne określenie dla 100 ml wódki jednorazowo spożywanej przez uczestników spotkania. Frazeologizm *zaszumi w głowie* oznacza zamroczenie umysłu, oszołomienie będące skutkiem oddziaływania alkoholu na organizm. Zwraca uwagę szybkie tempo picia – jeśli pijący uwzględniają przerwy pomiędzy kolejnymi dawkami, to tylko po to, aby wygłosić prymitywne formuły toastowe typu: „W to głupie ryło/W ten dziób spragniony” (podmiot sarkastycznie określa usta *głupim ryłem* i *dziobem spragnionym*).

Jednakże alkoholizm nie jest jedynym problemem społecznym, jaki Kazik akcentuje w kreowanym przez siebie obrazie Polski i Polaków. Dużo groźniejszym zjawiskiem jest szerząca się – zwłaszcza wśród ludzi młodych – narkomania:

Policja pochowana chleje zamiast pilnować
W takich warunkach dobrze jest dealować [...]
Tym rejonem władają książęta cracku

Możliwe jest to w sytuacjach pełnej bezkarności, przy braku działań służb porządkowych. Policja, która powinna się wystrzegać używek i stanowić wzór postępowania dla pozostałych obywateli, „chleje zamiast pilnować”. Potoczny *chleje*, odnoszący się do intensywnego picia alkoholu, podkreśla skalę zjawiska. W podobnych warunkach szerzy się przestępczość, w tym właśnie handel narkotykami (w slangu młodzieżowym tzw. *dealowanie*). Miejscami takimi „władają książęta cracku” (*crack* w slangu narkomanów oznacza ‘handlarza kokainą sporządzoną do palenia’). Podobny obraz wyłania się też z utworu *Nie ma litości*: „Tu nowy król panuje z nową królową/To zarobek też jest dobry pod szkołą podstawową”. Jak widać, problem ten nie omija nawet najmłodszych. Temat narkotyków powraca również w piosence *Chcem piwa cz. 2*:

Jak można wyhodować
I potem nie panować
Nad tą zgrają, co ciągnie nosem równo
I pali...
W cynfolii...
Nieżywa...

Podmiot mówiący zadaje pytanie retoryczne świadczące o jego oburzeniu i bezradności. Używa słowa *wyhodować*, które ma tutaj znaczenie pejoratywne, ponieważ nie zostało odniesione do zwierząt, ale do ludzi. O negatywnej ocenie narkomanów świadczy też użycie określenia *zgraja*, które w języku potocznym oznacza grupę ludzi hałaśliwych lub agresywnych. „Zgraja ta ciągnie nosem równo/I pali/W cynfolii”, a więc pali heroinę podgrzewaną na folii aluminiowej. Tę grupę ludzi określono więc mianem *nieżywej*, akcentując za pomocą metafory jej stan. Kolejną piosenką, w której pojawia się problem narkotyków, jest utwór *Gdy nie ma dzieci*: „Mamy troszeczkę kataru/Jeśli wiesz o czym ja mówię”.

Słowo *katar* w slangu narkomanów odnosi się do efektu ubocznego po zażyciu kokainy. W utworze Kazik nie przyjmuje już jedynie postawy obserwatora, krytykującego zażywanie środków odurzających, ale pokazuje świat widziany oczami narkomana, dla którego dobra zabawa nierozdzielnie łączy się z przyjmowaniem groźnych używek.

W piosence *Mars napada* Staszewski śpiewa: „Tu za heroinę, panie, ludzie wszystko by oddali”. Osoba mówiąca w tekście zwraca się do adresata *panie*, co często spotykane jest w języku potocznym, ale zazwyczaj w rozmowach ludzi starszych. Kazik przyjmuje tu zatem punkt widzenia kogoś, kto reprezentuje zbiorowe doświadczenie, patrzy z dystansem i dobrze zna mentalność młodych. Pojawia się tu sugestia, że za heroinę, która jest najbardziej niebezpiecznym i szkodliwym narkotykiem, „ludzie wszystko by oddali”.

W tekście piosenki *Polska, ojczyzna nasza* czytamy:

W naszej ojczyźnie wszyscy biorą narkotyki
Jedni palą marihuanę albo gandzię
A i inni biorą heroinę
Inni znowu piją alkohole wysokoprocentowe
Jest to nasz taki polski obyczaj

W tym obrazie Polacy to alkoholicy i narkomani, a zaimek *wszyscy* wskazuje na to, że nie ma wyjątków od tej reguły. Używki to coś naturalnego i zwyczajowego: „Jest to nasz taki polski obyczaj”.

Te właśnie „polskie obyczaje”, polska codzienność, świat pełen brudu, przestępczości, agresji, wandalizmu, pijaństwa, narkomanii i prostytutce to motywy powracające w twórczości Kazika. Artysta obnaża obraz kraju, w którym przyszło żyć bohaterowi tekstów i ludzi, którzy go otaczają. Używając terminu Jerzego Wertensteina-Żuławskiego¹¹, można powiedzieć, że Staszewski jest „bohaterem drwiącym”, a więc „kontrolerem przywołującym do rzeczywistości, ujawniającym naiwność i absurdalność pewnych idei, których implikacje umykały uwadze innych”.

Na zakończenie spróbujemy skonfrontować cechy Polaka, które obecne są w utworach Kazika z cechami przypisanymi mu w obiegowym myśleniu, np. przez respondentów ankiety, przeprowadzonej w 1990 roku w środowisku lubelskich studentów lubelskich uczelni¹². Czy są to cechy zbieżne, czy różne?

Według respondentów ankiety ASA'90 Polak jest patriotą, dumnym z pochodzenia, przywiązany do ojczyzny i rodzimej kultury oraz katolikiem wiernym swej religii. Generalnie przeważa opinia o lenistwie i nieefektywności pracy Polaka, choć według części respondentów praca rodaków wyróżnia się dobrą jakością. Polak jest *odważny, romantyczny, honorowy, skłonny do poświęceń, sprytny, egoistyczny, dumny, porywczy, wierny ideałom, ambitny*. Ponadto jest indywidualistą, kochającym wolność, afiszującym się martyrologią narodową i oczekującym cudu Boskiego. Jeśli chodzi o uczucia i postawy Polaka wobec innych, to jest on z jednej strony *gościnnie, tolerancyjny, towarzyski, życzliwy, kochający przyjaciół, kochający rodzinę*, a z drugiej strony jego stosunek wobec innych charakteryzuje *zawiść, nienawiść, nacjonalizm, zazdrość, znieczulica*. Mieszkańcy naszego kraju

¹¹ J. Wertenstein-Żuławski, *Rock i jego bohaterowie*, [w:] idem, *To tylko rock'n roll!*, Warszawa 1990, s. 45.

¹² *Vide*: J. Szadura, op. cit., s. 239–256. Po raz kolejny materiały ankietowe ASA'90 wraz z analogicznymi danymi zebranymi dziesięć lat później zostały opracowane przez zespół kierowany przez profesora Jerzego Bartmińskiego w opracowaniu pod jego redakcją: *Język – wartości – polityka. Zmiany rozumienia nazw wartości w okresie transformacji ustrojowej w Polsce. Raport z badań empirycznych*, Lublin 2006, s. 348–354, 360–367.

wierzą w lepszą przyszłość, mają jednak problemy z codziennością, brakuje im poczucia stabilizacji i bezpieczeństwa. Styl życia Polaka jest nieodłącznie związany ze skłonnością do nadużywania alkoholu oraz rozmiłowaniem w rozpuście.

Cechami Polaków, które pokrywają się zarówno w tekstach piosenek Kazika, jak i w odpowiedziach respondentów, są: lenistwo i zła jakość pracy, skłonność do nadużywania alkoholu i pijaństwa, rozmiłowanie w rozpuście. W tekstach Staszewskiego – podobnie jak w opinii ankietowanych – Polacy mają problemy z codziennością, brakuje im poczucia stabilizacji i bezpieczeństwa. Wszystkie negatywne określenia kojarzone ze stosunkiem Polaka do innych ludzi: *zawiść, nienawiść, znieczulica* w obrazie przedstawionym przez artystę są wyraziste i silnie zaakcentowane. Można więc powiedzieć, że w twórczości Kazika znajdujemy odbicie tego, co najgorsze i najbardziej wstydlive w autostereotypie Polaków.

Jeśli z kolei dokonać konfrontacji „portretu” Polaka z tekstów Staszewskiego z ustaleniami Jana Błuszkowskiego – badacza autostereotypu Polaka¹³, daje się zauważyć, że punkty wspólne to: *lenistwo, lekkomyślność, nadużywanie alkoholu*. Obraz wyłaniający się z tekstów Kazika – mimo że jest to świat uproszczony – nie jest zatem bezpodstawny i wymaginowany. Warto podkreślić, że wizja Polski i Polaków przedstawiona w tekstach Staszewskiego zgodna jest z wizją świata kreowaną w piosenkach rockowych – przepelniona jest buntem przeciwko zastanej rzeczywistości i oparta na dążeniu do stworzenia nowego porządku świata.

¹³ *Vide*: J. Błuszkowski, *Autostereotyp i tożsamość narodowa Polaków*, [w:] *Stereotypy narodowe w świadomości Polaków*, Warszawa 2005, s. 117–141.

***O Białych i Czarnych Aniołach – dobro i zło w powieści
„Tam gdzie spadają Anioły” Doroty Terakowskiej***

***About White and Black Angels – good and evil in the novel
„Tam gdzie spadają Anioły” („Where Angels fall”)
by Dorota Terakowska***

Miroslaw Kowalski

Kluczowe słowa

literaturoznawstwo, Terakowska, angelologia, dobro i zło, los

Keywords

literary studies, Terakowska, angelology, good and evil, fate

Abstrakt

Artykuł dotyka ukazanych w utworze kwestii angelologii, problemu Dobra i Zła w świecie oraz losu człowieka i roli Aniołów Stróżów w jego egzystencji. Uwaga autora skupia się głównie na odszukaniu reinterpretacji motywów biblijnych (np. buntu Szatana z *Genesis*) oraz nawiązań Terakowskiej do filozofii Dostojewskiego, Kanta czy Swedenborga. Poprzez analizę problematyki, konstrukcji postaci oraz elementów językowych wskazano przede wszystkim na aspekt wychowawczy powieści, na jej znaczenie w sferze *humanitas*. Poruszono zwłaszcza, jak wskazuje tytuł pracy, odwieczny problem współistnienia Dobra i Zła w świecie oraz – wykraczając nieco poza kulturowe i religijne rozumienie – rolę aniołów w życiu człowieka (zagadnienie to zostało zaprezentowane na kartach powieści). Terakowska przychyliła się bowiem do znanej Dostojewskiemu idei nierozłącznego związku *bonum* i *malum*, a anioły mają według niej moc obdarzania ludzi cierpieniem po to, by przez to wskazywać im właściwy los, właściwą drogę postępowania.

Abstrakt

The article brings up issues of angelology, good and evil in the world, people's fate and role of guardian angels in their existence. The author pays attention to changes of the recurrent biblical motifs (ex. The Devil's revolt from *Genesis*) and Terakowska references to different philosophies (Dostojewski, Kant, Swedenborg). By analysis of novel, construction of heroes and the language, the attention was

drawn to educational aspects of novel and its significance in the sphere of humanity (*humanitas*). *About White and Black Angels...* – as indicated by the title of the article – brings up especially the perennial problem of the battle between good and evil, their coexistence in the world and role of angels in people's life. Terakowska, in her novel, oversteps the cultural and religious understanding of angelology. She agrees with Dostojewski and his idea of inseparable links between *bonum* and *malum*. According to Terakowska, angels can bestow suffering on people to point to a proper fate and a right way of behavior.

Mirosław Kowalski

O Białych i Czarnych Aniołach – dobro i zło w powieści „Tam gdzie spadają Anioły” Doroty Terakowskiej

Każda z powieści stworzonych przez Dorotę Terakowską porusza tematykę istotnych dla każdego człowieka wartości i spraw związanych ściśle z ludzką egzystencją. Nawet utwory adresowane prymarnie dla młodzieży, w swej warstwie znaczeń aksjologicznych stają się interesujące i ważne przede wszystkim dla odbiorcy dorosłego, „dojrzałego intelektem”¹. Stąd też wynika „niezwykłość” dzieł Terakowskiej oraz bogactwo ich sensów. Nie inaczej dzieje się w przypadku wydanej w 1998 roku powieści *Tam gdzie spadają Anioły*. Tym razem pisarka skupia się na odwiecznym problemie relacji Dobra i Zła, ich obecności i znaczenia w życiu jednostki; czyni to głównie poprzez reinterpretację przekazów biblijnych i nadanie im nowych sensów. Obok tego niezwykle interesująca staje się kwestia angelologii, również nabierająca w świetle omawianego utworu nowych interpretacji.

Przeróżne nawiązania i nowe odczytania motywów związanych z aniołami i duchowością chrześcijańską są stale obecne nie tylko w literaturze, ale także w ikonografii czy rzeźbie. Wystarczy w tym miejscu wymienić chociażby Marca Chagalla, malarza francuskiego tworzącego w XX wieku², oraz jego znane obrazy czy raczej „fantazje” o aniołach, np. *Trzy świece* (1938–39), *Wiejska Madonna* (1938–43) i *Ofiarom pogromów* (1903)³. Ciekawe są także malarskie wizje Williama Blake'a⁴.

O znaczeniu aniołów i wierze w ich wstawiennictwo świadczą ponadto bardzo liczne rzeźby na cmentarzu w Staglieno obok Genui⁵. Można też podać wiele przykładów interesujących i niekonwencjonalnych literackich interpretacji angelologii⁶.

A jaką propozycję przedstawia Terakowska?

Jej powieść *Tam gdzie spadają Anioły* cechuje się obecnością dwóch planów akcji. Pierwszy z nich to obraz życia pewnej rodziny – rzeźbiarki Anny, jej pasjonującego się możliwościami Internetu męża Jana, ich córki Ewy (będącej główną bohaterką utworu) oraz babci. Istotną rolę odgrywa też postać Pani Samej – skromnej, samotnej kobiety w średnim wieku, o cichym i spokojnym usposobieniu. Z planem realistycznym łączy się plan drugi – związany z tematyką Dobra i Zła, cierpienia i przeznaczenia, a mianowicie, plan metafizyczny, czy też, w tym przypadku, „religijny”⁷. Głównymi jego bohaterami, pełniącymi także rolę „pretekstu” do snucia rozważań na wyżej wymienione tematy, są dwa Anioły: Ave, opiekun dorastającej Ewy oraz jego brat Vea – Czarny Anioł, wyraziciel Zła, buntu, odpowiednik biblijnego Szatana.

¹ E. Nowacka, *Białe pióro, czarny ptak*, „Nowe Książki” 1999, nr 7, s. 63.

² A. Biała, *Literatura i malarstwo. Korespondencja sztuk*, Warszawa–Bielsko–Biała 2009, s. 517.

³ I. Michalak, *Anioły Marca Chagalla*, [w:] *Anioł w literaturze i kulturze*, red. J. Ługowska, T. 3, Wrocław 2006, s. 348.

⁴ F. Claudon, *Encyklopedia romantyzmu*, tłum. H. Kęszycka, Warszawa 1992, s. 62–63.

⁵ K. Stefański, *Anioły ze Staglieno*, [w:] *Anioł w literaturze...*, s. 396–401.

⁶ Zainteresowanym polecam wspomniane już ciekawe publikacje Jolanty Ługowskiej.

⁷ Podobnie dzieje się m.in. w powieściach *Ono* i *Poczwarka*.

Oba plany nieustannie się przenikają; jak w fantastyce, mamy tu do czynienia z wkroczeniem „niezwykłego” do ziemskiego świata⁸. Akcja rozpoczyna się bowiem od ujrzenia przez Ewę przefruwających ponad jej domem Białych i Czarnych Aniołów. Kolejnym wydarzeniem w planie fantastycznym okazuje się upadek na ziemię Avego, który traci tym samym swą moc i gubi swój atrybut – piękne, duże pióro ze skrzydeł. Po tym fakcie przybiera postać Bezdomnego – ubożego, zaniechanego, pozbawionego dachu nad głową włóczęgi.

Zadaniem Ewy, która po utracie swego Anioła Stróża doświadcza samych zmartwień, nieszczęśliwych wypadków oraz chorób, staje się odnalezienie białego pióra, a następnie przywrócenie Avemu Mocy poprzez spełnienie trzech anielskich uczynków wobec człowieka. Paradoksalnie, to właśnie dziecko ma stać się przewodnikiem nieziemskiego opiekuna, „tylko dziecko [bowiem] nie ma w sobie ludzkiej pychy i bez uprzedzeń może odkrywać tajemnice tego i każdego innego świata”⁹. Bohaterka musi więc domyślić się, po co tak naprawdę zostały stworzone Anioły i jaką dokładnie pełnią funkcję w życiu ludzkim. Co ciekawe, niewłaściwe okazują się, uczynki typu: pomoc, ostrzeżenie, zapobieżenie czemuś; nie są to więc uczynki wynikające z potocznego, a nawet kulturowego pojmowania roli Aniołów Stróżów.

Przed jakim wyzwaniem staje więc Ewa? W jaki sposób da się zastąpić Avego?

Odpowiedź na powyższe pytania musi zostać poprzedzona analizą problemu Dobra i Zła, ich siły, znaczenia i przejawów w życiu ludzkim, ukazanych na kartach powieści. Nie jest to oczywiście temat nowy; poczynając od Biblii, tematyka związana z tymi dwiema odwiecznymi antynomiami jest stale obecna w literaturze i sztukach pięknych. Terakowska ujmuje jednak czytelnika innym spojrzeniem na wskazane problemy; kluczem do odczytania roli Aniołów Stróżów niech staną się właśnie te rozważania.

Terakowska wychodzi z założenia, że Dobro jest nierozłącznie związane ze Złem – i odwrotnie: Zło jest przyjacielem Dobra. W tej, pozornie prostej tezie, zauważalne są m.in. echa doktryny manichejskiej¹⁰, korespondencja z twórczością Dostojewskiego¹¹ oraz Tadeusza Micińskiego¹². Teza pisarki przejawia się nie tylko w słowach bohaterów, ale także w sposobie kreowania postaci obu antagonistów: Avemu w toku akcji zawsze towarzyszy Czarny Anioł; po tym jak Ave przybiera postać Bezdomnego (pozbawionego Mocy, dzięki której opiekuje się przeznaczoną osobą), zbuntowany anioł nieustannie go prześladowa. Ciekawie ujmuje to Dobrosława Grzybkowska-Lewicka: „Zły Vea [...] posiada [...] wszelkie

⁸ R. Caillois, *Od baśni do science-fiction*, [w:] Idem, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, Warszawa 1967, s. 32. Często jednak sytuuje się twórczość Terakowskiej na pograniczu fantastyki i baśni: „Utwory Terakowskiej zbliżają się do *fantasty wyobraźni i marzenia*, a także do gatunku baśni współczesnej, często w charakterze inicjacyjnym”. (A. Baluch, *Niby senne obrazy. O książkach Doroty Terakowskiej*, „Dekada Literacka” 1998, nr 8/9, s. 21.)

⁹ D. Wojciechowska, *Kim jest Cezary Anioł? – rozważania antypedagogiczne*, [w:] *Anioł w literaturze...*, s. 312.

¹⁰ E. Nowacka, *op.cit.*, s. 21.

¹¹ G. Leszczyński, *Kamień filozoficzny Ery Wodnika*, Guliwer 1999, nr 6, s. 15. Warto również wspomnieć, że w domowej bibliotece Ewy znajdują się dzieła tego rosyjskiego pisarza. Obok nich Terakowska wymienia dodatkowo *Mistrza i Małgorzatę* M. Bułhakowa, a przecież i tam znaleźć można echa tezy o przenikaniu się dobra i zła – chociażby w otwierającym tę powieść motcie z dramatu *Faust*.

¹² Ibidem.

cechy demonicznej antyosoby”¹³ – raz jest pajakiem, raz czarnym, przerażającym ptakiem; ujawnia się w postaci zmii czy też w szeleście suchych liści. Wszystkie te części przyrody mają raczej negatywne nacechowanie w kulturze. Już takie relacje przestrzenne świadczą w powieści o nierozzerwalności związku Dobra i Zła, Światłości i Mroku. Zostały one ponadto porównane do dwóch połówek, do dwóch części całości, w której jeden element warunkuje drugi:

- Jak masz na imię? – spytał Ave [...].
- Moje imię to Vea – odparł pajak.
- Vea? Więc to ja dałem ci imię? [...]
- ...albo ja tobie. Jesteśmy dwiema połówkami całości i trudno orzec, która z nich była pierwsza – zaśmiał się pajak [...]

Bardzo ciekawa w tym kontekście okazuje się sprawa imion bohaterów – „Ave” i „Vea”. Pierwsze z nich zostało utworzone na podstawie łacińskiego rozkaznika i oznacza „witaj, bądź pozdrowiony”¹⁴. „Vea” zaś – to anagram słowa *ave*. Dociekliwy czytelnik odnajdzie dodatkową analogię między imieniem a wykrzyknikiem *Vae!* (*victis*), oznaczającym „biada!”¹⁵. Są to więc nazwy znaczące, w których znajduje się odbicie nierozzerwalności związku Dobra i Zła, ale i określenie ich przymiotów (chwała – biada).

Czy takie ujęcie dwóch istotnych dla człowieka pojęć może zostać określone niezwykłym, by nie rzec – kontrowersyjnym? Myślę, że Terakowska zmierza tu bardziej w stronę zrozumienia człowieka i jego postępowania; jej filozofia, będąca w zasadzie kontynuacją myśli chociażby Dostojewskiego jest głęboko humanistyczna, zakłada bowiem, że na świecie istnieje zło – ale wraz z nim dobro. Zadaniem człowieka jest w tym wzajemnym przenikaniu się omawianych zjawisk opowiedzenie się po właściwej stronie, po stronie dobra.

Często jednak w omawianym dualistycznym modelu pośredniczą cierpienie (teoretycznie kojarzone ze złem) oraz rozum. Nie może więc zabraknąć i tego typu rozważań. Terakowska zestawia w powieści dwa odmienne, ale niewykluczające się stanowiska. (Skoro dobro i zło znajdują się na równorzędnych pozycjach w egzystencji ludzkiej, tak też obu poglądom na cierpienie – Avego i Vei należy przyznać rację).

Według Avego, cierpienie jest wpisane w człowieka oraz jego pobyt na ziemi, jest więc dowodem bycia, istnienia.

Nieco inna jest perspektywa Vei: dla niego cierpienie „jest Złem”¹⁶, działaniem Szatana. Nawarstwienie cierpienia wcale nie łączy się z katartycznym oczyszczeniem, z dotarciem do sedna bytu, ze zbliżeniem się do Boga. Czarny Anioł twierdzi, iż człowiek wcale nie staje się przez poniesione krzywdy bardziej szlachetny. Jedyną „korzyścią” jest to, że cierpienie prowadzi do rozumu, ale ten znów nie należy do „kategorii moralnych”¹⁷.

¹³ D. Grzybkowska-Lewicka, *Epifania Twarzy (na marginesie powieści Josteina Gaardera i Doroty Terakowskiej)*, [w:] *Anioł w literaturze...*, s. 229.

¹⁴ *Słownik łaciński – polski*, oprac. K. Kumaniecki, Warszawa 1983, s. 62.

¹⁵ Ibidem, s. 524.

¹⁶ D. Terakowska, *op.cit.*, s. 53.

¹⁷ Ibidem.

Podobnie europejscy i polscy romantycy kładli na dwóch szalach „rozum” i „czucie”, i wiązali ostatnie ze sferą etyczności. Vea też jest świadom takich antynomii. Nie można postawić znaku równości między rozumem a Dobrem, które „urąga rozumowi”¹⁸. Rozum jest przymiotem Zła, ale bierze też udział w wyborach człowieka, postawionego między rozsądkiem, rozwagą, ale i wyrachowaniem, kalkulacją, a „bezrozumnym Dobrem i nierozumną Miłością”¹⁹. Przyznaję, iż fragment ten jest niezwykle ciekawy, dotyczy bowiem nieustannej i trudnej sztuki podejmowania decyzji. Czy postąpić zgodnie z nakazem rozumowym, intelektualnym, w powieści skojarzonym ze Złem, czy raczej poddać się tchnieniu Dobra, spontanicznemu odruchowi Miłości? Ale czy Zło rzeczywiście zawsze idzie w parze z rozumem? A może Dobro także? Jedno jest tylko pewne: „I Dobro, i Zło potrafią bowiem zniewolić człowieka, dopiero wybór między nimi prowadzi do wolności”²⁰. Rozum powinien stać się więc pomocą w tym wyborze. Rada, której Ave udziela swej podopiecznej, staje się, w moim odczuciu, summą dotychczasowych przemyśleń, dlatego warto przytoczyć te słowa w całości: „Cierpienia nie wybierasz, ono na ciebie spada. Ale za jego sprawą możesz wybrać. Do wyboru potrzebujesz rozumu. Zrób tak, aby twój rozum nie był ponad Dobrem i Złem [...]”²¹.

Można jednak odnieść wrażenie, że zło, którego uosobieniem jest Vea, w powieści wcale nie zostało ukazane jako przerażające; jest tu ono raczej frapujące, intrygujące. Czarne Anioły, osaczające te o śnieżnobiałych skrzydłach, wydają się Ewie na swój sposób... piękne:

Czarne Anioły były jeszcze piękniejsze w swej groźnej urodzie. [...] w głębokiej czerni ich skrzydeł [...] mieniały się jak w kalejdoskopie ciemne wyraziste barwy; wyglądało to tak, jakby czerń schwytała kolory i uwięziła je w sobie. [...] od czarnych Aniołów nie można było oderwać oczu. Przyciągały jak magnez²².

Piękno zła jest więc kumulacją odbicia w nim uwięzionych kolorów i dobra; odbicia, a więc czegoś nieprawdziwego, nieuchwytnego ułudy. Za takim sposobem kreacji zła kryje się głębsza myśl – cechuje się ono pięknem sztucznym, skradzionym, nieswoim; omamia i przyciąga, ale jest nieautentyczne. W przeciwieństwie do dobra – naturalnego, ujmującego samym sobą, niepotrzebującego cudzych barw do bycia pięknym: „[...] w złocistobiałych Aniołach była jakaś prostota, która wywoływała odruch serdeczności i zaufania. Mała Ewa poczuła Miłość, którą skierowała ku nim, a ta wracała stokroć większa”²³.

Ave obawia się jednego: swej bezużyteczności wiążącej się z pogrążeniem w Mroku, czyli formie istnienia rzeszy Czarnych. Vea uświadamia mu różnicę między „pojedyńczym” złem a jego kumulacją. Według niego, Zło jest „samotne i nieszczęśliwe”²⁴. Innymi słowy – wiąże się ono z pewnym zagubieniem, pustką, może bezradnością (człowieka). Taka postać Zła nie jest jednak groźna, raczej

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem, s. 54.

²¹ Ibidem, s. 59.

²² Ibidem, s. 14.

²³ Ibidem, s. 13.

²⁴ Ibidem, s. 41.

wzbudza współczucie. Jego destrukcyjna siła objawia się dopiero poprzez nawarstwienie, zagęszczenie Mroku. Wynika stąd, że zło poczynione przez człowieka nie zawsze wymaga odrzucenia tego człowieka, raczej skłania do udzielenia mu pomocy i wydobywania z niego lepszej części. W Mroku zaś nie widzi się już możliwości przemiany, wyjścia ku Dobru, ku pięknemu Biały Aniołom.

Godne uwagi jest to, że nie tylko Ave, lecz, co ciekawe, także Vea boi się tego nagromadzenia – paradoksalnie – siebie samego. Gdy Zło nie ma obok siebie Dobra (a więc nie da się stworzyć harmonii, przeciwwagi), wtedy potęguje się, rośnie w siłę, przyczynia się do destrukcji. Niezbędne w tym miejscu jest przytoczenie słów Vei: „Zło bowiem też może być dwiema połówkami i samo utworzyć całość. Dobro bez Zła jest mdłe i słabe, lecz Zło bez Dobra jest zwyrodniałe i nieobliczalne [...]”

Oba pojęcia cechuje nierozzerwalny związek. Warunkiem powstania i docenienia dobra jest przecież chęć przewyciężenia zła; gdyby istniało samo dobro, gdyby było ono jedyną właściwością ludzką, nie miałoby ono takiej wartości, jak w odniesieniu do Mroku²⁵. Stąd też w toku akcji Vea usilnie namawia Avego, by ten zaakceptował fakt, iż jest jego bratem bliźniakiem.

Nowego znaczenia nabiera także biblijny przekaz z *Księgi Rodzaju* o buncie anioła – Szatana. Terakowska inaczej pojmuje genezę Zła; inna jest jej odpowiedź na stałe pytanie kultury: *unde malum?* Wkłada w usta Vei historię o Światłości (Bogu), który to osobiście strącił przypadkowo wybrane dobre anioły na ziemię w celu uświadomienia ludziom wartości Dobra. Było to okazją do obdarzenia człowieka pokusami, ryzykiem niekorzystnego wyboru, upadku, słabości, ale i do przewyciężenia siebie, do obdarzenia miłością, jednym słowem – do odniesienia zwycięstwa orężem dobra. Myśl taka wynika ze słów Vei: „Wówczas człowiek stał się [...] brzydki, ale w tej brzydocie piękny, zły i zarazem dobry”²⁶. Bunt Szatana był więc w takiej wizji zamierzony przez Boga, po to, by dobro miało wysoką wartość, by nie przychodziło łatwo. Ma ono prawdziwe znaczenie tylko w zmaganiach ze Złem, tylko wtedy, gdy jest poddawane próbie. W konsekwencji strącone istoty anielskie stały się, nieświadomie, nośnikami Zła. Jego fundamentem jest w tym przypadku strach przed bytowaniem ziemskim. Takie ujęcie jest w gruncie rzeczy niezgodne z Biblią, ale komponuje się z poprzednio analizowanymi elementami psychomachii wedle Terakowskiej.

Jaka jest więc rola Aniołów w świetle omawianego tekstu? Należy przypomnieć, że – aby Ave nie pogrążył się w Mroku – to Ewa miała sama dojść do odpowiedzi na to pytanie. A pojmowane po ludzku działania istot anielskich, znajdujące potwierdzenie na popularnych obrazkach przedstawiających je jako przeprowadzające dzieci przez kładkę, okazały się niewiarygodne, nieprawdziwe. Tak myśli też Ewa, ale pomoc, ostrzeżenie grona bliskich osób nie były przydatne dla Avego. Jak więc Terakowska rozumie rolę Aniołów, a co za tym idzie, Dobra i Zła w ludzkiej egzystencji?

Istotna dla zrozumienia tej kwestii okazuje się opowieść Nieznajomej (można ją utożsamić z Panią Samą), przekazana Annie po jej wypadku. Posługuje się ona

²⁵ Ważne są tu słowa Vei: „[...] zwyciężamy tylko wówczas, gdy Dobro jest niewiele warte; gdy nie ma w nim Miłości, za to jest pycha”. *Vide*: D. Terakowska, op. cit., s. 63.

²⁶ Ibidem, s. 92.

metaforą płynącej Rzeki i kamienia, który zatrzymał się na piasku. Dołączyły do niego niebawem: gałąź, muł, rośliny wodne oraz skorupy, przez co utworzył się mały półwysp, na którym „rosną drzewa, krzewy, kwiaty, a ptaki wiją tu gniazda”²⁷. Niepozorny kamień stał się więc fundamentem dla nowego życia na półwyspie.

Do prawidłowego wyjaśnienia powyższej historii sukcesywnie dochodzą bohaterowie powieści, zwłaszcza Anna i Ewa. Kluczowe okazują się tu trzy pojęcia: kamienia, Rzeki i półwyspu. Ten twarde przedmiot symbolizuje „Kamień Życia”, a więc „momenty, w których rozstrzyga się los człowieka”²⁸. Są to wszelkie doświadczenia egzystencji; podjęte (lub nie) decyzje, radości i smutki, które mają wpływ na życie ludzkie i które są kolejnymi etapami w dochodzeniu do przeznaczonego losu. Często jednak pozostają one niezauważone lub zlekceważone. „Rzeka” natomiast, w języku powieści, oznacza „zapis”, czyli, najogólniej mówiąc, tok życia człowieka. „Półwysp” symbolicznie wyraża ludzki los. Filozofia Terakowskiej nie do końca łączy się jednak z predestynacją; owszem, to anioły wybierają dla człowieka dany los, ale przecież człowiek ma wpływ na jego zmianę, właśnie poprzez wybór i dostrzeżenie właściwego „Kamienia Życia” – dostrzeżenia rangi pozornie błahego wydarzenia²⁹. Każda, nawet niepozorna i drobna decyzja może mieć fundamentalne znaczenie dla losu. W mojej opinii odradzają się tu kategorie czasu *kairos*, czasu szczególnej łaski. Ave w rozmowie z Ewą mówi, że rolą Aniołów jest nie tylko opieka nad ludźmi, ale także możliwość obdarzenia ich cierpieniem; cierpieniem odgrywającym ogromną rolę w „zapisie”, mającym zawsze sens i będącym zawsze po coś. Dowodzą tego dzieje Pani Samej, która ulega wypadkowi samochodowemu, ale staje się to impulsem dla niej i jej przyjaciela do uświadomienia sobie wzajemnego uczucia i upewnienia się w nim³⁰. Podobnie postępuje Ewa, która pokazuje ojcu, pasjonatowi Internetu, piękny, wiosenny świat, liczne cuda natury i ich korzystny wpływ na człowieka. Tym samym powiela pracę Aniołów – uświadamia Janowi, co tak naprawdę jest godne uwagi na tym świecie. Tym samym zmienia jego los, Jan mógł bowiem wieść życie niepełne, co prawda dokonując ważnych odkryć, ale pamięć o nich byłaby ulotna; drugim jego losem okazał się los podarowany mu przez Ewę.

Jak słusznie zauważa Alicja Baluch, w omawianym utworze Terakowskiej można dopatrzeć się aż trzech sposobów ujmowania poruszanej przez nią problematyki. Po pierwsze, można ją pojmować w sposób dosłowny („przedmiotowy”³¹), traktując dzieje Ewy, Bezdomnego oraz Vei jako opowieść o poszukiwaniach białego pióra. Dwójka „antagonistów” jest w tym wypadku pojmowana rzeczywiście jako biały i czarny charakter.

Drugą metodą interpretacji jest „ujęcie alegoryczne”³², w którym Ave i Vea są rozumiani jako „ja bohatera”³³, a więc jako połączenie Dobra i Zła w samym człowieku.

²⁷ Ibidem, s. 195.

²⁸ Ibidem, s. 197.

²⁹ Poza tym, predestynacja odnosi się raczej do kwestii eschatologicznych, u Terakowskiej zaś łączy się z losem doczesnym.

³⁰ Ponieważ taki właśnie był im przypisany los; cierpienie odegrało w nim znaczącą rolę.

³¹ A. Baluch, *Trójgłos o aniołach*, „Guliwer” 1999, nr 6, s. 13.

³² Ibidem.

³³ Ibidem.

Tekst można też rozpatrywać w kontekście „mitycznym”³⁴, czyli w odniesieniu do *Genesis*, do kulturowej i religijnej angelologii. Terakowska, nawiązując głównie do Biblii, Kanta czy Swedenborga, przedstawia w powieści *Tam gdzie spadają Anioły* własną jej wersję. Rozważa odwieczne kwestie wiary, religii oraz zmienia (a może tylko czyni łatwiejszym) powszechne rozumienie roli aniołów w życiu. Nie pomija też kwestii przeznaczenia człowieka. Anioły, w jej mniemaniu, są po to, by wskazywać jednostce drogę ku jej losowi, ku temu, co musi nastąpić. W takiej interpretacji zadaniem człowieka winno być dostrzeżenie sensu we wszystkim, co go spotyka, także w cierpieniu, przecież „do zmiany losu wystarczy mały, malutki kamyczek, o który ktoś potknie się i nawet go nie zauważy”³⁵. Zło zaś i Dobro muszą żyć w symbiozie. Dzięki Złu doceni się Dobro i wzmocni się je, ono zaś pomaga człowiekowi w wyborze między „bielą” a „czernią”, nigdy już jednak między „szarością”, czyli nagromadzeniem Zła.

Niniejszy artykuł skupiał się na jednej kwestii. Warto jednak samemu zapoznać się z powieścią Terakowskiej, gdyż tematy w niej poruszane dotyczą ściśle *humanitas*; dotyczą każdego człowieka, dotyczą „potrzeby metafizyki w codziennym, zabieganym życiu”³⁶.

³⁴ Ibidem.

³⁵ D. Terakowska, *op.cit.*, s. 240.

³⁶ M. Zajac, *op. cit.*, s. 18.

***Dzieci i wartości w powojennych powiastkach
Michaliny Chełmońskiej-Szczepankowskiej***

***I bambini ed i valori nei racconti del dopoguerra
di Michalina Chełmońska-Szczepankowska***

Zofia Ozóg-Winiarska

Kluczowe słowa

Michalina Chełmońska-Szczepankowska, literatura dla dzieci i młodzieży, powiastka, prasa katolicka, dziecko, aksjologia

Parole chiavi

Michalina Chełmońska-Szczepankowska, letteratura per l'infanzia, racconto; stampa cattolica, bambino, assiologia

Abstrakt

Artykuł poświęcony jest późnym powiastkom Michaliny Chełmońskiej-Szczepankowskiej, które drukowane były na łamach czasopism katolickich dla dzieci, takich jak: „Mały Gość”, „Mały Tygodnik” i „Mały Przewodnik”. Pisarka kontynuuje rodzaj powiastki rozwijającej się bujnie w latach międzywojennych i przyczynia się do jej rozwoju i wzbogacenia w środki przekazu artystycznego. Michalina Chełmońska-Szczepankowska na prostych przykładach – językiem potocznym, ale też poetyckim, stylem realistycznym, ale także artystycznym – przedstawiła prawdy o tym, co jest najważniejsze w życiu dziecka i w świecie dorosłych, a także w przestrzeni natury i egzystencji. W powiastkach wykreowała świat dobra, piękna i miłości – wartości chrześcijańskich i cnót społecznych ważnych w życiu człowieka.

Riassunto

L'articolo è dedicato ai racconti di Michalina Chełmońska-Szczepankowska, pubblicati sulle riviste cattoliche per bambini, come: „Mały Gość” („Piccolo ospite”), „Mały Tygodnik” („Piccolo settimanale”) e „Mały Przewodnik” („Piccola guida”). La scrittrice continua il genere del racconto che si è sviluppato rigogliosamente nel ventennio tra le guerre e contribuisce allo sviluppo dello stesso ed al suo arricchimento in mezzi di espressione artistica. Michalina Chełmońska-Szczepankowska ha presentato su esempi semplici, usando un linguaggio fami-

gliare ma anche poetico, in uno stile realistico pero' pure in quello artistico, la verita' su quello che e' essenziale nella vita del bambino e nel mondo dei adulti, ed anche nello spazio della natura e dell'esistenza. L'autrice ha creato nei racconti l'universo del bene, della bellezza e dell'amore che sono valori cristiani e virtu' sociali importanti nella vita dell'uomo.

Zofia Ozóg-Winiarska

I bambini ed i valori nei racconti del dopoguerra di Michalina Chełmońska-Szczepankowska

Michalina Chełmońska-Szczepankowska (1885–1953) oltre alla produzione poetica per ragazzi, che costituisce il canone della sua opera artistica, era anche autrice di forme narrative molto interessanti, che si definiscono di solito come racconti per bambini. Sono state pubblicate in varie riviste del dopoguerra, fra l'altro, nella rivista intitolata „Moje Pisemko” [„Mia rivistina”] e „Małe Pisemko” [„Piccola rivistina”]. Nel periodo di dopoguerra cioe' negli anni 1946-1951 i racconti di Michalina Chełmońska-Szczepankowska sono usciti in riviste, come: „Mały Gość” [„Piccolo ospite”]; „Mały Tygodnik” [„Piccolo settimanale”] e „Mały Przewodnik” [„Piccola Guida”] – nelle riviste cattoliche per bambini. L'autrice firmava la sua narrativa con le iniziali: M.Ch.S. Nelle opere di quel tempo si sente un forte tono emotivo, un profondo affetto per il popolo della campagna anche una grande sensibilita' estetica e morale. Domina in questa creativita' artistica l'idea francescana, cioe' l'idea dell'allegria e l'ammirazione unita con l'amore per ogni esistenza¹. Cio' risultava dal fatto che Michalina Chełmońska-Szczepankowska si occupava dell'insegnamento ed anche dell'attivita' didattica nelle vicinanze di Mińsk Mazowiecki. Spesso era chiamata „Konopnicka di Mińsk”. Bisogna aggiungere che Michalina per un periodo della sua vita e' stata legata con la citta' di Mińsk Mazowiecki perche' ci lavorava come insegnante, per esempio: negli anni 1909–1912 nella scuola privata di Jadwiga Dmowska; negli anni 1912–1918 nell'Istituto Scientifico Femminile di Maria Grabowska per sette anni; poi dal 1918–1919 ha lavorato come insegnante nel ginnasio femminile per due anni. Anche i successivi posti di lavoro di Michalina erano vicini alla citta' di Mińsk Mazowiecki². Insomma sempre, dove lei lavorava riusciva a svolgere un'attivita' sociale e caricatevole, perche' fondava infatti nelle scuole piccole biblioteche per diffondere la lettura e l'istruzione pubblica tra il popolo delle campagne, inoltre regalava alle biblioteche i libri della propria collezione.

Il racconto appartiene alle forme antiche della letteratura per bambini legate alla nascita della cultura democratica in Europa. Le origini del racconto risalgono al periodo dell'Illuminismo in Francia ed al momento della liberazione della borghesia e del popolo dal mondo feudale dell'„ancien régime”. Il noto scienziato polacco, Ryszard Waksmund, ha presentato cosi un modello assiologico del racconto costruito dal primo classico di questo genere.

Un contrappeso a questi modelli delle trame [i racconti libertini di Volter, di Diderot e di Crébilon] doveva diventare il racconto morale („conte moral”) praticato da Jean Francis Marmontel [„Les

¹ Questo aspetto ha messo in rilievo J. Brzeziński, *Osobliwości języka poezji Michaliny Chełmońskiej-Szczepankowskiej*, Zielona Góra 2003, p. 130.

² Erano tale campagne, come: Rzakta, dove Michalina Chełmońska-Szczepankowska ha lavorato negli anni 1919–1920; Stojadło (1920–1924); Dłużka (1924–1926); Budy Przytockie (1926–1928); Królewiec (1928–1932).

contes moraux”, vol. 1-3, 1776–1778]. Marmontel voleva contrastare il relativismo morale della letteratura del salone con „l’educazione sana”, cioè gli ideali di vita della gente semplice, facili da seguire e da coltivare: laboriosità, onestà, amore dei genitori e figli, una vita conforme alle indicazioni della natura³.

L’autore di queste parole ha segnalato un momento iniziale dello sviluppo del racconto nella letteratura polacca. Era l’anno 1790, quando a Varsavia fu stampata un’opera di Marmontel nella raccolta intitolata *Zbiorek powieści moralnych, wyjętych z dzieł różnych najpóźniejszych tego wieku autorów dla dzieci*. [Volumetto dei romanzi morali, tolti da opere di vari autori recentissimi di questo secolo, destinate a bambini]⁴. Questo genere doveva essere in opposizione al relativismo morale dell’Illuminismo ed a tutte le forme di letteratura fantastica, la fiaba compresa.

Da quel tempo – ha costato Ryszard Waksmund – con nome di racconto ha cominciato a definire le piccole forme in prosa ed in poesia con una trama o aneddoto che servivano a dare un insegnamento morale. Per questo motivo era destinato a diventare un genere standard della letteratura per ragazzi ed anche della letteratura per il popolo – aree ignorate dai narratori ambiziosi⁵.

Il periodo di massima fioritura dei racconti per ragazzi è il secolo XIX, ma lo sviluppo della sua fase si chiude con il racconto storico prima della seconda guerra mondiale. I principali autori dei racconti erano: Stanisław Jachowicz che aveva stabilito la poetica di questo genere, Klementyna z Tańskich Hoffmanowa ed anche Paulina Krakowowa e Teofil Nowowiejski⁶. Su questo sfondo i racconti per ragazzi di Michalina Chełmońska-Szczepankowska, quasi dimenticati dagli studiosi di tali forme letterarie, sono un vero e proprio avvenimento nel campo letterario. Essi nascono nel ventennio tra le due guerre, quando questo genere era già in via di declino (mica scritti da un epigono) e poi riappaiono dopo la seconda guerra mondiale negli anni 1946–1951 nelle riviste cattoliche per bambini, cioè „Mały Gość” [„Piccolo ospite”], „Mały Tygodnik” [„Piccolo settimanale”], „Mały Przewodnik” [„Piccola Guida”]⁷, portandogli un rinforzo e assicurandogli un buono livello letterario.

Bisogna ricordare che gli anni di dopoguerra erano un periodo drammatico per la società posta sotto la vigilanza ed esposto all’indottrinamento da parte dei comunisti. Allora vale la pena di leggere alcune di queste opere sia pure per l’esplorazione conoscitiva. Uno di loro è il racconto intitolato *Piesek [Cagnolino]*.⁸ Questa piccola narrativa presenta un ritratto di Kruczek da cortile di una casa di campagna. È un segno importante per l’armonia familiare piena di benevolenza e del bene reciproco, che unisce la gente e gli animali con un legame cordiale. Kruczek, da buon cane da masseria, regolarmente e di continuo, adempie ai propri

³ R. Waksmund, *Powiatka w literaturze patriotycznej dla dzieci i młodzieży*, [w:] *Tradycje narodowo-kulturowe w literaturze dla dzieci i młodzieży*, red. G. Skotnicka, Warszawa 1996, p. 71. [traduzione dell’autrice del testo]

⁴ Ibidem, p. 72.

⁵ Ibidem.

⁶ Vide: *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej*, red. B. Tylicka e G. Leszczyński, Wrocław 2002, p. 308. [traduzione dell’autrice del testo]

⁷ Ha scritto di queste riviste Zbigniew Baran, *W kręgu poezji religijnej dla dzieci*, Kraków 2001.

⁸ M.Ch.S. [Michalina Chełmońska-Szczepankowska], *Piesek*, „Mały Gość” 1946, n. 4, p. 28.

doveri di notte e di giorno, custodendo un gruppetto di animali ed anche la famiglia che dorme tranquillamente nella casa, e dopo questi impegni può riposare nel canile comodo, caldo e asciutto. Tutti lo amano e lo curano, anche lui, in cambio, è utile e gli ricambia i favori facendo il lezioso. Nel racconto leggiamo: “[Il cane] ha il canile tiepido e comodo con paglia asciutta dentro – la buona gente ricorda dell’amico fedele e del custode di casa”⁹.

Il racconto, come quadrante dell’orologio ed il movimento delle lancette si concentra attorno al cane e al corso delle sue notti e dei suoi giorni. Il cagnolino piccolissimo è come l’indicazione di che cosa deve fare perché la vita nella casa e nel podere sia buona e unisca la gente e gli animali, facendoli formare una famiglia in comune. La sapienza del padrone e l’ordine nella vita comune ne è una condizione, ma prima di tutto una bontà e la conoscenza reciproca dei bisogni dell’altro.

Il più interessante nella breve lezione per bambino (che è un piccolo padrone e un protettore degli animali domestici) ed anche questo che non c’è una forza né una prepotenza nelle relazioni fra la gente e gli animali. Il cane non è tenuto a catena. Bisogna ricordare che le tracce del collare e della catena al collo del cane erano caratteristiche costanti presenti nelle favole. Il cane corre liberamente attorno alla casa e ha un libero accesso alla casa, dove sempre è chiamato per un pasto. Dopo i tempi della guerra, pieni di paura e di orrore, nei tempi duri e pieni di povertà e di costrizioni del dopoguerra, un racconto del cane da masseria che fa il suo dovere, senza catena e senza bastone, ha grande importanza, soprattutto nella educazione del bambino nello spazio di una famiglia e di una casa, senza violenza. Nella luce di questo racconto di Michalina Chełmońska-Szczepankowska si vede che per la vita felice e ragionevole non occorre né bastone, né catena.

Un testo interessante di Michalina Chełmońska-Szczepankowska è un racconto intitolato: *Dobrze odpowiedział [Ha risposto bene]*.¹⁰ Esso si riferisce ai motivi vecchi della letteratura parentetica e popolare, conosciuti già dalle favole e introduce nella realtà del giovane lettore un ospite abbastanza esotico – cioè un asino, con quale ha viaggiato un giovane contadino, passando vicino alla scuola e diventando l’oggetto di beffe dei ragazzi. La scenetta presentata avverte i ragazzi di non prendere in giro gli altri e di non disprezzare le persone né animali deboli e impotenti. È una protesta contro le relazioni sociali e interpersonali pieni di brutalità provocati dalla seconda guerra mondiale e dal periodo dell’occupazione tedesca. È l’anno 1946 (quando è stato pubblicato questo racconto) non chiudeva per sempre l’epoca del disprezzo dell’uomo.

Nella miniatura in prosa di Michalina Chełmońska-Szczepankowska sotto titolo *Owieczka i ptaszek [Pecorina e uccellino]* l’attenzione si concentra attorno ai protagonisti piacevoli e buoni, come nelle tradizionali forme della moralistica popolare. Non è strano che l’incontro della pecorina e uccellino può avere solo conseguenze piacevoli e serene. In conseguenza l’uccellino che porterà alla sua famiglia nel nido un pezzo di lana.

⁹ Ibidem [tutte le traduzioni dell’autrice del testo]

¹⁰ M.Ch.S., *Dobrze odpowiedział*, „Mały Gość” 1946, n. 5, p. 40.

Ho bisogno proprio di questo – penso – perché i miei abbiano un nido morbido e caldo. Volo giù, prese con un becchetto un pezzo di lana e pieno di allegria si diresse verso il nido¹¹.

La lezione morale è evidente – il bene fa bene, e il bene porta profitto agli altri. Il buon carattere si manifesta con le conseguenze buone. Le tracce della pecora utile e serena risultano buone per il piccolo uccello. Questa lezione si riferisce all'interpretazione sociale del vangelo di Matteo – „Dai loro frutti li riconoscerete” [Matteo 7, 16]¹². Michalina Chełmońska-Szczepankowska, senza dubbio, insegnava ai ragazzi e agli adulti ad andare d'accordo con la gente nelle relazioni reciproche. Insegnava questi importanti valori mediante esempi semplici, presi dalla vita quotidiana.

L'altro racconto sotto titolo *Hania*¹³ finisce bene, con profitto reciproco per la famiglia. La ragazza invece di leggere un libro preferito deve, per ordine della mamma, rammendare le calze del fratello. Forse non è il più importante, benché il motivo del lavoro ai ferri e della rammendatura, accompagna già gli inizi nel romanzo polacco. Basta ricordare Fryderyk Skarbek che ha scritto dei valori delle donne tedesche che lavoravano ai ferri. Ma c'è anche un esempio contrario nella prosa di Elżbieta Jaraczewska, dove „l'arcolao e il libro” costituiscono il *leitmotiv* della giovinezza. Il più importante nel ritratto della ragazza sono le sue virtù, cioè il fatto che è una ragazzina sapiente, buona e senza egoismo.

Hania non rispondeva nulla, soltanto arossì e le brillarono le lacrime. Ma dopo un momento infilava già l'ago con filo di lana marrone e si metteva alla rammendatura. Quando la mamma tornò e lodò il suo lavoro, Hania sentì nel cuore così tanta leggerezza e tanto piacere che baciò la mamma¹⁴.

Grazie a piccola Hania nella famiglia non c'è atmosfera di litigio né di discordia, il minore fratello gode della tutela, e la mamma può lavorare senza disturbo. Fin dall'infanzia si vede che vivere in armonia fa bene per tutti, e che chi si comporta bene, procura allegria a se stesso.

Un altro racconto di Michalina Chełmońska-Szczepankowska intitolato *Kapryśna wiosenka*¹⁵ [La primavera capricciosa] parla proprio della primavera. Esso si caratterizza con una cura della bellezza lirica nella creazione del protagonista principale. L'espressività di questo racconto doveva probabilmente esercitare un influsso particolare sulle ragazze. La protagonista – una vera e propria „figlia del re” è bellissima: con i riccioli d'oro e con una corona di viole profumate in testa. Ha scarpette carine e un vestito meraviglioso. Viene da un palazzo vero. Un paese verde eterno e pieno di fiori la circonda e si stende come un paradiso bellissimo, di colori e di odori, animato dai canti degli uccelli. L'aura orientale e esotica abbraccia tutto. Il racconto diffonde l'atmosfera di un mondo primaverile grazie alla prosa poetica con parallelismi semantico e sintattici e grazie alla rima.

¹¹ Eadem, *Owieczka i ptaszek*, „Mały Gość”, n. 7, p. 54.

¹² *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, oprac. zespół biblistów polskich, wyd. 3 popr., Warszawa 1980, p. 1131.

¹³ M.Ch.S., *Hania*, „Mały Tygodnik” 1948, n. 11, p. 43.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ M.Ch.S., *Kapryśna Wiosenka*, „Mały Tygodnik” 1948, nr 12, s. 47-48

Primavera già! Primavera! Sembra che tutto il mondo chiami con gioia. Si rallegrano i bambini di buon umore. La primavera è arrivata a noi allegra e sorridente. Con un rumore scorrono le chiare acque, la neve si scioglie, spariscono i ghiacci. L'alodola canta sul campo. Gli alberi vestono già di fogliette, il giovane grano diventa verde, un contadino ara la terra nera, dappertutto il lavoro e, il movimento. E' primavera: piacevole e allegra, un venticello e il sole d'oro cominciano il suo lavoro. Sulla terra sarà più bello, la primavera guarda dappertutto, la primaverina carina come un quadro. Adesso essa domina la terra¹⁶.

L'autrice riusciva a legare insieme la poesia e la prosa che erano finora separati, aumentando così una capacità orale del testo. La ritmicità e le consonanze aprono un mondo di sensazioni straordinarie, di commozioni vere e di ammirazioni quasi fiabesche. La primaverina – „figlia del re” – è una artista e una creatrice. Un sogno di lei è animare e svegliare la terra dal sonno. Oggi è difficile notare queste caratteristiche del racconto, è facile che non si senta pienamente la loro espressività, perché oggi è la visualizzazione che crea lo spazio della cultura mediale. Le caratteristiche dei nuovi media sono; il colore, il movimento, gli effetti di luce, il gioco di colori e le forme varie. Il testo di Michalina Chełmońska-Szczepankowska che parla della primavera non è così variopinto, né attrattivo e ricco di proprietà estetiche per bambini di oggi. Ma nell'anno 1948 questo racconto invitava i bambini ad aprire gli occhi e sulla bellezza, sull'immaginazione ed sulla fantasia. Era la scelta innovatrice. La persuasione e la lezione dell'autrice questa volta è poetica, estetica ma non didattica, ecco la caratteristica dello sviluppo e dell'innovazione che porta con sé il racconto. La poetessa porta ai bambini la primavera come un segno di bellezza e di speranza, di bontà e di fedeltà. Tutti gli ornamenti della primavera non risvegliavano desideri egoistici per i beni materiali, ma all'opposto: si esprimevano il bene spirituale e la felicità umana. Questa principessa primaverile, delicata, una ragazzina poco sicura, capricciosa – può suggerire a tutti i bambini, che anche oggi ne vale la pena di sognare un obiettivo bello e utile, è importante provare a ritrovare la felicità, il bene e la bellezza nella vita.

In un altro racconto interessante sotto titolo *Pilka*¹⁷ [Pallone] l'autrice presenta una classe con gli allievi ed i vari conflitti che hanno luogo in tale società. La classe di questa insegnante, carina e saggia, contava circa trenta ragazzi, gentili e calmi. Il tatto, l'esperienza e l'approccio consapevolmente positivo verso i ragazzi ha permesso all'insegnante di risolvere il problema con una palla perduta durante l'intervallo. Proprio uno degli ragazzi aveva preso di nascosto la palla. Da questo racconto risulta che non è bene prendere la proprietà di qualcuno, ma anche che ne vale la pena di confessare la verità e di non perdere la propria dignità. Questo racconto è un documento letterario della scuola polacca di campagna oppure del piccolo paese del periodo del dopoguerra. Rappresenta un certo frammento della vita e del lavoro dell'insegnante in classe e in situazioni educative. Si può dire che la protagonista del racconto è la personificazione della autrice stessa, cioè di Michalina Chełmońska-Szczepankowska e della sua strada professionale. Proprio lei apparteneva ai primi insegnanti polacchi dopo la riacquisizione l'indipendenza nel 1918 e dopo la seconda guerra mondiale. Il racconto crea un clima pieno di speranza nei confronti della scuola, degli allievi e degli insegnanti, esso ispira fiducia nei tempi così difficili.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ M.S.Ch., *Pilka*, „Mały Tygodnik” 1948, nr 21, s. 87.

Una suggestiva scena della vita e' rappresentata dal dialogo in rima sotto titolo *Wózek*¹⁸ [*Una carrozzina*]: Questo racconto parla di un piccolo ragazzino, chiamato Albinek, e un giocattolo del ragazzo. Albinek non vuole usare la frusta mentre gioca al carrettiere con il suo cavallo, dicendo che „il cavallo e' un animale laborioso e probo". E' un problema importante anche oggi, per quanto riguarda la violenza verso agli animali ed all'incrudelimento verso di essi. Vale la pena di aggiungere che in paragone all'anno 1948 oggi pochi di questi animali sono ancora presenti in campagna. Il gesto del bambino della rinuncia alla frusta ritorna oggi nei mass-media. Il comportamento buono e sereno verso il cavallo e' una norma nel racconto semplice di Michalina Chełmońska-Szczepankowska.

Nel seguente racconto intitolato *Wacús i Nerús*¹⁹ e' rappresentata una scena molto serena. Ecco la mamma che lava i panni in riva ad un larghetto e suo figlio gioca sul pratino con il suo canino, chiamato Nerús. Un gioco che sembrerebbe innocuo come una scena spensierata dell'infanzia... ma e' successa una svolta improvvisa. Wacús, nel certo momento, ha preso un ramoscello del pioppo ed e' cominciato a battere il suo cane. L'animale provava inutilmente a cambiare quel gioco. Chissà che cosa sarebbe diventato con quel gioco e l'amicizia del ragazzino con il cane, se l'animale sapiente non gli avesse quel ramoscello fatale.

E Wacús rimane a bocca aperta: con impotenza e con certa curiosita' sta a guardare il suo amico, che – dopo un momento contento – pienamente contento del suo scherzo – abbaia allegro, invitandolo al gioco²⁰.

Ecco l'avvertimento: stima gli altri e soprattutto gli amici, evita le botte, l'aggressione e la violenza. Battere qualcuno non e' un gioco. Il valore di questo racconto sta nel sensibilizzare il bambino all'inopportunita' di tale gioco. Questo problema e' presente anche oggi. Il gesto della violenza ha disturbato l'equilibrio di questa bella scenetta del racconto e le relazioni fra tutti nello spazio, cioe' fra l'uomo e la natura²¹.

Un straordinario racconto e' anche il testo intitolato *Chleb*²² [*Il pane*]. Ecco i bambini affamati aspettano la mamma prima della colazione uscita proprio per comprare il pane al negozio. Ci sono quattro bambini e Anusia, la maggiore dei fratelli e sorelle, si occupa di loro:

– Calmi ragazzi! – Anusia, la maggiore di loro rimprovera i piccoli, affaccendata al forno. – La panetteria non e' vicina. Vedete, un caffè e' gia' pronto. Come profumo! E' vero? Joasia, gioca con i piccoli, si e' rivolta a sua sorella, che sedendo a tavola, leggeva un libricino²³.

I ragazzi guardano dalla finestra, aspettando la mamma e il pane. La mattina diventa allegra per tutti quando lei arriva. Questo piccolo racconto dell'anno 1948, del periodo di dopoguerra, suscita forti e sinceri battuti di cuore anche

¹⁸ M.Ch.S., *Wózek*, „Mały Tygodnik” 1948, nr 28, s. 114.

¹⁹ Eadem, *Wacús i Nerús*, „Mały Tygodnik” 1948, n. 24, p. 98.

²⁰ Ibidem.

²¹ Il lettore che conosce una tradizione di questo genere, si puo' notare lo sviluppo del tema della favola di S. Jachowicz intitolata „Gęsi” dell'anno 1858.

²² M.Ch.S., *Chleb*, „Mały Tygodnik” 1948, nr 48, s. 48.

²³ Ibidem.

oggi, nel XXI secolo. Il valore del pane nella vita umana per ogni famiglia e' molto importante. Il pane nutrisce e unisce la gente in pace ed in amore. Il gruppetto dei ragazzi allegri e' una illustrazione ottima di questo fatto. Oggi accade che non sempre ci sia abbastanza pane per i bambini del mondo.

I racconti del dopoguerra di Michalina Chełmońska-Szczepankowska presentano i ragazzi e i valori. Su esempi concreti, grazie alla lingua semplice ma poetica, con lo stile realistico ma artistico, l'autrice mette in rilievo i valori piu' importanti nella vita del bambino e nel mondo degli adulti ed anche nello spazio della natura. I ragazzi nei questi racconti non sono pesonaggi schematici ma sono ben definiti, sotto aspetto psicologico, emozionale e intellettuale, e sono differenziati caratterologicamente. Si comportano bene o fanno sbagli, ma molto dipende dalla loro scelta. I racconti di Michalina Chełmońska-Szczepankowska creano il mondo dei valori, che sono la bonta', la bellezza, l'amore – valori buoni e utili nella vita dell'uomo.

L i t e r a t u r a
K u l t u r a
D y d a k t y k a

**Literatura do kwadratu w opowiadaniu
„Parasol” Nataszy Goerke
na tle dwóch opowiadań Julia Cortáзара**

**Literature squared in „Umbrella” by Natasza Goerke
and two short stories by Julio Cortázar**

Aránzazu Calderón Puerta

Kluczowe słowa

Motyw metamorfozy, współczesna fantastyka, metaliterackość, efekt niesamowitości

Palabras clave

Motivo de la metamorfosis, literatura fantástica contemporánea, metaliteratura, efecto de extrañamiento

Abstrakt

Freudowskie pojęcie niesamowitości – *Unheimlich* – tradycyjnie związane z motywem metamorfozy okazuje się podstawowym punktem odniesienia pozwalającym zrozumieć literaturę fantastyczną XX i XXI wieku. Współcześnie zyskuje jednak nowe znaczenie, inne od tego, które wiązano z nim w odniesieniu do literatury romantycznej. W najnowszej literaturze staje się ono cechą systemu znaków, w którym zanurzeni są wszyscy: bohaterowie, a oprócz nich nadawca i czytelnicy tekstu.

Dzięki niesamowitości wytwarzanej przez zmienność lub pomieszanie narracyjnych perspektyw – powodowane zjawiskiem szeroko rozumianej przemiany – tekst prowadzi do odkrycia o charakterze metaliterackim: bohater lub narrator zaczyna podejrzewać, że system (literacki, językowy) produkuje rzeczywistość wraz z nim samym, chociaż wydawało się, że to on uruchamiał mechanizm twórczy. W relacji narrator–narracja–przedmiot opowiadania, przewagę zyskuje język, powodując obsesję i alienację podmiotu. Odkrycie to jest konstytutywne dla fenomenu nowoczesnej fantastyczności.

Resumen

El concepto freudiano de extrañamiento (*Unheimlich*) constituye un punto de partida fundamental para la comprensión de la literatura fantástica de los siglos XX y XXI. Pero en la actualidad adquiere una nueva significación, muy distinta

a la que tenía durante el periodo romántico. En la literatura de las últimas décadas el efecto de extrañamiento se ha convertido en una característica del sistema en el que se ven inmersos tanto los protagonistas como los autores y los lectores.

Gracias al fenómeno fantástico de la metamorfosis (entendida en sentido amplio) el texto adquiere un efecto de revelación de carácter metaliterario: el protagonista se hace consciente de que el sistema (literario, lingüístico) produce la realidad, incluido él mismo, aunque aparentemente haya sido él quien puso en funcionamiento el mecanismo creativo. En la relación narrador–narración–objeto del relato resulta predominar la lengua por encima del sujeto pensante, provocando la obsesión y la alienación de este. El descubrimiento de dicha relación desvela un fenómeno característico de la literatura fantástica actual.

Aránzazu Calderón Puerta

Literatura do kwadratu w opowiadaniu „Parasol” Nataszy Goerke na tle dwóch opowiadań Julia Cortáзара

PATRZEĆ NA NIESAMOWITOŚĆ

Czasami w lustrze pojawia się diabeł będący potwierdzeniem najgorszych na temat piekła podejrzeń. Znienacka, zanim kontrolowany grymas zdąży przystroić dobrze znaną twarz. Niespodziewanie, przez zaskoczenie, niczym cios w trzecie oko. Tak pojawia się w lustrze diabeł¹.

Diabeł, którego każdy z nas nosi w sobie, może się pojawić w najbardziej nieoczekiwanym momencie. Nawet w najbanalniejszej sytuacji. Na przykład w sklepie z parasolami w słoneczne, lipcowe popołudnie. Freudowskie pojęcie niesamowitości – *Unheimlich* – okazuje się podstawowym punktem odniesienia pozwalającym zrozumieć literaturę fantastyczną XX i XXI wieku, ale współcześnie zyskuje nowe znaczenie, inne od tego, które wiązano z nim w odniesieniu do literatury romantycznej. Wiek XIX widział je zwykle w związku ze światem wewnętrznym bohaterów: rozumiał niesamowitość psychologicznie lub egzystencjalnie a jednocześnie skupiał się na doznaniach indywiduum, nawet jeśli w grę wchodziło postrzeganie świata społecznego. W najnowszej literaturze *Unheimlich* staje się cechą systemu, w którym zanurzeni są wszyscy: bohaterowie, a oprócz nich nadawca i czytelnicy tekstu. Dobrym przykładem tego nowego rozumienia niesamowitości jest opowiadanie *Parasol* Nataszy Goerke. Polska pisarka wyraźnie inspirowała się w nim twórczością Julia Cortáзара. Charakterystyczną cechą opowiadań Argentyńczyka jest próba pokazania równoległych wariantów losu, tworzenie wrażenia, że „życie jest gdzie indziej”, choć jego *ailleurs* znaczy co innego niż w wypadku surrealistów. Dzieło Cortáзара wydobywa na jaw rewers codzienności, którego nie znamy i którego ujawnienie okazuje się przerażające.

W pewne słoneczne, lipcowe popołudnie narrator *Parasola* dostrzega przez wystawę sklepową twarz P. Hammera-Hammera. To nie sama twarz przykuwa uwagę narratora, ta bowiem nie ma w sobie nic szczególnego. W dodatku P. Hammer-Hammer całkowicie ignoruje obserwatora. Co w takim razie fascynuje bohatera Goerke do tego stopnia, że chwila spotkania naznacza całe jego życie²?

Narrator patrzy z ulicy, znajduje się na zewnątrz sklepu, z drugiej strony wystawy. Witryna okazuje się w ten sposób przejściem między dwoma światami. Tak samo, jak w wypadku ścian akwarium z aksolotłami³, jest przezroczystą ścianą pozwalającą zajrzeć do wewnątrz i jednocześnie odbijającą zewnętrzne obrazy. Jest szklaną powierzchnią, która działa jak lustro. To, czemu przygląda się bohater i co go oczarowuje, to nie obce oblicze, lecz pewien obraz samego siebie widziany w odbiciu: „odsłonił przede mną to, czego odsłonić nie mogły

¹ N. Goerke, *Fractale*, Warszawa 2004, s. 60.

² Ibidem, s. 59: „I choć od tej chwili minęło wiele wiele dni, nigdy (nigdy! nigdy!) nie zapomnę tamtego wyrazu twarzy P. Hammer-Hammera”.

³ J. Cortázar, *Aksolotl. Opowiadania 1.*, tłum. Zofia Chądzyńska i Marta Jordan, Warszawa 2009. *Los relatos, 1: Ritos*, Madryt 1976.

godziny introspekcji spędzane w towarzystwie najbardziej wyszukanych luster świata⁴. Podobnego samopoznania dzięki zewnętrznemu obrazowi doświadcza narrator opowiadania Cortázar: „od pierwszej chwili czułem, że coś mnie z nimi wiąże, coś nieskończenie odległego i zapomnianego, co jednak wciąż jeszcze nas łączyło – wystarczyło raz zatrzymać się przed tym akwariem”⁵.

Obie postaci czują natychmiast głębokie i tajemnicze połączenie z „drugą stroną”. Poddają się fascynacji własnym obrazem w odbiciu. Chcą weń wnikać, szukają jego ostatecznego, najgłębszego sensu. Zatrzymują się, aby obserwować własny obraz, z uporem starają się zrozumieć ten znak. Można powiedzieć, że ich obsesją staje się mimesis i jej sens, a co za tym idzie, problem reprezentacji tego, co rzeczywiste, nieodłączny od literatury jako formy sztuki.

Ta skomplikowana relacja daje początek grze ustawionych naprzeciwko siebie luster, która pomnaża możliwe w tekstach perspektywy ujęcia rzeczywistości. Opowiadający podmiot pochyla się nad przepaścią wywołującą lęk wysokości: „Oczy aksolotli mówiły o istnieniu jakiegoś innego życia, innego sposobu patrzenia. Przyklejałem twarz do szyby [...], ażeby lepiej widzieć maleńkie złote punkciki, ów wylot na nieskończenie powolny, nieskończenie daleki świat różowych stworzeń. [...] Oczy ze złota [...] nadal spoglądały na mnie z dna niezgłębionej, przyprowadzającej o zawrót głowy otchłani”⁶.

W *Aksolotlu* narrator-bohater chce przeniknąć tajemnicę dziwnych wodnych zwierząt. Nie może stosować ani narzędzi racjonalnych – poszukiwania w bibliotece – ani mistycyzmu – odniesienia do kultury Azteków. Aksolotl, którego odpowiednikiem w opowiadaniu Goerke jest diabeł, okazuje się wcieleniem rzeczywistości, mikrokosmosem⁷. Nie da się jej poznać za pomocą pozytywnej nauki lub kultury, ponieważ – jak stwierdza Derrida – tłumaczyć Obcego znaczy zredukować go, mierzyć go miarami naszej kultury i tym samym znosić jego inność.

Jedynym sposobem komunikacji i poznania okazuje się spojrzenie, czyli to, co wykracza poza system językowy. Zarówno u Cortázar, jak i u Goerke, narrator przechodzi przez doświadczenie egzystencjalne – wręcz mistyczne – zapośredniczone medium wzroku. Bohaterowie obu opowiadań zostają uwięzieni w akcje patrzenia, we własnym oglądaniu. W *Jardin des Plantes* narrator stwierdza: „spędzałem całe godziny na przyglądaniu się im, obserwowaniu ich bezruchu, ich tajemniczych drgnień”⁸. „Przyglądałem się im godzinę, po czym odszedłem, niezdolny już do myślenia o czymkolwiek innym”⁹. W tekście Goerke także pojawia się kilkakrotnie czasownik „ujrzałem”. W odróżnieniu od całej zachodniej tradycji filozoficznej – począwszy od Platona, a na Husserlu skończywszy – dla której naoczność, a więc metafora spojrzenia jako poznania oznaczała dostęp do prawdy, piękna i jasności myślenia, dla Goerke i Cortázar wzrok otwiera dostęp do ciemnej strony rzeczywistości. Pierwsze skojarzenie odsyła do okresu

⁴ Ibidem, s. 465 (podkreślenie A.C.P.).

⁵ Ibidem (podkreślenie A.C.P.).

⁶ Ibidem, ss. 466–467.

⁷ Bardzo specyficznym mikrokosmosem, który z jednej strony sprawia wrażenie czegoś pustego, pozbawionego własnego znaczenia, ale z drugiej wydaje się ogromnie pociągający.

⁸ Ibidem, s. 464.

⁹ Ibidem.

romantycznego, kiedy język służy jako narzędzie do osvajania tego, co nadnaturalne oraz do wyrażania niezwykłych stanów ducha ludzkiego i tego, co niewidzialne. Ale współczesność wprowadza znaczącą modyfikację. Granica szyby i odbitej w niej twarzy oznacza pewien szczególny sposób egzystencji podmiotu, który istnieje tylko, kiedy mówi o sobie.

STAN ZAWIESZENIA

Usilna obserwacja i całkowite skupienie bohaterów na spojrzeniu pozwala zepchnąć na drugi plan to, co dzieje się w świecie wokół, niejako zawiesić rzeczywistość, aby dzięki temu otworzyć nowy jej wymiar. Patrzący wchodzi w obszar przestrzennej i czasowej neutralności, na „ziemię niczyją”, gdzie panuje bezruch i cisza. Ten stan zawieszenia jest naturalnym żywiołem aksolotli i P. Hammera-Hammera.

Aksolotl ma wygląd przejrzystego szkła – tak jak ściany akwarium i sklepowa wystawa. Chodzi o granicę, która z pozoru nie istnieje, a jednak jej obecność jest namacalna i skutecznie opiera się przekroczeniu. Wszystkie przymiotniki używane przy opisie tych zwierząt podkreślają ich nieokreślony, bierny byt.

O ile w wypadku aksolotli w „bezruchu” mniej odczuwa się upływanie czasu¹⁰, o tyle w opowiadaniu *Parasol* stan zawieszenia wyrażają wszystkie bez mała okoliczności, w których zanurzeni są bohaterowie. Panuje w nim atmosfera apatii, abulii i niepewności. Narrator stwierdza: „Nie pamiętam, który z nas bardziej był nieobecny”¹¹. Wszystkie czynności są wykonywane jakby na niby: „nie zwracał na ten uśmiech najmniejszej uwagi”¹², „skamieniały [...] wpatrzyłem się”¹³, „obrzuciwszy mnie niewidzącym spojrzeniem”¹⁴, „niedbale wsunął”¹⁵, „obojętnie wybierałem”¹⁶. Krótki opis Hammera-Hammera wskazuje na podobne cechy. Bładość twarzy oraz stan „permanentnego niezrealizowania”¹⁷ może się wydawać odpowiednikiem wyglądu i bezruchu aksolotli. Ani Hammer-Hammer, ani aksolotl nie produkują znaków, są nieekspresywni.

Nieruchomość masek-luster – Hammera-Hammera i aksolotli – to obszar nieokreślony, nieskończony, ziemia niczyja. I w związku z tym miejsce dla wszystkich. „Były to larwy, ale larwa to tyle co maska lub zjawą. Za tymi azteckimi, pozbawionymi wyrazu, a jednocześnie nieubłagane okrutnymi twarzami jaki obraz oczekiwał swojej godziny?”¹⁸. Właśnie przecucie tego, co może zaistnieć, hipnotyzuje bohaterów. Pustka, która jest zarazem obietnicą tajemnicy, oczarowuje i fascynuje. Aksolotle są „niezdolne do wysłowienia się, ograniczone do złocistego blasku [swoich A.C.P.] oczu”¹⁹. U Goerke za maską ukrywa się diabeł: przelotne,

¹⁰ Ibidem, s. 466.

¹¹ N. Goerke, op. cit., s. 59.

¹² Ibidem, s. 59.

¹³ Ibidem, s. 60.

¹⁴ Ibidem

¹⁵ Ibidem

¹⁶ Ibidem

¹⁷ Ibidem

¹⁸ J. Cortázar, op. cit., s. 468.

¹⁹ Ibidem, s. 469.

wizualne wrażenie wystarcza, aby pokazać ułamek niewiadomego. Ujawnia ono to, co pozostaje bez wyrazu i siłą rzeczy okazuje się zagadkowe. Chodzi o otwarcie szczeliny, rysy tworzącej układ naczyń połączonych otwartych na dwa wymiary. Pusty pojemnik, który „ktokolwiek” może wypełnić, który może „omijać mnie i trafiać się zupełnie komuś innemu”²⁰. Larwa i maska skrywają, a zarazem odsłaniają. W medium języka i symboli wyrażają to, co wydaje się najgłębsze, ale jednocześnie jest projekcją, która oddziela od własnej referencji.

Zawrót głowy, który odczuwają bohaterowie obu opowiadań, pogłębia się w momencie, kiedy granice między dwiema stronami twarzy-szkła zostają wymazane. W owej chwili przestajemy wiedzieć, kto kogo śledzi, kto jest obserwatorem, a kto obserwowanym: „zobaczyłem koło siebie aksolotla, który patrzył na mnie, i pojąłem, że on także wiedział; nie mogliśmy porozumieć się, ale wiedział także. Albo byłem jeszcze zamknięty w człowieku, albo myśleliśmy jak istoty ludzkie”²¹. Przemiana okazuje się przejściem na drugą stronę. Uderza wtedy „niczym cios w trzecie oko”²². Trzecie oko: nie to związane z pięcioma zmysłami, lecz to otwierające na wyższą, niekonwencjonalną świadomość: „Nagle, ale bez zaskoczenia, zamiast aksolotla ujrzałem swoją twarz przylepioną do szkła z zewnątrz akwarium, z drugiej strony szyby”²³.

To jest chwila Alepha Borgesa, objawienie całości świata²⁴, który traci jednolitość, aby stać się amalgamatem złożonych rzeczywistości: „Ale teraz mosty są zerwane, gdyż to, co było jego obsesją, zmieniło się w aksolotla niemającego nic wspólnego z jego człowieczym życiem”²⁵.

METAMORFOZA: MOTYW SOBOWTÓRA

W *Parasolu* decydującą chwilą jest moment samopoznania bohatera-narratora, a następnie jego metamorfoza. Alter ego narratora, niejaki P. Hammer-Hammer, ogra rolę sobowtóra, będącego jedną z możliwych manifestacji niesamowitości w literaturze fantastycznej. Narrator opowiadania Goerke pyta, dlaczego postać ta ma podwójne nazwisko. W tradycji romantycznej sobowtór jest zwykle lustrzanym odbiciem Ja, jego powtórzeniem, w którym daje o sobie znać niesamowite, często rozumiane jako ujawnienie nieświadomego. U Goerke spotkanie obu sfer nie ogranicza się do jednostronnego rozpoznania, którego dokonuje samoświadomy i myślący podmiot, lecz kulminuje w połączeniu dwóch postaci. W metamorfozie. Natychmiast przekonujemy się, że znaczenie sobowtóra nie wyczerpuje się w interpretacji psychologicznej.

Podobne doświadczenie ma Alina Reyes, bohaterka opowiadania *Daleka* Julia Cortáзара. Alina, rozpieszczone dziecko członków argentyńskiej elity, w równo-

²⁰ N. Goerke, op. cit., s. 60.

²¹ J. Cortázar, op. cit., s. 469 (podkreślenie A.C.P.).

²² N. Goerke, op. cit., s. 60.

²³ J. Cortázar, op. cit., s. 468.

²⁴ W *Parasolu* jest to moment największego napięcia narracyjnego – przejście zostało odsunięte na początek tekstu, budząc w ten sposób w czytelniku oczekiwanie: „człowiekiem, któremu zawdzięczam najważniejszą chwilę mojego życia, był P. Hammer-Hammer”. N. Goerke, op. cit., s. 59.

²⁵ J. Cortázar, op. cit., s. 469.

ległej i symultanicznej rzeczywistości doświadcza obecności innej kobiety, która jest zarazem nią samą. Ta druga mieszka w Budapeszcie i jest ofiarą przemocy społecznej oraz rodzinnej: „A to się działo tamtej mnie – tam, daleko”²⁶. Pomieszanie perspektyw – osobistych, przestrzennych i czasowych – jest środkiem często stosowanym przez Cortáзара. Pożądana i niepożądana zarazem obecność „tej drugiej” daje o sobie znać w dzienniku bohaterki-narratorki, którego pisanie zostało sprowokowane pojawieniem się sobowtóra i który pozwala mu istnieć, uruchamiając proces interakcji tych dwóch postaci. W dzienniku płaszczyzny czasowe często mieszają się ze sobą, do czego trzeba dodać krzyżowanie się miejsc. Także Alina – jak bohater Goerke i narrator *Aksolotla* – doświadcza krzyżowania się wielu rzeczywistości i perspektyw.

Jeżeli interpretować tekst z perspektywy politycznej – a w przypadku argentyńskiego emigranta polityka to temat, o którym nie wolno zapominać – „druga” Alina uosabia świat pozbawiony przywilejów, z których korzysta Alina z „Odeonu”. W tym sensie opowiadanie można czytać jako oskarżenie o obojętność wobec społecznych niesprawiedliwości. Sobowtór przybywa z tej części świata, o której istnieniu nie chcą wiedzieć uprzywilejowani. Świadomość bólu nie daje jednak Alinie spokoju. Bohaterka nie tylko wie o cierpieniu, ale współczuje i w-ciała je. Metamorfoza okazuje się wejściem w ciało sobowtóra. Jedyne co naprawdę jest rzeczywiste, to cierpienie istot ludzkich.

To, co wyparte na poziomie społecznym, okazuje się także wyparte na poziomie psychologicznym. Z punktu widzenia psychoanalizy – interpretacja psychoanalityczna jest jednak, jak się zaraz przekonamy, niewystarczająca – „daleka”, jest echem nieświadomości bohaterki. Sobowtór zbiera w sobie wszystko, o czym świadomość chciałaby nie wiedzieć, wszystko, co z siebie odrzuca: „Bo mnie, bo dalekiej – nie kochają. To jest ta część, której nie kochają”²⁷. „To” – mimowolnie nasuwa się tu skojarzenie z freudowskim *id* – czego sama nie chce zobaczyć i czemu będzie musiała stawić czoła. Sprzeciwić się i przyswoić, dosłownie w-cielając, a więc integrując przez wejście w ciało sobowtóra w zakończeniu opowiadania.

Jeśli przyjąć interpretację psychoanalityczną, rozpoznanie powinno prowadzić do integracji nieświadomego. Spotkanie z sobowtórem w Europie byłoby krokiem w stronę uleczenia. Tak zdaje się widzieć to sama bohaterka: „Spotkam ją na moście i spojrzymy na siebie. [...] I nastąpi zwycięstwo królowej nad tym chorobliwym zrośnięciem, nad tą głuchą, niezawinioną uzurpacją. Pochyli się, jeżeli to rzeczywiście jestem ja, przyłączy się do kręgu mojej światłości, piękniejszego, prawdziwszego, gdy tylko znajdę się przy niej i położę jej rękę na ramieniu”²⁸.

Tak jak w *Parasolu* i w *Aksolotlu* punkt kulminacyjny opowiadania przynosi zawiązanie czasowe i narracyjne, które odczuwa bohaterka. Znowu, jak we wcześniej omawianych tekstach, przemiana przytrafia się niespodziewanie i zaskakuje podmiot, ma w sobie coś z agresji: „Gdy otworzyła oczy (może już krzyczała), zobaczyła, że się rozłączyły. Wtedy rzeczywiście krzyknęła”²⁹. Bohaterka uświadamia sobie metamor-

²⁶ J. Cortázar, *Daleka*, op. cit., s. 123. *Los relatos*, 3: *Pasajes*, op. cit.

²⁷ Ibidem, s. 123.

²⁸ Ibidem, s. 128.

²⁹ Ibidem.

fozę, a więc wymianę perspektyw i zamianę ciał z żebraczką dopiero, kiedy widzi siebie samą odchodzącą w niemożliwej perspektywie. Kiedy Alina nareszcie spotyka i obejmuje sobowtóra, nie potrafi go poskromić, ale definitywnie przyjmuje go w siebie, roztopia się w nim. Inaczej niż sugerowałaby psychoanaliza to, co nieświadome, zwycięża i przywłaszcza sobie świadomość, przejmując nad nią władzę.

W psychoanalizie tekst jest symptomem, to znaczy wyrazem całej osobowości autora: nie tylko tego, co świadome, ale też tego, co nieświadome. Cortázar jednak idzie dalej. W jego tekstach nie człowiek warunkuje język, lecz przeciwnie: język warunkuje człowieka (w przypadku *Dalekiej* bohaterkę). W ten sposób, jak zaraz się przekonamy, powstaje napięcie między tym, co psychoanalityczne, a tym, co metaliterackie.

URUCHOMIENIE MASZYNY LITERACKIEJ

Este pensar de noche, tan de noche... Quién sabe si no me perdería. Una inventa nombres al viajar pensando³⁰.

W *Dalekiej* Alina Reyes nocami podróżuje w pamięci i myślach. Co to za podróż? Oczywiście nie chodzi tylko o romantyczną podróż do nieświadomości. Alina podróżuje dzięki językowi: „z mojego fotela wychodziło się wprost na plac [...] Ale uwaga: to znów już tylko myślałam, tak jak przedstawiam się *Es la reina y...* zamiast Alina Reyes”³¹. Bawi się, wynajdując połączenia fonetyczne, anagramy i palindromy, powtarzając wiersze, które zna na pamięć. Sposoby jej podróżowania odwołują się nie tyle do podmiotu, ile do systemu, ku któremu zwraca się, żeby stworzyć. W ten sposób wymyśla siebie na nowo, tworzy nowe Ja, czyli królową anagramu oraz żebraczkę w Budapeszcie: „Nie wolno mi uwierzyć we własne wariacje, to są tylko zabawy, moje własne zabawy, moje królewskie zabawy. Królewskie, bo Alina...”³².

Aby zrozumieć funkcjonowanie mechanizmu, który uruchamia bohaterkę – oraz dokonać jednej z możliwych interpretacji opowiadania – trzeba pojąć grę słów z przytoczonego wyżej zdania. W wersji oryginalnej ono brzmi: “Es bueno no caer en la roncera: eso es cosa mía. Nada más que dárseme la gana, la real gana. Real porque Alina, vamos”³³. Przymiotnik *real* ma po hiszpańsku dwa znaczenia. Po pierwsze, znaczy „królewski”; po drugie, „rzeczywisty”. Alina jest przekonana, że „króluje” nad słowami, ale one okazują się w końcu bardziej „rzeczywiste” niż ona sama. W ten sposób język staje się bardziej „rzeczywisty” niż „rzeczywistość” – pozwala stworzyć królowe i żebraczki, którym udaje się „królować” nad „królowymi”.

Żebraczka pojawia się w życiu Aliny Reyes, ponieważ sama Alina tworzy ją w anagramie:

„Alina Reyes – *Es la reina y...*”. Taki uroczy [anagram – A.C.P.], bo otwiera drogę, bo nie ma zakończenia. Bo królowa i... Nie. Ohydny. Ohydny, bo otwiera drogę tej, która nie jest królową i której

³⁰ „Ach, to myślenie po nocy... I kto wie, czybym się nie zgubiła; kiedy się podróżuje w pamięci, wymyśla się nazwy”. Ibidem, s. 104 (podkreślenie A.C.P.). W oryginale Alina „podróżuje, myśląc”, a nie „w pamięci”.

³¹ Ibidem, s. 126.

³² Ibidem.

³³ J. Cortázar, *Lejana. Los relatos, 3: Pasajes*, op. cit., s. 105.

w nocy znowu nienawidzę. Tej, która jest Aliną Reyes, ale nie jest królową anagramu; która może być czymkolwiek – żebraczką w Budapeszcie, pensjonariuszką domu publicznego w Jujuy, służącą w Quetzaltenango, gdziekolwiek, daleko, i nie królowa, ale Alina Reyes, i dlatego wieczorem znowu się to powtórzyło: połączenie z nią i nienawiść³⁴.

Te różne postaci z wyobraźni Aliny – zamieszkujące różne szerokości geograficzne – przedstawiają to, co łączy podmiot z szeroko rozumianym Innym. Alina tworzy w języku żebraczkę – własnego sobowtóra – ale od początku widzimy, że węgierska żebraczka wyzwała się spod jej kontroli i działa samodzielnie. Jak mówi sama Alina, język otwiera drogę, której później nie da się zamknąć. Drogę, z której nie ma powrotu.

Jak tłumaczy w przypisie polska tłumaczka opowiadania Cortázara, z „Alina Reyes” na zasadzie anagramu można ułożyć: „Es la reina y...”, co znaczy: „jest królowa i...”. Żebraczka pojawia się jako przeciwieństwo królowy Aliny. Jej sobowtórzy charakter jest efektem językowego powtórzenia. Mimesis – odbicie w lustrze lub w słowie – i jej nieprzewidywalne skutki stanowią wspólny temat wszystkich omawianych tekstów. Alina myśli i myśląc, podróżuje. Dzięki strukturom językowym tworzy równoległe światy. Jej sytuacja przypomina sytuację bohaterów innych interesujących nas opowiadań: tak jak oni dzięki spojrzeniu, tak ona dzięki językowi, pisaniu lub myśleniu uruchamia maszynę produkującą znaki i znaczenia.

W opowiadaniu *Parasol* Nataszy Goerke bohater-narrator mechanizm produkcji znaków i znaczeń uruchamia spojrzeniem: „Wiem to na pewno od chwili, w której zobaczyłem twarz P. Hammera-Hammera”³⁵. Czynność patrzenia i myślenia wywołuje reakcję łańcuchową: „Permanentny stan niezrealizowania, który ujrzalem na bladej twarzy P. Hammera-Hammera [...], odsłonił przede mną to, czego odsłonić nie mogły godziny introspekcji spędzane w towarzystwie najbardziej wyszukanych luster świata”³⁶. Chociaż wydaje się, że struktura zdania wskazuje, że to Hammer-Hammer rozpoczyna działanie, wiemy, że tak naprawdę zaczyna je narrator. Introspekcja to zresztą czynność charakterystyczna dla podmiotu myślącego, bez względu na to, czy została pobudzona przez bodziec zewnętrzny.

W spojrzeniu i związanym z nim myśleniu tkwi także sedno fascynacji aksolotlami bohatera Cortázara, które zaczęło się już od jego pierwszej wizyty w *Jardin des Plantes*. Fascynacja ma od początku źródło nie w zwierzętach, lecz w postępowaniu obserwatora: „Przyglądałem się im godzinę, po czym odszedłem, niezdolny już do myślenia o czymkolwiek innym”³⁷. Patrząc na aksolotle, obserwator uruchamia obsesyjny mechanizm.

OBSESYJNE POWTARZANIE JAKO STRUKTURA

Narrator będzie wracał do *Jardin des Plantes* codziennie, sam mówi o swoim zainteresowaniu aksolotlami jako o obsesji. Skupione spojrzenie i kontemplacja mają zgłębić, na ile się tylko da, tajemnicę aksolotli. Uruchamianym przez nar-

³⁴ Idem, op. cit., s. 122.

³⁵ N. Goerke, op. cit., s. 60 (podkreślenie A.C.P.).

³⁶ Ibidem, s. 59 (podkreślenie A.C.P.).

³⁷ Ibidem, s. 464 (podkreślenie A.C.P.).

ratora generatorem znaków i znaczeń jest – tak jak w pozostałych przypadkach – mechanizm obsesyjny, zasadzający się na powtórzeniu. Stoimy przed obsesyjnym dążeniem do samopoznania przez interpretację. Choć podobieństwo z psychoanalizą wydaje się oczywiste, w dziele Cortáзара mechanizm ten zyskuje inny wymiar, ponieważ za podstawę ma mówiący o Ja tekst, w którym Ja okazuje się tajemnicą dla samego siebie.

Coś podobnego dzieje się z Aliną Reyes. Nocą bohaterka *Dalekiej* powraca w myślach do zabaw językowych. Z biegiem czasu jej urojone kreacje będą pojawiać się także w ciągu dnia. Ich ślady pozostają w dzienniku, który będzie służył bohaterce do wielokrotnego odzyskiwania podstawowej materii systemu, jakim się posługuje, czyli języka: „(Tych nazw poszukałam na poprzednich stronicach)³⁸”, „w miarę odczytywania konieczność dowiadywania się, odnajdywania kluczy w każdym słowie rzucanym na papier³⁹”. Końcowe spotkanie na moście na Węgrzech także odbywa się w podwójnej rzeczywistości: „Alina już była koło niej, powtarzając – teraz to wiedziała – jej ruchy, mimikę, jak na próbie generalnej⁴⁰”.

Istota obsesyjnego mechanizmu, wspólnego dla bohaterów Cortáзара i Goerke, tkwi przede wszystkim w języku, w sposobie opowiadania. Ich narracja jest ciągła i bezustanna – to ich obsesja. W tym sensie każdy z tekstów jest zbudowany jak układanka, której językowe elementy (słowa, zdania, motywy) powtarzają się rytmicznie, tworząc tkaninę literacką wplątującą czytelnika w sieć znaczeń, które mają skierować go ku finalnej identyfikacji i zamianie, do ostatecznego połączenia bohatera z jego obsesją, to znaczy z własną narracją. Jego narracją o samym sobie i o świecie, narracją, która okazuje się interpretacją siebie i rzeczywistości.

Na przykład w *Dalekiej* kilkakrotnie pojawiają się szczegóły późniejszego spotkania w Budapeszcie: most, zimno, śnieg, buty. Dzięki powtarzającym się regularnie motywom oraz grze językowej autora w ostatnich akapitach – narracja trzecioosobowa zajmuje miejsce charakterystycznej dla dziennika narracji w pierwszej osobie, co rodzi dwuznaczność perspektywy narracyjnej – możliwa staje się wymiana tożsamości i ciał dwóch kobiet⁴¹.

W przypadku Nataszy Goerke w pierwszym akapicie *Parasola* zostały pokrótce przedstawione wszystkie zasadnicze motywy narracji, które będą się uparczywie powtarzać w tekście⁴². Słowa i zdania wracają często, zachowując przy tym identyczną strukturę, jak refreny. Dzieje się tak na przykład z miejscem i okolicznościami akcji: sklep z parasolami w lipcowe południe. Regularne powtórzenia identycznych struktur składniowych wyznaczają muzyczny rytm tekstu.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem, s. 128.

⁴⁰ Ibidem, s. 129.

⁴¹ Ibidem, ss. 128–129. Choć w zasadzie narracja trzecioosobowa jest środkiem, który ma przydać obiektywizmu opowiadanym faktom, w zakończeniu *Dalekiej* perspektywa trzecioosobowa łączy się z perspektywą głównej bohaterki, zmuszając nas do akceptacji zjawisk fantastycznych.

⁴² Jak widzimy, Goerke wykorzystuje w tym opowiadaniu taki sam zabieg literacki jak Cortázar: „w opowiadaniu Cortáзара [...] czytelnik musi zebrać wskazówki porozrzucone w tekście i z nich odtworzyć historię (technika anagramu)”. J. Alazraki, *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Barcelona 1994, s. 59. (Tłumaczenie A. C. P.)

W opowiadaniu Goerke, tak jak u Cortáзара, powtórzenia pewnych szczegółów wskazują czytelnikowi drogę lektury, aż do „pułapki” skonstruowanej przez autorkę. Ślady, za którymi mamy iść, to: blada twarz, obojętność postaci, wybór parasola oraz jego opakowanie, czynności płacenia i wychodzenia ze sklepu. Właśnie tuż przed wyjściem drogi bohatera-narratora i Hammera-Hammera spotykają się i zarazem rozchodzą. Goerke stosuje ten sam zabieg literacki, co Cortázar w *Aksolotlu*. Stosuje narrację w pierwszej osobie rodzaju męskiego: „wybrałem parasol”, którą mylimy z trzecią osobą: „wybrał parasol”. Kto wybiera? On? Ja? To nieporozumienie jest podstawą gry językowej. Cicha wymiana⁴³ dwóch męskich postaci odbywa się więc w słowach, które składają się na tekst literacki, to znaczy na poziomie językowym. W pewnym momencie tekst staje się świadomie dwuznaczny⁴⁴ w podobny sposób – o czym wspominałam – jak w opowiadaniach Julia Cortáзара.

Różnica między obojgiem autorów polega na tym, że w *Parasolu* – tekście o wiele krótszym niż opowiadania Cortáзара – struktura jest znacznie gęstsza. Forma opowiadania wydaje się nawiązywać do fraktala⁴⁵. Szczegóły – słowa i motywy – pojawiają się wielokrotnie, podwajają i nawet potrajają, w związku z czym należałoby je uznać za powtórzenia zbędne. A jednak ich umiejscowienie zostało perfekcyjnie wykalkulowane, tak jak we fraktalach, które są samo-podobne, to znaczy każda ich część może zostać uznana za replikę całości w mniejszej lub większej skali. Fragmenty opowiadania Goerke powtarzają całość i są jej odpowiednikami. Przez ciągłą i skrupulatną reprodukcję elementów identycznych (lub prawie identycznych) stwarza się przerzedzoną i nadzwyczajną atmosferę, która wywołuje to samo wrażenie dziwaczności, jakiego doznaje bohater „zamknięty” w tekście o charakterze metaliterackim. Obsesyjny styl narracji nie wydaje się naturalny. Jego celem jest w tym przypadku rozmyślnie utrudnienie lektury, zmuszające nas do skupienia uwagi raczej na środkach narracyjnych niż na fabule. Do tej sprawy jeszcze powrócę.

Tekst literacki jest zasadniczo figurą „płaską”, ponieważ narracja – ze swej natury – ma charakter progresji chronologicznej: biegnie od początku, przez rozwinięcie, ku zakończeniu. Dzięki strukturze fraktala, którą nadaje swemu tekstowi, Nataszy Goerke udaje się przekroczyć tradycyjne granice narracji. Elementy kształtujące materię literacką nie są – na co taki nacisk kładzie narrator – konkretne, lecz abstrakcyjne, powtarzają się co raz na nowo w identyczny sposób. Małe fragmenty nadają kształt całości, która w ten sposób zyskuje charakter nieskończony, rozszerza się w wielu kierunkach, przekracza sam tekst.

Wszystko to potwierdza kolistą strukturę opowiadania, która nie zamyka tekstu, lecz pozostawia go otwartym: „Narracja i tak będzie ciągnąć się w nieskończoność, ale człowiekiem, któremu zawdzięczam najważniejszą chwilę mojego życia, był P. Hammer-Hammer⁴⁶. I w innym miejscu: „A narracja? Narracja i tak pociągnie się w nieskończoność. [...] Wiem to na pewno, od chwili, w której zobaczyłem twarz P. Hammera-Hammera⁴⁷”.

⁴³ „Bez słowa (oczywiście)”. To zdanie powtarza się w tym krótkim tekście dwa razy.

⁴⁴ „I czując na sobie jego bladą twarz”. N. Goerke., op. cit., s. 60.

⁴⁵ *Fractale* to tytuł zbioru opowiadań Nataszy Goerke, do którego należy *Parasol*.

⁴⁶ N. Goerke, op. cit. s. 59.

⁴⁷ Ibidem, s. 60 (podkreślenie A.C.P.).

U Cortáзара, tak samo jak w *Parasolu*, główni bohaterowie są do tego stopnia pochłonięci swą narracyjną obsesją, że ludzie wokół postrzegają ich wręcz jako zaburzeni, i czasami sami przyznają, że ulegli swego rodzaju obłąkaniu. Stąd reakcje stróża w *Jardin des Plantes* na dziwne, niekończące się wizyty bohatera *Aksolotla*.

Także Alina Reyes jest świadoma, że jej wewnętrzne doświadczenie nie pasuje do otaczającej ją rzeczywistości. W czasie, kiedy doznaje jednego z „ataków”, akompaniuje na pianinie koleżance śpiewającej na towarzyskim spotkaniu. Okazuje się, że melodie wcale się nie zbiegają, chociaż Alina była przekonana, że akompaniuje tak, jak powinna. Jej dziwne zachowanie staje się obiektem krytyki. Nieustanne przechodzenie od życia w Buenos Aires do możliwego istnienia drugiego Ja, czyli żebraczki w Budapeszcie, sprawia, że sama ma wątpliwości co do zdrowia własnego umysłu.

Wszyscy bohaterowie, o których wspominaliśmy, przekraczają pewną granicę. Ich transgresja polega na porzuceniu komunikacji znaturalizowanej. Jest to charakterystyczna cecha ich szaleństwa.

ZACIERAJĄC GRANICE PODRÓŻY

W dzienniku Alina rejestruje fatalną podróż, w którą wyrusza. Podróż tragiczną i bez powrotu. Węgierska żebraczka, która pojawiła się w urojeniach i zabawach językowych, w końcu wbrew jej woli wkracza w życie.

Alina gubi się w labiryncie, którego podwaliny sama stworzyła. W interesujących nas opowiadaniach Cortáзара maszyna produkująca znaki i znaczenia wymyka się spod kontroli podmiotu, który ją uruchomił, i w końcu pochłania go. Podobnie bohater *Aksolotla* zostaje wciągnięty przez własne patrzenie. W efekcie bohater przekracza granicę oddzielającą go od przedmiotu postrzegania: „Pożera je pan wzrokiem», śmiał się dozorca [...]. Nie rozumiał, że to one powoli pożerają mnie wzrokiem pełnym kanibalizmu ze złota”⁴⁸. Kto kogo pożera?

Bohater-narrator zostaje stopniowo włączony w perspektywę aksolotli, stopiony z tajemnicą, którą sam od początku projektował. W ciągu opowiadania perspektywy mężczyzny i aksolotla ciągle się przeplatają w nieustannym pomieszaniu tożsamości. System znaków i znaczeń zyskuje autonomię wobec podmiotu, który go uruchomił, produkuje zarówno jego Ja, jak i Nie-ja, rozmazując granice między tymi dwiema sferami, ale nie wymazując ich całkowicie.

Alina nienawidzi swego drugiego Ja, które sama stworzyła, ponieważ czuje, że stopniowo zajmuje jej życie i tożsamość. Już nie jest w stanie zatrzymać gry, którą sama zaczęła, ani ustalić granicy dzielącej obszary: „(to mi się śniło, to tylko sen, a przecież jak przylega, jak łączy się z jawą)”⁴⁹. Uruchomiony mechanizm wymyka się spod jej kontroli, aż w końcu ją dominuje. W tekście pojawiają się fragmenty, w których Alina ma wyraźnie moc sprawczą. Np. „Przyszła mi do głowy dziwna myśl. [...] Dziwna myśl przyszła mi do głowy. Przyjeżdżałam do straszliwego miasta, było popołudnie, popołudnie zielonawe i wilgotne, takie, jakie nie bywają nigdy, jeżeli nie pomóc im trochę wyobraźnią”⁵⁰.

⁴⁸ Ibidem, s. 468.

⁴⁹ J. Cortázar, op. cit., s. 124.

⁵⁰ Ibidem, s. 125.

A jednak obok tego pojawiają się fragmenty, w których bohaterka podlega raczej niezależnemu od jej woli procesowi, np. „że jest mną i że ją biją [...] Znoszę to tutaj razem z nią i mam uczucie, jakbym jej trochę pomagała. [...] A to się działo tamtej mnie – tam, daleko”⁵¹.

To zamazywanie i mieszanie granic między sprawczością a podleganiem niezależnemu procesowi⁵² jest w tekstach Cortáзара często zaznaczane przez sprzeczne wypowiedzi, nielogiczne struktury językowe, które umożliwiają w języku sytuacje paradoksalne. Na przykład: „to wilgoć tego śniegu, którego nie czuję, którego nie czuję, a który włązi mi przez podarte buty”⁵³. Zdanie staje się w ten sposób obrazem sprzeczności sytuacji wewnętrznej – tej myślanej i tej podległej woli.

METAMORFOZA I OBJAWIENIE

W kulminacyjnym punkcie narracji następuje ostateczne pomieszenie i zatarcie granic między Ja a historią rozgrywającą się niezależnie od woli bohatera:

Zewnątrz moja twarz znowu zbliżała się do szyby [...]. Byłem aksolotlem i w sekundzie olśnienia dowiadywałem się, że żadne porozumienie nie jest możliwe. On był poza akwarium, jego myśl była myślą spoza akwarium. Mimo że go znałem, mimo że byłem nim – byłem aksolotlem i byłem w moim świecie. Groza pochodziła stąd, że zrozumiałem to natychmiast – poczułem się uwięziony w ciele aksolotla, przeniesiony w nie wraz z ludzkim sposobem myślenia [...] i pojąłem, że on [inny aksolotl] także wiedział [...] Albo byłem jeszcze zamknięty w człowieku, albo myśleliśmy jak istoty ludzkie niezdolne do wysłowienia się⁵⁴.

To punkt kulminacyjny: wymiana lub pomieszenie perspektyw ujęte jako możliwa – choć nie pewna – przemiana fizyczna, metamorfoza. Ciasny uścisk łączący Alinę z Buenos Aires i żebraczkę w Budapeszcie; ludzką myśl na zewnątrz i aksolotla w akwarium; bohatera i jego alter ego Hammera-Hammera w opowiadaniu Goerke.

Dzięki niezwykłości wytwarzanej przez zmienność lub pomieszenie perspektyw tekst prowadzi do olśnienia o charakterze metaliterackim: bohater lub bohaterka uświadamia sobie, że system – literatura i język – produkuje rzeczywistość włącznie z nim/nią, chociaż pozornie to on/ona uruchamia (a) mechanizm twórczy. W relacji narrator–narracja, przedmiot opowiadania, przewagę zyskuje język. To obraz w lustrze, w odbiciu, tajemnicza i niedająca się zgłębić przepaść, która rodzi obsesję i alienację. Odkrycie tej relacji tworzy fenomen nowoczesnej fantastyki (diabeł u Goerke).

Opowiadanie *Parasol* różni się jednak nieznacznie od tekstów Cortáзара. Choć u Goerke zdarzenia zostały opowiedziane z perspektywy bohatera-narratora, narracja nie jest maszyną, którą podmiot uruchamia i która go w końcu pożera, lecz od początku przedstawia się ją jako element obcy, autonomiczny. Mechanizm,

⁵¹ Ibidem, ss. 122–123.

⁵² Nie-ja to język jako autonomicznie działająca struktura, która przejmuje władzę nad snującym fantazje podmiotem.

⁵³ Ibidem, s. 123.

⁵⁴ Ibidem, s. 469.

puszczony w ruch przez spojrzenie (na Hammera-Hammera) i myśl (o Hammerze-Hammerze), doprowadza do kulminacji w postaci fizycznej wymiany – metamorfozy – między dwiema postaciami. Dwuznaczność i efekt zlewania się postaci wynikają z powtórzenia tych samych gestów przez obu bohaterów: wsunięcie do kieszeni książeczki czekowej, zabieranie parasola, wyjście ze sklepu bez słowa oraz niemożliwa ucieczka narratora przed uwewnętrznieniem alter ego: „Uciekaj! Uciekaj! Myślałem [...] czując na sobie jego bladą twarz”⁵⁵. To zdanie okazuje się momentem największego napięcia narracyjnego. Bohater Goerke rozumie, że Hammer-Hammer i on sam są jako postaci narracyjne wymienni i jako tacy przypadkowi – są drugorzędnymi akcesoriami narracji tak samo jak inne elementy składające się na tkaninę tej historii. Mechanizm, który został uruchomiony przez samego narratora-bohatera, jego spojrzenie i myślenie, prowadzi do szczytowego moment prawdopodobnej wymiany ciał, pozwala dostrzec twarz diabła, tj. doznać metaliterackiego olśnienia. Niesamowitość, *Unheimlich*, wynika teraz ze spostrzeżenia, że narracja (literatura) jest w stosunku do podmiotu, który jak się okazuje, dałby się może całkowicie pominąć, instancją wyższą:

A narracja? Narracja i tak pociągnie się w nieskończoność. Będą mijały dni. Będą mijały setki dni, które równie dobrze mogłyby nie mijać w ogóle lub mijać w przeciwnym kierunku, lub omijać mnie i trafiać się zupełnie komuś innemu.

Wiem to na pewno od chwili, w której zobaczyłem twarz P. Hammera-Hammera⁵⁶.

METALITERACKOŚĆ: LITERATURA POŻERAJĄCA WŁASNE DZIECI

Alina Reyes podróżuje do szczególnego miejsca: „tam, gdzie jest nazwa, jest plac”. *Signifiant* góruje nad *signifié*, okazuje się bardziej rzeczywiste, ponieważ „króluj” nad królową Aliną. Dla bohaterki *Dalekiej* system językowy jest także instancją nadrzędną, transcendentną. Wymyślając nazwy, Alina tworzy rzeczywistość paralelną, która z biegiem czasu zyskuje niezależność:

Ale skoro nie znam nazwy placu, to tak, jakbym rzeczywiście przyjechała, znalazła się na jakimś placu w Budapeszcie i poczuła się zgubiona przez to, że nie znam jego nazwy; bo tam, gdzie jest nazwa, jest plac.

[...] Jaka szkoda, że mi przeszkadzili być na tym placu (choć to już nie jest pewne, to już była tylko myśl, a myśl to przecież mniej niż nic) i wiedzieć, że za tym placem zaczyna się most⁵⁷.

W taki sposób język zajmuje miejsce absolutnego twórcy, słowo staje się ciałem niezależnie od woli Aliny, która na początku wykonała pierwszy ruch. Odnalezienie słowa jest dla niej wejściem do nowego wymiaru: „Zaczyna się, trwa. Pomiędzy finałem koncertu a pierwszym bitem znalazłam nazwę i drogę”⁵⁸. Bohaterka myli się, wierząc, że może przestać myśleć, a system, który uruchomiła, zatrzyma

⁵⁵ N. Goerke, op. cit., s. 60.

⁵⁶ Ibidem, s. 60 (podkreślenie A.C.P.).

⁵⁷ J. Cortázar, op. cit., s. 125.

⁵⁸ Ibidem, s. 126.

się sam z siebie: „Dość myślenia, trzeba żyć, żyć jak najlepiej”⁵⁹. Narracja zyskuje własne życie i rozwija się niezależnie od woli bohaterki. Ona za to odkrywa nowy wymiar języka, proces, który raz wprawiony w ruch nie daje się zatrzymać. Do głosu dochodzi koncepcja języka zasadniczo różna od ujęcia tradycyjnego, w którym jest on jedynie posłusznym podmiotowi medium. W przypadku Aliny to nie podmiot mówiący jest królem sensów i ich suwerennym dyspozytorem.

Możemy więc potwierdzić, że zarówno w opowiadaniach Cortázara, jak i w *Parasolu* akt narracji zyskuje większe znaczenie niż to, co się opowiada. Język i literatura – ogólnie rzecz biorąc: twórczość – to prawdziwi bohaterowie tych historii. Niesamowitość jest wytwarzana na poziomie struktur narracji. Dowodem na to jest fakt, że w literaturze fantastycznej XX i XXI wieku efekt niesamowitości powstaje w kontekście całkowicie banalnym, pospolitym i pozbawionym egzotyki. Wytwarzają go raczej komplikacje na poziomie struktur narracji, które okazują się ujawniać cechy wytrącające nas z zadomowienia w języku i czynnościach komunikacyjnych. Opowiadania, którymi tu się zajmujemy, nie są pod tym względem wyjątkiem.

Na przykład w *Parasolu* trywialność okoliczności podkreśla tylko ich przypadkowy charakter. Sama fabuła jest nieciekawa: zakup parasola w pełni lata i w dodatku w środku dnia, kiedy jest najbardziej gorąco. Sklep jest „na przykład” – jak zaznacza narrator – z parasolami. Obecność tych dwóch słów pełni ważną funkcję. Zmienia sens całego zdania. Nie informuje ono przede wszystkim o faktach, ale wydobywa sam akt opowiadania i jego istotne cechy: sklep z parasolami mógłby być sklepem z czymś zupełnie innym, a może w ogóle wszystko mogłoby się dziać w odmiennych okolicznościach. Pomieszczenie jest puste, dlatego że mało komu przyszłoby do głowy kupować parasole w słoneczny – i jak się domyślamy: upalny – lipcowy dzień. Od samego początku narrator-bohater znajduje się w dziwnej sytuacji ze względu na *signifié* i ze względu na nietypowe opowiadanie, które odkleja się od *signifié*.

Sam narrator kwestionuje pozornie „konkretny” charakter fizycznych okoliczności opowiadanej historii: „Parasole to tylko dekoracja, rekwizyty, dzięki którym mogę rozłożyć ciężar znaczeń i przejść do sedna chwili”⁶⁰. Dekoracja akcji – kiedy i gdzie rozgrywały się przedstawione wydarzenia – nie jest w takim razie narracyjnie pierwszoplanowa. Najważniejsza jest bowiem sama narracja, a nie to, co się opowiada.

W metaliterackiej pułapce znajdują się – często izolowani – narratorzy omawianych opowiadań Cortázara. Na przykład w *Aksolotlu*: „I w tej ostatecznej samotności [...] pocieszam się, że może coś o nas napisze; będzie myślał, że opowiada bajkę, i napisze to wszystko o aksolotlach”⁶¹.

Z podobną sytuacją mamy do czynienia w *Parasolu* Goerke. Tekst zaczyna się metaliterackim stwierdzeniem: „Narracja i tak będzie ciągnąć się w nieskończoność”⁶². Narracja od samego początku przedstawiana jest jako coś zewnętrznego,

⁵⁹ Ibidem, s. 128.

⁶⁰ N. Goerke, op. cit., s. 59.

⁶¹ Ibidem, s. 470.

⁶² N. Goerke, op. cit., s. 59.

wyższego i ważniejszego od treści opowiadanej historii. Chociaż to, co dzieje się między bohaterami, przebiega w milczeniu, „bez słowa (oczywiście)”⁶³, narracja będzie się i tak ciągnęła dalej, rozwijając się niezależnie.

Bohaterowie Cortázara, tak samo jak bohater-narrator Goerke, doświadczają metaliterackiego objawienia, kiedy rozpoznają się nie jako suwerenny podmiot – źródło znaczeń – lecz jako jeden z elementów generowanych przez system wytwarzania znaczeń, który jest lub staje się niezależny od ich woli. Opętani obsesją narracji w końcu rozumieją, że to narracja jest najważniejsza (rzeczywista i królewska – *real*), ważniejsza nawet od nich samych. Akt narracji jest transcendentny w stosunku do świata opowiadanego⁶⁴. Jest tym, co zostaje i trwa⁶⁵. Udaje im się zrozumieć, że granice między nimi jako podmiotami produkującymi sensy a systemem języka nie są jasne. Kto jest czym wytworem? Z tych pytań wynika zjawisko metamorfoz i związanej z nim niesamowitości.

NARRACJA W CIERPIENIU

Bohaterowie okazują się klaustrofobicznie zamknięci w kosmosie znaczeń, w samoreprodukującej się przestrzeni literatury i zdają sobie z tego faktu sprawę. Rozpoznanie tej sytuacji nie jest więc tylko problemem z dziedziny teorii literatury i języka. To także kwestia egzystencji, źródło lęków i niepokoju.

Bohaterki i bohaterowie stają się ofiarami (własnej) narracji, ponieważ w momencie, kiedy zaczyna się czynność opowiadania, pojawia się luka między znakami – larwa, maska, obraz, odbicie w lustrze – a rezydium przedmiotu, a więc tym, co kryje się za *signifiant* i pozostaje właściwie nieosiągalne. Jeśli w romantyzmie budowano zwykle opozycję między „racjonalnym ja” a jego „cieniem”, w literaturze fantastycznej XX i XXI wieku mamy do czynienia z opozycją między „ja opowiadającym” (przez siebie i przez system) a przedmiotem odniesienia, który uparcie umyka poznaniu i doświadczeniu, stopniowo pozbawiany pierwotnego znaczenia. W końcu Ja staje się pochodną zewnętrznego systemu, który wytwarza podmiot, narzuca mu sensy i rozwija się autonomicznie poza nim. Stan oddzielenia od treści Ja, poczucie jego ucieczki w głąb powoduje cierpienie. Jest ono czymś równie trwałym jak sama narracja i zapewne przetrwa tak długo jak i ona, a więc sama literatura i język. Proces będzie się ciągnął poza tekstem literackim: „I w tej ostatecznej samotności, której już nie zakłóca swymi powrotami, pocieszam się, że może coś o nas napisze; będzie myślał, że opowiada bajkę, i napisze to wszystko o aksolotlach”⁶⁶.

⁶³ To zdanie powtarza się trzykrotnie w takim krótkim tekście!

⁶⁴ „Pytanie o to, kto opowiada, oznacza także odwrócenie uwagi od postaci narratora i podkreślenie uprzywilejowanego miejsca języka, który opowiada się sam, wymykając się kontroli”. B. Anderson, op. cit., s. 56. (Tłumaczenie A. C. P.)

⁶⁵ „Jedynie za pośrednictwem języka, który przesuwa znaczenia ze znaku na znak, który bez przerwy się powtarza, możliwa jest ucieczka od obrazu tej pustki”. B. Anderson, op. cit., s. 47. (Tłumaczenie A. C. P.)

⁶⁶ Ibidem, s. 470 (podkreślenie A.C.P.).

Vorträge auf Deutsch halten – Hauptschwierigkeiten bei polnischen Studierenden im Bereich Sprechausdruck

Wygłaszanie referatów w języku niemieckim – najczęstsze trudności w zakresie prozodii mowy występujące u polskich studentów

Beata Głowińska

Kluczowe słowa

Referat, prozodia języka niemieckiego, intonacja, akcent, rytm, tempo mowy

Keywords

Vortrag, Sprechausdruck im Deutschen, Satzmelodie, Betonung, Rhythmus, temporaler Bereich

Abstrakt

W artykule poruszono dość powszechny problem wpływu prozodycznej strony ustnego przekazu na jego skuteczność. Zagadnienie to zostało omówione w odniesieniu do wypowiedzi monologowych, referatów wygłaszanych w języku niemieckim przez studentów germanistyki. Trudności, jakie w tym względzie napotykają studenci wynikają głównie z różnic w zakresie cech prozodycznych w języku polskim i w języku niemieckim. Uświadomienie sobie tego może być dla zainteresowanych pierwszym krokiem w kierunku wyeliminowania błędów. O ile na etapie przygotowywania dłuższej wypowiedzi znaczenie pracy nad jej merytoryczną stroną jest oczywiste, o tyle sposobowi jej prezentacji często poświęca się zbyt mało uwagi, co w sytuacji użycia języka obcego, ma zasadnicze znaczenie. Lekceważenie tego problemu skutkuje nie tylko źle brzmiącą intonacją czy drażniącym akcentem, ale przede wszystkim często prowadzi do znaczącego obniżenia jakości przekazu.

Abstract

In dem Artikel wurde der Einfluss des Sprechausdrucks auf den kommunikativen Erfolg in mündlichen Äußerungen thematisiert. Das Problem wurde im Hinblick auf Reden/Vorträge, gehalten von polnischen Germanistikstudenten, angesprochen. Schwierigkeiten, die in dieser Hinsicht Studenten haben, ergeben sich grundsätzlich aus den Unterschieden in prosodischen Aspekten zwischen der polnischen und der deutschen Sprache. Die Bewusstmachung der erwähnten Differenzen ist der erste Schritt auf dem Weg zur Fehlervermeidung. So selbstverständlich die Notwendigkeit die Arbeit an der inhaltlichen Seite der Äußerung ist, so wenig Beachtung wird oft der Form der Präsentation geschenkt. Die Unterschätzung dieses Problems hat nicht nur schlechte Intonation oder störenden Akzent zur Folge, sondern kann auch wesentlich die Qualität der kommunikativen Äußerung beeinträchtigen.

Beata Głowińska

Vorträge auf Deutsch halten – Hauptschwierigkeiten bei polnischen Studierenden im Bereich Sprechausdruck

Sprechausdruck¹

Es ist überraschend, dass fortgeschrittene Lerner so große Lernbedürfnisse auf dem Gebiet des Sprechausdrucks zeigen. In der Auswertung von studentischen Reden² kommen solche Probleme zum Ausdruck - es wird zu schnell, zu leise, zu monoton gesprochen; es gibt unnatürlich lange Pausen, sinnwidrige Pausen, falsches Gliedern von Äußerungen, falsche Betonung; wichtige Inhalte sind kaum für die Hörer zu erfassen, weil es kaum Hervorhebungen gibt; wichtige und unwichtige Inhalte werden aneinandergereiht und in einem Zug ausgesprochen; Höhepunkte/ Informationsgipfel werden von den Zuhörern kaum registriert; die Äußerungen werden oft als sehr informationsdicht wenig redundant und emotionslos erlebt. Zum letzteren Punkt Forster: „Anfänger kennzeichnet es oft, dass sie ihre Äußerungen mit der immer gleichen Intonation produzieren, ob sie nun zornig sind, freundlich, aufgeregt oder müde“³.

Wie die Erfahrung zeigt, haben auch sprachlich fortgeschrittene Lerner Probleme mit dem lebendigen, ausdrucksstarken und differenzierten Sprechen. Ein möglicher Hintergrund dieser Situation ist, dass der traditionelle Phonetikunterricht, den die Lerner bereits absolviert haben, nur gewählte Aspekte des Sprechausdrucks wahrnimmt und der sprecherischen Realisierung mündlicher Äußerungen als kommunikative Ereignisse nicht gerecht wird. Dies müsste eine Änderung der Gewichtung der phonetischen Bereiche herbeiführen; der Schwerpunkt müsste auf dem Gesamtausdruck der Äußerung, auf seiner Auswirkung auf den Partner und seiner kommunikativen Effizienz liegen. Die Praxis des Phonetikunterrichts scheint jedoch grundsätzlich der Arbeit auf der Laut- und Wortebene gewidmet zu sein: „traditionelle phonetische Materialien konzentrieren sich vor allem auf die Arbeit an Lauten und Lautverbindungen, in jüngerer Zeit wird auch der Intonation bzw. den suprasegmentalen Elementen größere Aufmerksamkeit geschenkt“⁴.

Die neue Akzentsetzung zieht erst langsam die Entwicklung der Übungsverfahren nach sich. Dazu Hirschfeld:

Sehr vernachlässigt werden noch immer Übungen zu Rhythmus, Gliederung, Akzentuierung und Melodisierung. Im traditionellen Unterricht beschränkt(e) man sich vorwiegend auf die Arbeit an einzelnen Segmenten (Lauten, Lautverbindungen, evtl. noch Wortakzent)⁵.

¹ Der Begriff „Sprechausdruck“ wird den Begriffen – „suprasegmentale Merkmale“, „Prosodie“, „Paraverbales“ vorgezogen, weil er im DaF-Unterricht besser vermittelbar erscheint und durch die Zusammensetzung des Begriffs „sprechen“ und „ausdrücken“ besser verdeutlicht, was dahinter steht (vgl. Forster 1997, 320).

² Die Reden sind besonders gut dazu geeignet, die Merkmale des Sprechausdrucks des jeweiligen Lerners (aufgrund ihrer Anhäufung) zu beobachten.

³ R. Foster, Mündliche Kommunikation Deutsch als Fremdsprache: Gespräch und Rede, Sankt Ingbert 1997, S. 334.

⁴ I. Bose, *Gesprächsfähigkeit als Ziel im Fremdsprachenunterricht Deutsch für Fortgeschrittene – Ansätze zur Verbindung von Arbeitsmethoden aus Phonetik und Rhetorik*, [in:] *Phonetik, Intonation, Kommunikation*, Hrsg. H. Breitung, München 1994, S.130.

⁵ U. Hirschfeld, *Phonetik in Deutsch als Fremdsprache*, [in:] *Phonetik, Intonation, Kommunikation*, Hrsg. H. Breitung, München 1994, S.26.


– diese sind aus der Sicht der realen mündlichen Kommunikation weniger wichtig als die vernachlässigten: Rhythmus, Gliederung, Akzentuierung und Melodisierung. Der Unterricht in der rhetorischen Kommunikation will in seiner Bemühung um effizientes Miteinander-/ Zueinandersprechen und gegenseitiges Verstehen, die Optimierung mündlicher Leistungen in den o. g. Bereichen anstreben. Die sprecherische Realisierung der Äußerungen sollte, erstens normgerecht sein (sich im Repertoire der sprecherischen Ausdrucksmittel des Deutschen einschließen), und zweitens differenziert/ individuell sein (möglichst flexibel die kommunikativen Absichten des Sprechers ausdrücken).


1. Satzmelodie

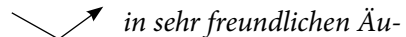
Angestrebt wird die Sensibilisierung der Lerner für die Melodieverläufe im Deutschen. Genauer gesagt geht es darum, dass die Lernenden die Melodieverläufe in fremden Äußerungen differenzierend hören, für sich (als Adressaten der Äußerungen) interpretieren und in eigenen Äußerungen (als Sprechende) angemessen einsetzen können.

Eine Voraussetzung ist hier eine gewisse Fähigkeit des Feinhörens für die Unterscheidung der Tonhöhen und Melodieverläufe. Bei der notwendigen Differenzierung kann man auf die bewährte Visualisierung der Tonhöhenbewegungen zurückgreifen, wie im nachstehenden Beispiel:


Es gibt drei melodische Grundformen im Deutschen:

1. Die Sprechmelodie steigt zuerst und fällt dann  in abgeschlossenen Aussagesätzen und in Ergänzungsfragen:

 Mir geht es gut.  Wie geht es Ihnen?

2. Die Melodie fällt zuerst und steigt dann  in sehr freundlichen Äußerungen und Entscheidungsfragen

 Guten Tag.  Geht es Ihnen gut?

3. Die Melodie steigt und fällt nicht wesentlich  vor Pausen in un abgeschlossenen Sätzen:

Guten Tag,¹...

Esa und Graffmann unterscheiden dazu noch die Höhenverläufe:

¹ R. Forster, op. cit., S. 337.

K o m m m a l r ü b e r (steigend-fallend)

H a s t d u K u m m e r? (fallend-steigend)²

Forster schlägt die Markierung der Satzmelodie in Form von *differenzierten Melodiebögen* (oder *Sprechbögen*)³, wo genau sichtbar ist, was der Sprecher in der Äußerung betont (Hauptakzentstelle) hat:

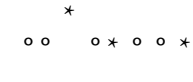
Ich schreibe eine Prüfungsarbeit.



Für polnische Deutschlernende ist es auch ratsam, kontrastiv vorzugehen und die Melodieverläufe im Deutschen mit denen im Polnischen zu vergleichen:

° : unbetonte Silbe
* : auffällig betonte Silbe

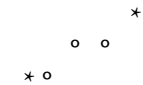
Er hat diese Sache erledigt.



Załatwił tę sprawę.



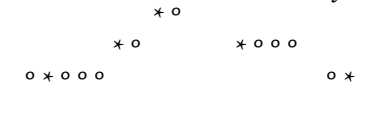
Schafft er das allein?



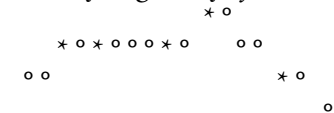
Da radę sam?



Sobald ich mehr darüber erfahre, lasse ich es dich wissen.



Jak się czegoś więcej na ten temat dowiem, powiadomię cię⁴.



Die oben dargestellte Zusammenstellung der Kadenzen im Polnischen und im


² M. Esa, H. Graffmann, Wenn das Rhema betont wird... Was leisten Thema-Rhema-Gliederung und Intonation für die Textarbeit?, „Zielsprache Deutsch“ 1986, Nr. 3, S. 2-15.

³ R. Forster, op. cit. S. 337.

⁴ L. Cirko, Das Hervorheben, „Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache“ 2001, Nr. 27. S. 493-521.

Deutschen verlangt jedoch einen Kommentar. Sie übersieht nämlich ein Problem – die Intensität mit Tonhöhenbewegungen (z. B. wie stark die Kadenz fällt). Das Polnische hört sich für deutsche Ohren etwas „leise“, „ruhig“, „monoton“ an – dies kann mit der im Vergleich zum Deutschen schwachen Melodiebewegung zu tun haben. Der Spannungsbogen in einem bewusst „polnisch ausgesprochenen“ Satz wäre viel flacher:

Ich schreibe eine Prüfungsarbeit.



Beim Üben sollten diese Schwierigkeiten gezielt angesprochen werden.

Die visuelle Darstellung der Satzintonation bietet einen guten Ausgangspunkt für die Behandlung der Betonung im Deutschen.

2. Betonung

Die oben beschriebenen Probleme betreffen zwei Teilbereiche: den deutschen Wortakzent und den Satzakzent. Die meisten Fehler, die hier zu verzeichnen sind, sind interferenzbedingt. Deshalb sollten sie von der Sicht der polnischen Akzentuierungsmuster behandelt werden.

2.1 Wortakzent

Deutsch gehört wegen der deutlichen Hervorhebung der betonten Silbe aus den umgebenden Silben und wegen der häufigen Betonungen zu den stark betonenden Sprachen⁵. Im Vergleich zum Polnischen wird eine betonte Silbe im Deutschen mit einer größeren Artikulationsstärke ausgesprochen. Dazu Slembek: „Die Akzentstelle wird durch einen Tonsprung von drei bis vier Tönen oder durch Verstärkung des Atemdrucks hervorgehoben“⁶

Für die Polen gilt: „Mitglieder schwach betonender Sprachen heben Silben und Äußerungsteile auch im Deutschen nur schwach hervor – zu schwach für Deutsche“⁷. Dieses Problem zieht Schwierigkeiten mit phonetischen Abschleifungen nach sich. Eine sehr große Differenz in der Akzentstärke der betonten und der nicht betonten Silben führt in der deutschen Sprache zu der Reduktion, sogar zu dem Ausfall der Vokale und zur Assimilation der Konsonanten in den nicht betonten Silben⁸. Dazu auch Prędotka: „Es besteht ein direkter Zusammenhang zwischen der Hervorhebung der haupttonigen und der Reduktion der neben-tonigen Silbe des Wortes: Je mehr die erste hervorgehoben wird, um so stärker

⁵ Vgl. E. Slembek, *Mündliche Kommunikation interkulturell*, St. Ingbert 1997, S.102.

⁶ Ibidem, S.102.

⁷ Ibidem, S.174.

⁸ Vgl. J. Zielinski, J. O *poprawne akcentowanie wyrazów niemieckich*, „Języki Obce w Szkole“ 1987, Nr. 3. S. 200-205.

werden die anderen reduziert“⁹. Das Phänomen der phonetischen Reduktion ist in der polnischen Sprache praktisch unbekannt. Zur Verdeutlichung dieser Unterschiede kann man die polnischen Lexeme: „jeden“, „kufer“ mit den deutschen „jeden“ und „Koffer“ vergleichen¹⁰.

Das Missachten der Reduktion in der deutschen Aussprache führt zwar zu keinen Missverständnissen, lässt aber die Sprechweise überkorrekt und unnatürlich wirken.

Auf weitere Probleme, die in den Lerner-Äußerungen auftauchen, wie Akzentstelle in mehrsilbigen Wörtern/ Lexemen, in Zusammensetzungen (im Polnischen fester Akzent vorwiegend auf der vorletzten Silbe, im Deutschen auf der Stammsilbe), die Anfangsbetonung z. B. in „arbeiten“, „antworten“, die Betonung der Fremdwörter „biuro“ – „Büro“, „hotel“ – „Hotel“ sowie die Beachtung der distinktiven Funktion des Akzents, z. B. in „August“ (Vorname) – „August“ (Monat), usw., sollte im Gesprächs- und Redeunterricht je nach Bedarf eingegangen werden, jedoch ohne die breite Perspektive der komplexen Förderung der Gesprächs- und Redefähigkeit aus den Augen zu verlieren.

2.2 Satzakzent

Analog zum Wortakzent werden in Sätzen bestimmte Wörter stärker akzentuiert/ betont als andere. Als einfache Regel gilt (sowohl für das Polnische als auch für das Deutsche): der Satzakzent liegt auf dem sinnwichtigsten Wort. Während die richtige Betonung von Wörtern also allein die Frage der Kenntnis und Anwendung der sprachspezifischen Regeln ist, lässt der Satzakzent eine gewisse Freiheit der Anwendung im Rahmen der geltenden Betonungsregeln zu. In der Entscheidung, was sinnwichtig ist, also was hervorgehoben werden sollte, verschlüsselt der Sprecher seine Sicht der Sache, der Situation, des Gesprächspartners und seine Sprechintention.

Hierfür ein Beispiel (Unterstreichung = Satzakzent):

Ich verkaufe mein Auto.

Ich verkaufe mein Auto. (Als Antwort auf die Frage: „wer von Ihnen ist das eigentlich, der hier sein Auto verkauft?“)

Ich verkaufe mein Auto. („Mir reicht's jetzt, ständig Geld für Reparaturen ausgeben zu müssen, ich ...!“)

Ich verkaufe mein Auto. („Das ist ein Missverständnis, ich verkaufe mein Auto, meine Frau behält ihren Wagen“)

Ich verkaufe mein Auto. („Nein, nicht mein Fahrrad...!“)¹¹

Man kann von der Satzbetonung den situativen Kontext der Aussage rekonstruieren. Dies ist bestimmt im folgenden Satz gemeint: der Satzakzent ist ein wichtiges Hervorhebungsmittel in mündlicher Kommunikation. Der Begriff

⁹ S. Prędotka, *Die polnisch-deutsche Interferenz im Bereich der Aussprache*, Wrocław 1979, S.123.

¹⁰ Vgl. J. Zielinski, op. cit., S. 202.

¹¹ R. Forster, op. cit., S. 346.

„Satzakzent“ (als Betonung des sinnwichtigsten Wortes im gegebenen Satz) könnte jedoch irreführend sein. Eine Einheit der gesprochenen Sprache ist Äußerung/Ausspruch, und nicht der Satz. In diesem Zusammenhang spricht Slembek von Aussprachsakzenten/Äußerungsakzenten¹². Diese Präzisierung ist für die Zwecke der vorliegenden Arbeit wichtig, weil dadurch eine breite Perspektive der Behandlung des Sprechausdrucks unterstrichen wird, d. h. wenn Einzelaspekte des Sprechausdrucks angesprochen werden – werden sie immer aus der Perspektive ihres Einflusses auf die Verständlichkeit und der Ausdrucksstärke der mündlichen Äußerung als Ganzes betrachtet. „[Das] Verstehen von Gehörtem [sinkt] auf etwa 50 % [ab], wenn Aussprachsakzente nicht oder an sinnwidrigen Stellen gesetzt werden“¹³.

Äußerungsakzente sind für das Erkennen der thematischen Progression wichtig. Die Betonung der sinnwichtigen Stellen im gesprochenen Text hilft dem Hörenden, dem Gedankengang/ der Logik des Sprechers zu folgen, indem sie Hinweise gibt, wie die gehörten Informationen, dem Wichtigkeitsgrad nach, zu ordnen sind. Diese Informationshierarchie wird im Laufe des Kommunikationsprozesses immer neu bestimmt. In einer längeren Äußerung kann man beobachten, wie das einmal Betonte in der folgenden Sequenz in den Hintergrund tritt (als Thema)¹⁴ um die Hervorhebung der neuen Informationen (Rhema) zu ermöglichen.

Beispiel: *Der Besucher war ein kleiner, dürrer Kerl. Sein Leib steckte in einem offenen*

T	R	T1	R1
<i>Regenmantel. Die Augen funkelten unter buschigen Brauen, die starke Hakennase schien zu</i>			
T2	R2	T3	R3

groß für das Männchen

Das „Rhema wird meistens, wenn nicht immer, betont“¹⁵. Von der Tonhöhe und dem Akzent (neben anderen Hervorhebungsmitteln) können Hörende ablesen, was der Mitteilungsgegenstand/ das Neue ist. Die Thema-Rhema-Verteilung verdeutlicht „die Dynamik der Hörer/Sprecher Situation“¹⁶, also was in der gegebenen Gesprächs- und/ oder Redesituation als gemeinsame Basis anzunehmen ist, was neu vermittelt wird oder ausgehandelt werden muss.

2.3 Rhythmus

Der Rhythmus spielt neben der Intonation und der Betonung eine entscheidende

¹² E. Slembek, op. cit., S.175.

¹³ Ibidem, S. 175.

¹⁴ Man versteht unter dem Terminus *Thema* das, worüber gesprochen wird, das *Bekannte*, den *Ausgangspunkt*; unter *Rhema* das, was über das *Thema* ausgesagt wird, das *Neue* in einem Satz. (M. Esa, H. Graffmann, op. cit., S. 2.)

¹⁵ M. Esa, H. Graffmann, op. cit., S. 10.

¹⁶ Ibidem, S. 12.

Rolle für flüssiges Sprechen und für die Verständlichkeit von Äußerungen. Deutsch (im Unterschied zum Polnischen) gehört zu den akzentzählenden Sprachen und zeichnet sich u. a. durch *den perzeptuellen Eindruck von Isochronie*, d. h. durch die zeitliche Abfolge der betonten Silben aus. Die betonte Silbe kehrt also zeitlich regelmäßig wieder¹⁷. Für die Wahrnehmung der Betonung durch die Hörer sind Reduktionen unbetonter Silben sehr wichtig. Das bedeutet, dass „jede unbetonte Silbe qualitativ und quantitativ reduziert wird“¹⁸. Es sind die, im Polnischen so gut wie unbekannt, zeitlichen Verkürzungen, Vokalausfall, Assimilationen, große Spannungsunterschiede zwischen betonten und unbetonten Silben. Prędota spricht über die unzureichende dynamisch-musikalische Hervorhebung der hauptbetonten Silben – sie wird von den Deutschen als Verstoß gegen die rhythmische Gestaltung des Redeflusses empfunden. Ähnlich verhält es sich mit der Nichtreduzierung der nebetonigen Silben bei den deutschlernenden Polen - sie wird von den Deutschen als eine hyperkorrekte Aussprache empfunden, die gegen die Rhythmisierungsgesetzmäßigkeiten des Redeflusses verstößt¹⁹. Ohne Respektierung dieser Prozesse ist also kein rhythmisch klingendes Deutsch zu erzielen.

Völtz über Defizite im Bereich des Rhythmus bei Deutschlernenden:

Als erstes Ziel der Ausspracheschulung im FU Deutsch müsste [...] die Erarbeitung der Akzentstrukturen und Spannungsunterschiede zwischen betonten und unbetonten Silben angesehen werden. Bei vielen Deutschlernenden ist dieser Unterschied nicht ausgeprägt genug, die Spannung also insgesamt gleichmäßig hoch, so dass die betonten Silben zu schwach, die unbetonten zu stark erscheinen²⁰

Dadurch entsteht der Eindruck der Monotonie in den Sprechleistungen. Wenn hinzu ausbleibende Reduktions- und Tilgungsprozesse unbetonter Silben kommen, hat diese Erscheinung eine zu niedrige Sprechgeschwindigkeit zur Folge.

2.4 Temporaler Bereich

Man muss hier zwischen den Problemen mit der Sprechgeschwindigkeit, die aufgrund der Artikulations-, Reduktionsprobleme (Überbetonung der Präzision) entstehen und den Problemen mit der Pausierung beim Sprechen unterscheiden. In ersten Fall macht es wenig Sinn, jemanden zum schnelleren Sprechen anzuregen, ohne zuerst die Ursachen der geringen Sprechgeschwindigkeit zu beseitigen. Dies betrifft auch den Fall, wenn eine gewisse Sprechlangsamkeit eine individuelle Eigenschaft des Sprechers ist.

Dagegen kann und soll man ein zu hohes Sprechtempo, welches aufgrund der unangemessenen Pausensetzung, -gestaltung entsteht, ansprechen (allerdings, wenn die Zuhörer dies als Verstehenshindernis anmelden).

¹⁷ Vgl. M. Völtz, *Sprachrhythmus und Fremdsprachenerwerb*, „Deutsch als Fremdsprache“ 1994, Nr.2, S. 100-104.

¹⁸ Ibidem, S. 101.

¹⁹ S. Prędota, op. cit., S.125.

²⁰ M. Völtz, op. cit., S. 102.

Man kann zwischen den stauenden, lösenden Pausen, den Atmungspausen und Planungspausen unterscheiden. Es gibt auch Pausen zur Betonung von Informationen.

Dazu Hörmann:

Der Sprecher macht vor hoch informationshaltigen Wörtern etwas längere Pausen, der Hörer benötigt eben diese Pausen auch, um zu verstehen. Intonation, Akzent, Pausenverteilung gehören also mit zu dem Geflecht von Anweisungen, durch welche der Sprecher das Bewusstsein des Hörers steuert²¹.

Weiter signalisieren Pausen (nach fallenden Kadenzen) den Abschluss einer Sinneinheit.

In der Unterrichtspraxis kann man beobachten, dass Lernende (besonders als Redner) ohne „*Punkt und Komma*“²² sprechen. Ihnen fehlt manchmal wortwörtlich die Luft. Sie sprechen so schnell, als ob sie mit ihren Beiträgen möglichst rasch fertig werden wollten. Sogar wenn sie an richtigen Stellen Pausen setzen, können sie sie nicht aushalten. Ihnen ist nicht bewusst, dass Hörende ihre Pausen brauchen, um Gehörtes zu ordnen, um Verstehenslücken zu schließen, um dem Gesagten gedanklich zu folgen²³. Hinzu kommt, dass manchmal Pausen sinnwidrig eingesetzt werden. Falsches Sprecherverhalten in diesem Bereich ergibt sich also manchmal aus dem fehlenden Hörerbezug. Beim vorbereitenden Sprechen ist zu hohes Tempo oft eine Folge einer unangemessen Benutzung schriftlicher Vorlagen. Anstatt frei zu sprechen, lesen die Lernenden ihre Texte vor. Auch wenn sich die Sprecher bewusst bemühen, langsam den Text vorzulesen, wird die Äußerung von den Zuhörern meistens sowieso als „zu schnell“ empfunden, weil sich beim Vorlesen – im Vergleich zum freien Sprechen – die Pausen automatisch verkürzen.

Die Lernenden sollen zuerst erfahren, was ihr pausenloses Reden bei anderen bewirkt. Dann sollen sie lernen, Pausen zu machen, sie bewusst einzusetzen, sich als Sprechende Pausen gönnen zu lassen, zum Nutzen beider Kommunikationspartner.

Die Bewusstmachung der oben beschriebenen Probleme kann dazu verhelfen, Vorträge optimal zu gestalten, damit wertvolle Inhalte wegen unangemessenem Sprecherausdruck nicht verloren gehen.

²¹ H. Hörmann, *Der Vorgang des Verstehens*, [in:] *Sprache und Verstehen*. Band 1, (Hrsg.) W. Kühlwein, A. Rasch, Tübingen 1980, S. 20.

²² R. Forster, op. cit., S. 349.

²³ Der Vorgang des Verstehens erfolgt diskontinuierlich, er erfolgt „schubweise“. Also, wir verstehen nicht ein Wort nach dem anderem, sondern eine Phrase nach der anderen (vgl. H. Hörmann, op. cit., S. 23.). In diesem Vorgang sind angemessene Pausen wichtige Verstehenshilfen.

Sprecherausdruck²⁴

Es ist überraschend, dass fortgeschrittene Lerner so große Lernbedürfnisse auf dem Gebiet des Sprecherausdrucks zeigen. In der Auswertung von studentischen Reden²⁵ kommen solche Probleme zum Ausdruck - es wird zu schnell, zu leise, zu monoton gesprochen; es gibt unnatürlich lange Pausen, sinnwidrige Pausen, falsches Gliedern von Äußerungen, falsche Betonung; wichtige Inhalte sind kaum für die Hörer zu erfassen, weil es kaum Hervorhebungen gibt; wichtige und unwichtige Inhalte werden aneinandergereiht und in einem Zug ausgesprochen; Höhepunkte/ Informationsgipfel werden von den Zuhörern kaum registriert; die Äußerungen werden oft als sehr informationsdicht wenig redundant und emotionslos erlebt. Zum letzteren Punkt Forster: „Anfänger kennzeichnet es oft, dass sie ihre Äußerungen mit der immer gleichen Intonation produzieren, ob sie nun zornig sind, freundlich, aufgeregt oder müde“²⁶.

Wie die Erfahrung zeigt, haben auch sprachlich fortgeschrittene Lerner Probleme mit dem lebendigen, ausdrucksstarken und differenzierten Sprechen. Ein möglicher Hintergrund dieser Situation ist, dass der traditionelle Phonetikunterricht, den die Lerner bereits absolviert haben, nur gewählte Aspekte des Sprecherausdrucks wahrnimmt und der sprecherischen Realisierung mündlicher Äußerungen als kommunikative Ereignisse nicht gerecht wird. Dies müsste eine Änderung der Gewichtung der phonetischen Bereiche herbeiführen; der Schwerpunkt müsste auf dem Gesamtausdruck der Äußerung, auf seiner Auswirkung auf den Partner und seiner kommunikativen Effizienz liegen. Die Praxis des Phonetikunterrichts scheint jedoch grundsätzlich der Arbeit auf der Laut- und Wortebene gewidmet zu sein: „traditionelle phonetische Materialien konzentrieren sich vor allem auf die Arbeit an Lauten und Lautverbindungen, in jüngerer Zeit wird auch der Intonation bzw. den suprasegmentalen Elementen größere Aufmerksamkeit geschenkt“²⁷.

Die neue Akzentsetzung zieht erst langsam die Entwicklung der Übungsverfahren nach sich. Dazu Hirschfeld:

Sehr vernachlässigt werden noch immer Übungen zu Rhythmus, Gliederung, Akzentuierung und Melodisierung. Im traditionellen Unterricht beschränkt(e) man sich vorwiegend auf die Arbeit an einzelnen Segmenten (Lauten, Lautverbindungen, evtl. noch Wortakzent)²⁸.

²⁴ Der Begriff „Sprecherausdruck“ wird den Begriffen – „suprasegmentale Merkmale“, „Prosodie“, „Paraverbales“ vorgezogen, weil er im DaF-Unterricht besser vermittelbar erscheint und durch die Zusammensetzung des Begriffs „sprechen“ und „ausdrücken“ besser verdeutlicht, was dahinter steht (vgl. Forster 1997, 320).

²⁵ Die Reden sind besonders gut dazu geeignet, die Merkmale des Sprecherausdrucks des jeweiligen Lerners (aufgrund ihrer Anhäufung) zu beobachten.

²⁶ R. Foster, *Mündliche Kommunikation Deutsch als Fremdsprache: Gespräch und Rede*, Sankt Ingbert 1997, S. 334.

²⁷ I. Bose, *Gesprächsfähigkeit als Ziel im Fremdsprachenunterricht Deutsch für Fortgeschrittene – Ansätze zur Verbindung von Arbeitsmethoden aus Phonetik und Rhetorik*, [in:] *Phonetik, Intonation, Kommunikation*, Hrsg. H. Breitung, München 1994, S.130.

²⁸ U. Hirschfeld, *Phonetik in Deutsch als Fremdsprache*, [in:] *Phonetik, Intonation, Kommunikation*, Hrsg. H. Breitung, München 1994, S.26.

– diese sind aus der Sicht der realen mündlichen Kommunikation weniger wichtig als die vernachlässigten: Rhythmus, Gliederung, Akzentuierung und Melodisierung. Der Unterricht in der rhetorischen Kommunikation will in seiner Bemühung um effizientes Miteinander-/ Zueinandersprechen und gegenseitiges Verstehen, die Optimierung mündlicher Leistungen in den o. g. Bereichen anstreben. Die sprecherische Realisierung der Äußerungen sollte, erstens normgerecht sein (sich im Repertoire der sprecherischen Ausdrucksmitteln des Deutschen einschließen), und zweitens differenziert/ individuell sein (möglichst flexibel die kommunikativen Absichten des Sprechers ausdrücken).

Diskusja jako forma rozwijania sprawności mówienia na zaawansowanym poziomie nauki języka niemieckiego

Diskussion als eine Übungsform zur Entwicklung der Sprechfertigkeit im fortgeschrittenen Deutschunterricht

Beata Głowińska

Kluczowe słowa

Sprawność mówienia, dyskusja, język niemiecki jako język obcy

Keywords

Sprechfertigkeit, Diskussion, Deutsch als Fremdsprache

Abstrakt

Opanowanie sprawności mówienia w języku obcym jest dla wielu uczących się podstawowym celem nauki. Polacy uczący się języka niemieckiego zwykle przywiązują dużą wagę do swobodnego mówienia w tym języku. Dzieje się tak między innymi za sprawą coraz intensywniejszych kontaktów między Polakami i Niemcami. Dyskusja jest tą formą wypowiedzi, która pozwala realizować ważne aspekty komunikacji bezpośredniej: wyjaśnianie nieporozumień, argumentowanie, rozwiązywanie sporów. Dyskusja prowadzona w języku obcym jest dużym wyzwaniem dla uczących się, ponieważ wymaga koncentracji na treści i przebiegu rozmowy przy jednoczesnym stosowaniu odpowiednich środków wyrazu. Zadania służące doskonaleniu umiejętności prowadzenia dyskusji ukierunkowane są na uświadomienie sobie ewentualnych braków (językowych i pozajęzykowych) w celu stopniowego eliminowania ich oraz na formułowanie argumentów.

Abstract

Die Beherrschung der Sprechfertigkeit ist für viele Fremdsprachenlernende das wichtigste Lernziel. Polnische Lernende legen meistens viel Wert darauf, sich in der deutschen Sprache mündlich frei ausdrücken zu können - dies auch wegen der sich ständig entwickelnden Kontakte mit den Deutschen. Die Diskussion ist eben diese Gesprächsform, die wichtige Aspekte der direkten Kommunikation: Klärung der Missverständnisse, Argumentieren, Problemlösung realisieren lässt. Eine Diskussion in der Fremdsprache ist eine große Herausforderung für Lernende, weil sie hohe Konzentration auf Inhalte und Prozessverlauf beim

gleichzeitigen Gebrauch von fremdsprachlichen Redemitteln verlangt. Aufgaben zur Entwicklung der Diskussionskompetenz haben Bewusstmachung eventueller Defizite (sprachlicher und außer sprachlicher Art) zu ihrer Beseitigung sowie sachliches, überzeugendes Argumentieren zum Ziel.

Beata Głowińska

Dyskusja jako forma rozwijania sprawności mówienia na zaawansowanym poziomie nauki języka niemieckiego

Opanowanie sprawności mówienia w języku obcym, która jest podstawą komunikacji ustnej, jest dla większości uczących się najważniejszym celem często wieloletniej pracy nad przyswojeniem języka. Swobodne porozumiewanie się, radzenie sobie w bezpośrednim kontakcie z obcokrajowcami, czasem mimo różnicy zdań, mimo rozbieżności interesów, wyrażanie w mowie siebie, własnych myśli, poglądów jest dla wielu synonimem sukcesu w nauce języka.

Dyskusja w języku obcym a dobór środków językowych

Przejsie na zaawansowany poziom nauki języka to ten moment, kiedy uczący się powinni coraz częściej mieć możliwość wypróbowania swoich umiejętności językowych do radzenia sobie w sytuacjach zbliżonych do realiów komunikacyjnych. Osoby, którym przypisuje się zaawansowany stopień opanowania języka, z założenia dysponują słownictwem i strukturami gramatycznymi umożliwiającymi im tworzenie bardziej swobodnych wypowiedzi ustnych. Mają za sobą, w zależności od intensywności nauki, miesiące czy też lata ćwiczeń dialogów, opowiadań w ściśle określonych kontekstach, ćwiczenia niezbędnych środków językowych według określonych wzorów i szablonów. Jednak przejście do swobodnego mówienia zawsze stanowi duże wyzwanie, bo nie da się tego doświadczenia porównać z żadnymi ćwiczeniami typu zamkniętego czy półotwartego. U podstaw swobodnej wypowiedzi leży bowiem potrzeba wyrażenia swoich intencji komunikacyjnych (chcę coś powiedzieć) i to ona zajmuje, w głównej mierze, uczestnika komunikacji. Kwestia doboru odpowiednich środków wyrazu, w niezakłóconej komunikacji, nie powinna absorbować zbyt dużo uwagi mówiącego. Koncentracja jest przecież potrzebna, by siebie nawzajem słuchać i usłyszeć, przeanalizować to, co się usłyszało, odpowiedzieć na przekazane treści, sformułować argument, krótko mówiąc, by w pełni uczestniczyć w rozmowie, podążać za jej tokiem, nadawać jej bieg. Oczywiście w przypadku rozmowy w języku obcym automatyzm w doborze środków nie jest oczywisty i jest on przedmiotem ciągłej pracy. Kolejna trudność, z którą muszą sobie poradzić osoby rozmawiające w języku obcym, to presja czasu. Mowa tu o konieczności szybkiego, spontanicznego reagowania na usłyszane treści, które w swobodnej rozmowie są nieprzewidywalne. Uczestnicy rozmowy muszą słuchać, wychwytywać znaczące treści, aby móc odtworzyć sens tego, co usłyszeli i odpowiednio zareagować. Gdy proces rozumienia - mówienia dokonuje się w języku obcym wymaga od uczestników rozmowy zwielokrotnionego wysiłku intelektualnego. Z kolei z punktu widzenia glottodydaktyki postawienie uczącego się w sytuacji swobodnego mówienia wymaga od niego poradzenia sobie z otwartością tego zadania – uczący się sam musi dokonać doboru środków językowych dla wyrażenia danej intencji komunikacyjnej i często chociaż dysponuje w swoich zasobach odpowiednimi strukturami językowymi (bo np. z powodzeniem używał ich

w piśmie), nie sięga właśnie do nich, lecz szuka czegoś innego, próbuje dosłownie tłumaczyć myśli, płacze się w skomplikowanych sformułowaniach. Nauczyciel, jako osoba stojąca z boku, niewiele może zrobić. Dany użytkownik języka sam jeden tylko ma dostęp do swoich zasobów językowych i musi sobie sam poradzić, jeśli zadanie ma zachować charakter swobodnej wypowiedzi. Portmann widzi sens produkcji językowej nie w nauce czegoś nowego, ale właśnie w intensywnym przetwarzaniu, używaniu tego, co już znane:

der Sinn des sprachlichen Produzierens für Sprachlernen liege denn auch nicht darin, dass dabei Neues gelernt würde, sondern darin, dass das bereits Bekannte für die Kommunikation aufgerufen und dabei ver- und umgearbeitet wird¹.

Chodzi więc o to, by w rozmowie stosować poznane wcześniej i tym samym „bezpieczne” środki językowe. Pozwala to uniknąć niepotrzebnych błędów. Z opisywanymi powyżej trudnościami łączy się doświadczenie dyskomfortu znane każdemu, kto w języku obcym próbuje wypowiadać własne myśli. Jego źródłem jest to, co można określić jako nieprzystawalność skromnych środków do kompleksowych treści, które mówiący zamierza wyrazić. Kolejny problem, z którym muszą się zmierzyć uczący się języka to zrozumienie i zaakceptowanie prostej zależności – im bardziej swobodna wypowiedź tym większa podatność na błędy. Należy więc uznać, że w złożonych, otwartych formach mówienia swoboda i kompleksowość wypowiedzi są ważniejsze niż poprawność². Zaangażowanie emocjonalne, a takie często towarzyszy dyskusjom, utrudnia dodatkowo samokontrolę nad wypowiedzianymi kwestiami, co może sprzyjać pojawianiu się pomyłek i błędów językowych. Znajomość uwarunkowań towarzyszących procesowi porozumiewania się w swobodnych rozmowach pozwala zrozumieć trudności i nie zrażać się nimi, a to z kolei jest warunkiem pracy nad własną kompetencją komunikacyjną.

Dlaczego dyskusja?

Mówiąc o konieczności ćwiczenia swobodnego wypowiadania się w języku niemieckim należało by się w tym miejscu zastanowić, jakiego typu wypowiedzi w punkcie widzenia pragmatyki są najważniejsze. W jednym z dokumentów Komisji Europejskiej czytamy:

Jeder soll drei Gemeinschaftssprachen beherrschen: ein Gütezeichen. Das Beherrschen mehrerer Gemeinschaftssprachen ist zu einer unabdingbaren Voraussetzung dafür geworden einen Arbeitsplatz zu finden. Dies gilt um so mehr in einem europäischen Binnenmarkt ohne Grenzen³.

Zatem znajomość języków obcych jest ściśle łączona z sytuacjami zawodowymi. W tej kwestii jeszcze jeden cytat dotyczący już tylko języka niemieckiego:

¹ P. Portmann, *Produktiver Sprachgebrauch Überlegungen zu einem schwierigen didaktischen Konzept*, „Deutsch als Fremdsprache” 1993, nr 3, s. 139–145.

² Mowa tu jedynie o błędach, usterkach językowych, które nie zakłócają komunikacji.

³ Europäische Kommission, *Weißbuch zur allgemeinen und beruflichen Bildung, Lehren und Lernen. Auf dem Weg zur kognitiven Gesellschaft*, Luxemburg 1996, s.11.

Es wird vor allem im Bereich der beruflichen Bildung, auf dem Gebiet der Wirtschafts- und Handelskommunikation, aber auch in bestimmten Bereichen der Wissenschaft und Kunst als zweite Fremdsprache nach Englisch gelernt⁴.

Polacy uczący się języka niemieckiego mają zwykle silne poczucie celowości swojej nauki. Bezpośrednie sąsiedztwo, otwarte granice, dostępność rynków pracy w Polsce i w Niemczech, kontakty gospodarcze, kontakty między uczelniami, szkołami sprawiają, że język niemiecki postrzegany jest jako narzędzie porozumiewania się w codziennym życiu. Wraz z intensywnością kontaktów między Polakami i Niemcami rosną wyzwania, jakim należy sprostać, by się porozumieć i to zwykle język niemiecki jest tym, po który się sięga jako wspólny kod językowy. To nie są już tylko krótkie schematyczne rozmówki typu „na granicy”, „w sklepie” itp. Wymagania wzrosły – to bywają narady, wyjaśnianie nieporozumień, argumentowanie. Elżbieta Zawadzka mówi o konieczności asertywnej obrony własnego stanowiska, logicznym uzasadnianiu opinii o rozwiązywaniu sytuacji konfliktowych⁵. Dyskusja jest tą szczególną formą rozmowy, która pozwala ćwiczyć wymienione powyżej umiejętności. Znany model Watzlawicka opisujący rozmowę jako przekazywanie informacji przez nadawcę i jej odbiór i odkodowywanie przez odbiorcę⁶ powinien być dla celów dydaktyki języków obcych uzupełniony o aspekt wspólnej pracy nad ustaleniem sensu wypowiedzi, szczególnie w przypadku dyskusji. Jest to konieczne, gdyż każda forma wypowiedzi ma w sobie subiektywny aspekt, którego źródłem jest sam mówiący:

Wer über einen Sachverhalt informiert, hat diesen bereits vielfach gebrochen, durch seine Sichtweise, seine Wahrnehmungsfähigkeit, durch seine Interessenlage, durch seine Einstellung zu den Hörenden⁷.

To samo dotyczy procesu słuchania i rozumienia:

Wer zuhört, informiert wird - versteht auf Basis seiner Wahrnehmungsfähigkeit wiederum mehrfach gebrochen: dadurch, wie der Sachverhalt gesehen wird, welches Interesse an der Sache vorliegt, wie man zu dem Sprechenden eingestellt ist⁸.

Zatem umiejętne prowadzenie rozmowy to nie tylko sprawne użycie trafnych sformułowań i poprawna wymowa. To przede wszystkim umiejętność słuchania się nawzajem, współpracy z rozmówcą, wspólne dochodzenie do optymalnych rozwiązań. Jest to szczególnie trudne, gdy rozmówcy różnią się w swoich opiniach, poglądach, bez względu na to, w jakim języku prowadzona jest dyskusja. Ćwicząc więc na zajęciach rozmowę w języku obcym na temat spornych kwestii, należy obok aspektu czysto językowego uwzględnić wspomniane trudności i próbować im zaradzić.

⁴ G. Neuner, *Perspektiven für Deutsch als Fremdsprache nach der Jahrtausendwende*, „Fremdsprache Deutsch” 1997, Sondernummer II, s. 5–10.

⁵ Zob. E. Zawadzka, *Przemiany edukacyjne a kształcenie nauczycieli języków obcych*, „Neofilolog” 1998, nr 17, s. 6–15.

⁶ Zob. P. Watzlawick, J. Beavin, D. Jackson, *Menschliche Kommunikation – Formen, Störungen, Paradoxien*, Bern/Stuttgart/Toronto 1966/1990.

⁷ E. Slembek, *Mündliche Kommunikation interkulturell*. St. Ingbert 1997, s. 22.

⁸ Ibidem, s. 22.

Propozycje ćwiczeń

O rozwijaniu sprawności komunikacyjnych Weronika Wilczyńska wypowiada się następująco: „skoro uczący się nie może ich uzyskać od kogoś innego, pozostaje mu poczuć, doświadczyć, przeżyć, spróbować, zaryzykować, działać na własny rachunek”⁹.

Podobnie na temat sprawności mówienia pisze Hermann Shuh: mówienia uczy się mówiąc – nie przez rozmyślanie, czytanie, pisanie. Każdy wie, że pływania człowiek uczy się pływając, czytania czytając, śpiewania śpiewając, prowadzenia samochodu prowadząc samochód. Mówienie jest sprawnością, której można się nauczyć tylko w podobny sposób¹⁰.

Powyższą prawidłowość można by uszczegółwić i stwierdzić - dyskusowania uczymy się dyskutując, ale pod warunkiem, że temu doświadczeniu towarzyszy refleksja, dzięki której można się przyjrzeć własnemu wkładowi w wynik dyskusji. Należy więc zadać sobie pytania służące ewaluacji rozmowy pod względem wypowiedzianych treści, przebiegu procesu komunikacji oraz w odniesieniu do warstwy językowej wypowiedzianych kwestii. Oto kilka przykładów:

Co udało się osiągnąć? Czy udało się osiągnąć kompromis? Jeśli nie, to dlaczego? Czy udało się coś wyjaśnić? Czy wiem/rozumiem coś więcej niż przed rozmową? A może milczałem? Co chciałem powiedzieć, a zabrakło odwagi. Jakich sformułowań w języku obcym zabrakło? Jakie formy zachowań uczestników nie służą otwieraniu się na dyskusję?

Planując ćwiczenia służące doskonaleniu umiejętności dyskusowania w języku obcym warto pierwszą próbę takiej rozmowy potraktować jako okazję do przyjrzenia się własnym reakcjom/wypowiedziom, aby, jeśli to konieczne, rozpocząć pracę nad zmianą. W tym celu można przeprowadzić rozmowę, u której podstaw leży jakaś różnica zdań (rzeczywista lub wymyślona), jak w przykładzie poniżej.

Ein wohlhabendes Ehepaar will euch eine Studienreise finanzieren. Ihr könnt zwischen 3 Reisezielen wählen: Gebirge, Meer oder Bildungsreise. Das Geld spielt keine Rolle. Ihr könnt euch also jedes Ziel überlegen. Es gibt eine Bedingung, alle Gruppenmitglieder müssen sich an der Reise beteiligen¹¹.

Członkowie poszczególnych grup naradzają się formułując argumenty, które mogłyby przekonać pozostałe grupy. Po dwudziestu minutach wszystkie grupy spotykają się próbując ustalić cel podróży wspólny dla wszystkich uczestników. Doświadczenie pokazuje, że kompromis bardzo trudno osiągnąć i większości przypadków jest niemożliwy. Rozmowa jest nagrywana i na tej podstawie powstaje schematyczny zapis jej przebiegu. Materiał ten jest na kolejnym spotkaniu analizowany po to, by odpowiedzieć między innymi na pytanie, dlaczego niemożliwe było wspólne podjęcie decyzji. Odpowiedzi stają się punktem wyjścia do ustalenia listy reguł, których uczestnicy zobowiązują się przestrzegać w przyszłości, np.

⁹ W. Wilczyńska, *Autonomizacja uczących się jako warunek przejścia na poziom średni*, „Neofilolog” 1998, nr 17, s. 16–22.

¹⁰ Zob. H. Schuh, *2000 Wörter und was man damit machen kann*, Ismaning 1973, s. 13.

¹¹ E. Slembek, op. cit., s. 70.

nie przerywać, pozwolić innym wypowiedzieć się do końca, słuchać, co inni mówią, nie atakować osoby lecz skupić się na problemie, skoncentrować się na wspólnym interesie, omówić możliwości, które są korzystne dla obu stron, żądać zastosowania obiektywnych kryteriów¹².

Naiwnością byłoby oczekiwanie, że samo sformułowanie powyższych reguł przełoży się na wyeliminowanie niekorzystnych nawyków. Jeśli jednak po uświadomieniu błędów następują ćwiczenia, którym towarzyszy silna motywacja, to jest to pierwszy krok ku zmianie. Jednym z ćwiczeń, służącym wdrażaniu korzystnych zachowań podczas dyskusowania na temat spornych kwestii jest tzw. dialog kontrolowany (niem. *der konzentrierte/der kontrollierte Dialog*): W tym ćwiczeniu rozmówcy nie zabierają głosu spontanicznie, lecz naprzemiennie i dopiero po sformułowaniu wypowiedzi oponenta oraz pod warunkiem, że ten zaakceptuje wspomnianą parafrazę jako wierną oryginałowi, dany rozmówca może przedstawić swój punkt widzenia. Zadanie to ma głównie na celu ćwiczenie umiejętności słuchania i rozumienia partnera i ukazuje jak łatwo dochodzi do nieporozumień, gdy przypisujemy współrozmówcom treści, których wcale nie wypowiedzieli. Ćwiczenie jest dobrą okazją, by pozwolić wypowiedzieć się osobom, które z natury są bardziej milczące i potrzebują więcej czasu na zastanowienie zanim zaborą głos.

Kolejne ćwiczenie poświęcone jest formułowaniu rzeczowych argumentów i odróżnianiu ich od subiektywnych opinii. Punktem wyjścia jest model pięciostaniowy (niem. *Fünfsatz-Modell*) wg. Geißnera. Pierwsze zdanie ma charakter wprowadzenia tematycznego lub zasygnalizowania nowego aspektu rozmowy. Może być również nawiązaniem do poprzedniej wypowiedzi. Potem następują trzy kroki myślowe (niem. *drei Schritte*), z których ma logicznie wynikać konkluzja (niem. *Zwecksatz*). Przykład argumentu w skróconym zapisie w dyskusji na temat ograniczenia prędkości na autostradach do 90 km/h.:

Einstieg:	„sprechen über Tempo 100”
Schritt 1.	„schnelle Autos - mehr Benzin”
Schritt 2.	„mehr Benzin – mehr Schadstoffe“
Schritt 3	„vermeiden”
Zwecksatz	„also Tempo 100!” ¹³

Rozmówcy naprzemiennie formułują argumenty według przedstawionego schematu. Tym samym model ten wymusza u współrozmówców spowolnienie i dyscyplinę w wypowiedzianiu kwestii i daje przez to rzadką okazję do refleksji nad własnymi nawykami komunikacyjnymi.

To samo ćwiczenie można przeprowadzić nie w parach, lecz dzieląc wszystkich uczestników rozmowy na dwie opozycyjne grupy. Wtedy argumenty są formułowane w czasie krótkiej cichej narady przez daną grupę i wypowiedziane głośno przez jednego (za każdym razem innego) z członków grupy. Oprócz zalet właściwych poprzedniemu zadaniu mamy tu dodatkowo element współzawodnictwa między grupami oraz współdziałania członków w ramach danej grupy przy formułowaniu możliwie mocnych argumentów, których jakość oceniana jest przez prowadzącego rozmowę po jej zakończeniu.

¹² Zob. E. Lewandowska-Tarasiuk, *Sztuka wystąpienia publicznych*, Warszawa 1999, s.137.

¹³ E. Slembek, *Argumentieren lernen*, „Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache” 1992, nr 18, s. 351.

Warto wspomnieć w tym miejscu o ćwiczeniu typu „amerykańska debata” (niem. *amerikanische Debatte*) szeroko opisywanym w literaturze glottodydaktycznej¹⁴. Uczestnicy mają możliwość wypróbowania swoich umiejętności w samodzielnym formułowaniu argumentów oraz w zbijaniu argumentów przeciwnika.

Opisane powyżej ćwiczenia uczą dyskusowania jako umiejętności argumentowania i należy je traktować jako przygotowanie do swobodnych rozmów ukierunkowanych na rozwiązywanie rzeczywistych problemów, sporów. Zadania, w których uczący się trenują jedynie sprawne formułowanie argumentów, niezależnie od tego jakie rzeczywiście mają zapatrywania na daną kwestię sporną i czy temat rozmowy w ogóle ich interesuje, mogą w końcu znużyć i również z tego względu muszą w odpowiednim momencie ustąpić miejsca rzeczywistej swobodnej wymianie poglądów, której towarzyszy autentyczne zaangażowanie. Tematów do rozmów dostarcza samo życie; warto też uwzględnić propozycje samych zainteresowanych. Przeprowadzając kolejne dyskusje dobrze jest nagrać je. Umożliwi to dokładniejszą ewaluację i odpowiedź na pytanie, czy widoczny jest postęp w stosunku do dyskusji wyjściowej.

¹⁴ Zob. H. Behme op. cit.; R. Foster, *Mündliche Kommunikation Deutsch als Fremdsprache: Gespräch und Rede*. St. Ingbert 1997; U. Rode-Florin, *Kooperativ streiten: Amerikanische Debatte*, „Praxis Deutsch“ 2000, Heft 160, s. 50-53.; E. Slembek, 1997, op. cit.; K. Spinner, 2000. *Davon haben Sie doch gar keine Ahnung. Alltagsnahe Argumentationsübungen*, „Praxis Deutsch“ 2000, Heft 160, s. 54-56.

Musical motifs in the poetry of Tadeusz Nowak

Motywy muzyczne w poezji Tadeusza Nowaka

Zofia Górska

Słowa kluczowe

Tadeusz Nowak, muzyka w poezji, muzyka w religii, muzyka w kulturze ludowej, symbolika.

Keywords

Tadeusz Nowak, music in poetry, music in religion, music in folk culture, symbolics.

Abstrakt

Artykuł pełni funkcję wprowadzenia w problematykę motywów muzycznych obecnych na kartach zbiorów poetyckich Tadeusza Nowaka. Autorka zaznacza w nim problem wspólnego rodowodu poezji i muzyki w kulturze starożytnej, następnie przechodzi do prezentacji poglądów Nowaka na temat roli muzyki w życiu człowieka. Muzyka jest dla poety z Sikorzyc pierwszym przejawem sztuki, jej wszechwładny charakter poznaje on bowiem będąc jeszcze dzieckiem. Za pośrednictwem muzyki jego wnętrze otwiera się na to, co duchowe; dzięki muzyce staje się poetą. Bez względu na charakter sytuacji życiowej, w jakiej się znajduje poeta, przy użyciu muzyki dokonuje on kodyfikacji swoich emocji i doświadczeń.

Abstract

Article is an introduction to the problems of musical motives in the poetry of Tadeusz Nowak. The author in article takes up the problem of the common origin of poetry and music in Greek culture, then goes on to discuss Nowak views on the role of music in human life. Music is for the poet of Sikorzyc first sign of art, its all-powerful nature he experiences being a child. Through music, his interior opens to what is spiritual, thanks to music he becomes a poet. Regardless of life situation in which the poet is by using the music he makes a codification of his emotions and experiences.

Zofia Górska

Musical motifs in the poetry of Tadeusz Nowak

The variety of musical themes that are used in Tadeusz Nowak's poetry proves the author's sensibility and his emotional perception of reality around him. For Tadeusz Nowak – a poet from Sikorzyce, music is the first manifestation of art. He experiences its overwhelming quality first as a child. Music makes him open to spiritual and immaterial things that can be seen only with one's heart. He becomes a poet thanks to music. It shapes his inner emotions and puts them in order. It helps Nowak to find peace and harmony. Regardless of what the poet goes through in his life, relying on music he decodes his emotions and experiences. Musical theme is present in his poetry to express not only joy and well-being but also anguish and longing.

Music expressed in song, singing and dance, from ancient times symbolized magic, immortality, and sensual pleasure. In ancient Egypt, the goddess of music and dancing was Hathor. It was believed that through her instrument – "sistrum", she divided blessings. Religion of the Greek not only considered Apollo as the god of light and morality, but he also attributed the role of a guide of muses. Celtic culture assigns the origin of music to God Dagda, who as a harp master was able to get three melodies from his instrument: melody of sleep, mirth and sorrow. According to Aztecs' legends, music has its roots in the sun, from which it is transferred to the ground through the bridge built of the turtles and whales. Tremendous respect to mentioned above issue is also observed among the people of Africa. According to the legends musical talent let God Legba win the musical competition. As the only one he demonstrated the ability to simultaneous performance of the songs on such instruments as the iron bell, the gong, the drum and the flute. In ancient philosophy, mentioned above field of art was called the harmony of the spheres, being the result of rotation of nine spheres that create the universe. According to the Pythagoreans, orbiting planets make sounds that are not audible to human being. Human hearing, as scholars have argued is not adjusted to hear them. It is not surprising then, that as the creation of supernatural forces, music was assigned to divine world only. Doing a research on usage of symbol in music we face many difficulties. The main provenance of these problems is located in various views on emotions accompanying reception of music. Numerous opinions let us define them as effect, result of this kind of art. However, there are also voices identifying these emotions with the reason and content for making such music. Very accurate definition of music we can find in one of the publications of Manfred Lurker. He writes as follows:

According to Richard Wagner's what music expresses is eternal, infinite and perfect, it does not express the passion, love and longing this or any other individual in one or another situation but only passion love, longing itself and what is more it is expressed in an infinite number of different motivations legitimated by exclusive properties of music¹.

¹ M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach* [*The message of the symbols: in myths, cultures and religions*], trans. R. Wojnakowski, Krakow 1994, p. 106.

In conclusion, careful analysis of sources relating to the origin of music let us claim that the process of acoustic receiving of sound and accompanying feelings are only the last stage of its formation. The original vision of image, word or sound is born firstly and foremost in the mind of the artist. Within the creation process an author does not only express himself but he also devotes his own person to the idea, he allows it to be developed in his mind, in order to be finally expressed in the form of the masterpiece.

Nowak penetrates various, oft-times very distant from each other extents of reality. Trivial realities of country life, typical human situations, pictures of biblical, ritual, fabulous, magic provenance appear in his works round side by side, they mutually exchange and X-ray each other exposing in this way their new meanings².

Music in the poetry of Tadeusz Nowak can be found in almost every poem. As it was mentioned by the author himself, music was the first manifestation of art in his life. From an early age, it has been arousing his strong emotions: “[...] I quailed with fear when they began singing the penitential psalms in church or when during wedding reception hot as June pile of hay best man was standing by bigger than himself violin”³. Meetings with music that took place in church, and during the celebration of festivals or folk rites, except for a deep impact on the senses of the future poet, became a major impetus to getting knowledge of poetry.

I could not know, because nobody in our village knew that these Psalms were once sung by King David and we have them translated by a royal courtier – Jan Kochanowski. I did not also perceive that carols which I sung as a shepherd, angel, devil or the Turon in the Christmas show, were once written by a Polish nobleman Franciszek Karpiński. Even then, I thought that these psalms and carols came down from heaven on hands and mouths of saints like golden rain or velvet snow. This was my first and probably warmest contact with poetry⁴.

The sound in Nowak's lyrical output appears not only as a part of the world of human existence. The reader equally experiences its presence in the sphere of nature. The poet from Sikorzyce gives discussed issue prominent roles, making music the character, background and a poetic model of his poems. By using a sound Nowak in a direct way expresses also his feelings. However, discussed phenomenon in the poetry of Nowak is definitely something more than a description of emotional condition, sorrows and joys of the speaker, it's not just entertainment or aesthetic enjoyment. Music in poet's output has a far deeper meaning, the symbolic meaning conditioned by socio-cultural factors. As the poet himself states in one of the interviews:

[...] I do not want my poems to be sung as songs. Rhythm of my poems results from longing for organizing whole internal and external world. I want to sort out what I am to say. Type of the poem with a full rhythm, as it is called, old-fashioned, lying in the tradition of Kochanowski is simultaneously the type of poem that uses certain mathematical principles. We do not count it on fingers, but somewhere deep in soul, in the subconsciousness there is a discipline that gives such a form of poem. Such a poem is simply a creature, with whom you can talk to⁵.

² S. Balbus, *O poezji Tadeusza Nowaka* [About the poetry of Tadeusz Nowak], [in:] T. Nowak, *Wybór wierszy* [The choice of poems], Warsaw 1973, p. [4].

³ J.Z. Brudnicki, *Wybrane opinie Tadeusza Nowaka o swoich książkach* [Selected opinions of Tadeusz Nowak about his books], [in:] idem, *Tadeusz Nowak. Zbiór recenzji i szkiców o twórczości pisarza* [A collection of reviews and essays on the works of writer], Warsaw 1981, p. 313.

⁴ Ibidem.

⁵ W. Wiśniewski, *Tego nie dowiecie się w szkole* [That you will not find out at school], Warsaw 1979, p. 197.

The symbolic dimension of music appears in the Nowak's poetry especially in relation to the world of nature. The sounds of nature are a kind of matrix, model which inspires the man. In the poem titled *Wedding*, we can read:

the bird sang over water, the bird was bending
branch to the ground, and seethed in the song
such silver and such heavens,
as if carved in a rainbow⁶

Cited fragment allows you to extend the semantic of the issue by the symbolism of silver, heavens and rainbow, which are essential components of musical triad. Following the arguments of these considerations, we should read the birdsong as a symbol of joy, purity, blessing, and especially the presence of God. However, according to poet, the main task of music is creating the reader's emotions.

Above him, a cloud wrought in copper rolls,
The organs of Forests are playing across the water
Who will give me in my hands the song, which wake
the echo in the mountains, the snow on the plain⁷

Transposition of musical devices' names on a poetic vision of babbling forest seems to have its justification in the power of sound and the monumental size of the instrument and the forest area. The music exclusively, which activates and also forces the reader to think, is entitled to be described as true art. The excellence and purity of the color of melody makes described issue to be functioning it not only as entertainment but also having therapeutic function. In the poem titled *Wedding*, music appears in the form of a lullaby:

Take Thy “grandfather”, plant a tree
by the window in the garden
will be rocked
to sleep ditty quietly⁸.

The role labeled to the music, is also determined by its volume and intensity. Song sung before bedtime raises emotions, moves and purifies, soothes, allows to be muted. In the poem entitled *To Mary* melody is one of the essential elements paying homage and veneration of Mary.

On his knees, and the flute
great-grandfather as he could beg you,
and humped his back
bend plow⁹.

The sounds of instrument as well as deferential posture, stress the fervor of prayer addressed to Mary. Music, in the analyzed fragment, which apart from the function

⁶ T. Nowak, *Porównania* [The comparisons], Krakow 1954, p. [4].

⁷ Idem, *Ślepe koła wyobraźni* [The blind circles of imagination], Krakow 1958, p. 42.

⁸ Ibidem, p. 18.

⁹ T. Nowak, *Porównania* [The comparisons], Krakow 1954, p. [16].

of thanksgiving has also an appealing character, together with the full dedication of the work is somewhat sacrificed. At this point we should refer to the symbolism of a musical instrument that appears in the quoted verse. The flute is the oldest wooden wind instrument, which is credited with magical properties.

In Hinduism the flute is the symbol of the man who revived with the breath of creator, then resounds in harmony with the deity, Lord Krishna playing the flute, the incarnation of Vishnu, is a favorite theme of Indian art. In Islamic mysticism plaintive tone of the flute is explained by the fact that the pipe longs for the reed that it was cut from, which means the primary cause being in God¹⁰.

The prayer contained in music, gesture and word, as well as humility and dignity in bearing tribulations of life appear to be about values, which must be guided by in the life of man, principles now known only to people from the stories of older generations.

God is still fresh in the ashes
imagination going trapezoid
the psalm, carols, and songs moss
breathed a communal shed equal imagination¹¹.

In this quotation music is presented through the psalm, carol and song. It seems unquestionably reasonable to compare types of religious music to the moss, which allows to merge, the divine world to the earthly one, as it happened in a rural manger where Christ came into the world. Trust in the power of the Creator and the human imagination made all of these components contaminated, "creating a communal shed which equals faith". Nowak gives the sounds driving force, the power of creation.

After conducted analysis of the creative methods connected with Tadeusz Nowak's folklore it is possible to notice the twofold presence of folklore in his poetry. In some of his writings descriptively-realistic elements predominate excellently rooted into country substratum. The other, more numerous group was constructed on the model of the respective authentic and unrealistic order of folk art with the usage of fabulous and religious motifs¹².

Music in lyrical works of Nowak is also a necessary factor of dance. In the poem entitled *Chinese girls*, we can read:

For this dance do not need
to add. This is an excellent piece.
Movement and music. A music
is the song of hands, feet and body.
For this dance do not need
To add. This dance of sleep affects¹³.

¹⁰ M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach* [*The message of the symbols: in myths, cultures and religions*], trans. R. Wojnakowski, Krakow 1994, p. 110.

¹¹ T. Nowak, *Ślepe koła wyobraźni* [*The blind circles of imagination*], Krakow 1958, p. [47].

¹² L. Ligeza, *Współczesna poezja polska wobec kultury ludowej* [*The contemporary Polish poetry in comparison to folk culture*], [in:] M. Stepień, W. Walecki, *Literackie wizje i re-wizje* [*The literary visions and revisions*], Warsaw 1980, p. 241.

¹³ T. Nowak, *Porównania* [*The comparisons*], Krakow 1954, p. [8].

The definition of music, which appears in the passage written above, is defined as an excellent art. Its immaculacy and fullness emphasize used repetition: "For this dance do not need/To add. This is an excellent piece". It is so because the author describes and identifies this phenomenon with dancing. Music is a unity, and the interplay of synchronization the movements of hands, feet and whole body. The fluidity and perfection of execution make the observer have false impression that the described event oscillates between reality and dream, bringing the person speaking in a trance state. Slightly different perspective on music, appears in the poems *Declaration* and *About a man in my country*. In the opening lines of the first one we can read:

I am a porter of songs
I stumble over a root,
but I know that my poem will fit
terminates the joy and pain,
when the Party will help me
and the hand will give me a man¹⁴.

In the same way the content of propaganda have been shown in the lyric *About a man in my country*:

I love them when they go in May
at dawn on a warm soil depth,
I love them like your eyes,
precisely because they are the country of my dreams
every day a high standard song
joy beyond¹⁵.

In music are recorded human emotions and experiences. Phenomenon mentioned above accompanies people in every moment of life. Musical phrase appears on the lips of man either as an expression of happiness, prosperity, but also as an expression of longing and suffering. Semantic space of music expands its borders, includes love, trouble, joy and pain. The range of feelings in a holistic approach is reflected in it thanks to diversity of sounds and colors. Appearing in poetry of Nowak once again these tones receive power and contribute to the construction of the land of dreams. Already in ancient times music was seen as a symbol of emerging cities and colonies.

Pronunciation of cited quotations, however, is associated with severe to Poland and the Polish communist period. Only the artists who proclaim support for state projects, embrace the merits and achievements of the Party, receive permission to publish their works. Censorship and political restrictions contribute to the so-called propaganda literature, the phenomenon giving customers a false impression of the surrounding reality. In the quoted passage music functions as a working song. Work gives people so much satisfaction and a sense of fulfillment, that they express their joy in song. Nowak exposes the paradoxical situation by the use of irony. Only with the song on lips the man could exceed the norm.

¹⁴ Ibidem, p. [2].

¹⁵ T. Nowak, *Uczę się mówić* [*I learn to speak*], Warsaw 1953, p. [13].

Nowak belongs to the poetical age group which debuts in the heyday of the socialist educational and utilitarian bucolic he submitted to. Yet at the same time he belongs to youth Galician generation of country, which even if paid by his lyric costs of the wrongly interpreted socialism in literature, did not rise in the unmanageable situation as authenticity representatives¹⁶.

Music in Nowak's poetry is also the emblem of immortality, eternity, and folk wisdom spread from one generation to another.

These songs, which long since dead
themselves and each had resisted
will live, because they are close
as human pain in the face of the monument.

This note weepy, which grinds
as the stone of horses' hooves
and funny, because some wedding,
a beggar and a little church
perianth not go out like apple,
I was struck by the hand from the larch
great-grandfather – and fell to his son
bends and shoulders.

Apparently already great-grandfather on the flute
moonlighted for life. He played songs
so beautifully, that in the entire county
It valued the art of today.
They said that when the aspiration
melody, it sings like oriole
entangled in brightness cherries.

I remember my father, he took violin
under his arm and the time of dawn
celebrated for the forest horizon
unaware that coming in July
and in the wheat matures¹⁷.

The timeless nature of music seems to have its motivation in universal content, raised both in the wedding, funeral, beggar and church songs. Immortality of music, is also connected with motive of its inheritance, transfer of knowledge and skills from one generation to another. Sharing wisdom and experience serves primarily the formation of personality, teaches respect for tradition, implements the child into the world of arts and culture. Music by many is associated with fun and entertainment, whereas in lyrical works of the poet from Sikorzyce is perceived as a job, a way of life and support for family. In the cited passage Nowak attracts attention to the extremely important issue, which is the artist's way of functioning in society. The author reminisces his father, whose talent and love for playing the violin have not been understood and accepted by the society. Despite the temporal distance, the sense of shame and humiliation is still stuck firmly in the psyche of the speaker in a row. The picture treated like a beggar father, whom men despised and insulted, returns in every glance of son to father's violin.

¹⁶ K. Wyka, *Rzecz wyobraźni* [*The thing of imagination*], Warsaw 1977, p. 199.

¹⁷ T. Nowak, *Porównania* [*The comparisons*], Krakow 1954, p. [3].

„Nullum est iam dictum, quod non sit dictum prius.”
*O biblijnych źródłach intertekstualności
w twórczości poetyckiej Zofii Korzeńskiej.*

„Nullum est iam dictum, quod non sit dictum prius.”
*About the biblical sources of intertextuality
in the poetry of Zofia Korzeńska.*

Zofia Górską

Słowa kluczowe

intertekstualność, Zofia Korzeńska, symbolika biblijna.

Keywords

intertextuality, Zofia Korzeńska, biblical symbolism.

Abstrakt

W celu osiągnięcia maksymalnej przejrzystości omawianych kwestii artykuł został podzielony na trzy części: teoretyczną, pragmatyczną oraz podsumowującą. Ze względu na esencjonalny wymiar przeprowadzanego wywodu autorka publikacji ogranicza swoją wypowiedź do przedstawienia jedynie najbardziej reprezentatywnych tez i stanowisk dotyczących definicji intertekstualności, oraz poświadczenia obecności wyżej wymienionego zjawiska w twórczości lirycznej Zofii Korzeńskiej. Przyjęcie *Biblii* jako fundamentu dla tworzonej poezji jest ze strony kieleckiej autorki deklaracją wyznawanych zasad i wartości moralnych. Za pośrednictwem cytatów, symboli oraz aluzji biblijnych teksty konstruowane przez świętokrzyską poetkę mają dydaktyczną wymowę. Święta Księga jako kompendium uniwersalnych prawd i zachowań społecznych pozostaje dla Zofii Korzeńskiej niewyczerpanym, a przede wszystkim ponadczasowym, źródłem inspiracji literackich.

Abstrakt

In order to achieve maximum transparency of the issues, the article is divided into three parts: theoretical, pragmatic, and summarizing. Due to the essential nature of the carried reasoning the author limits her considerations to present only the most representative theses and positions regarding the definition of intertextuality, and confirmation of presence of the above-mentioned phenom-

enon in the poetry of Zofia Korzeńska. Making the Holy Bible a groundwork of her output is a declaration of principles and moral values she follows. Through quotations, symbols and biblical allusions, texts constructed by the poet from Świętokrzyskie have educational significance. The Holy Book as a compendium of universal truths and social behaviors remains an unfailing and above all timeless source of literary inspiration for poet.

Zofia Górka

„Nullum est iam dictum, quod non sit dictum prius”. O biblijnych źródłach intertekstualności w twórczości poetyckiej Zofii Korzeńskiej

Myśl Terencjusza zawarta w pierwszej części tematu, pomimo pierwotnie pejoratywnej wymowy nie została wykorzystana w niniejszej publikacji w celu obniżenia wartości czy estymy twórczości lirycznej Zofii Korzeńskiej, wręcz przeciwnie służyć ma wyłącznie podkreśleniu powagi i bogactwa źródła, z którego czerpie swe inspiracje kielecka poetka.

Autorka *Dwóch brzegów czasu* podstawowym aspektem swych rozważań czyni bowiem sferę sacrum, a jej poezja z niezwykłą siłą zakorzeniona jest w *Biblii*. Nawiązania do Księgi nad księgami obecne w wierszach świętokrzyskiej poetki są zamierzeniem w pełni świadomym i umotywowanym ze strony autorki. Progresywny charakter rozwoju literatury, której wymownym przykładem jest z pewnością twórczość liryczna Z. Korzeńskiej, możliwy jest jedynie dzięki dziedziczeniu tradycji literackich minionych epok. Dokonując bowiem parafrazy wypowiedzi amerykańskiego poety Thomasa Stearnsa Eliota rzec można, że o oryginalnym wymiarze twórcy nie świadczy jego separatystyczny stosunek wobec dorobku artystycznego poprzedników, ale budowanie autonomizacji poprzez rozwój tego, co zostało już stworzone. Informacja dotycząca czasu narodzin dzieła, z którego zapożyczona została pojawiająca się w tytule maksyma, czyli komedii *Eunuch* powstałej około II w. przed Chr., w zestawieniu z aktualnym stanem badań w zakresie relacji międzytekstowych wskazuje, że kwestie związane z intertekstualnym charakterem wypowiedzi, mimo swych antycznych proweniencji, do dnia dzisiejszego pozostają zagadnieniem budzącym wśród uczonych wiele emocji i dyskusji, te zaś z kolei stanowią implikację dla konstytuowania się kolejnych, innowacyjnych stanowisk badawczych. W celu osiągnięcia maksymalnej przejrzystości omawianych kwestii, artykuł został podzielony na trzy części: teoretyczną, pragmatyczną oraz podsumowującą. Ze względu na esencjonalny wymiar przeprowadzanego wywodu swoją wypowiedź ograniczę do przedstawienia jedynie najbardziej reprezentatywnych tez i stanowisk dotyczących definicji intertekstualności, oraz poświadczenia obecności wyżej wymienionego zjawiska w twórczości lirycznej Zofii Korzeńskiej.

Specjalistyczna nomenklatura w zakresie analiz korelacji i powiązań zachodzących pomiędzy tekstami, w tym ustalenia samej definicji intertekstualności, wypracowana została dopiero w drugiej połowie XX wieku. Znamienite osiągnięcia w tej dziedzinie przypisuje się bułgarskiej językoznawczyni Julii Kristevej, która na podstawie wnikliwej analizy dzieł Michaiła Bachtina przybliżyła światu innowacyjny a zarazem przełomowy, zarówno dla rozwoju lingwistyki jak i teorii literatury, charakter supozycji rosyjskiego badacza kultury. Jak zauważa Kristeva dla Bachtina „każdy tekst jest zbudowany z mozaiki cytatów, jest wchłonięciem i przekształceniem innego tekstu”¹. W swoich pracach szczególną uwagę poświęca

¹ J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*, tłum. W. Grajewski, [w:] *Bachtin. Dialog – język – kultura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 396.

M. Bachtin zagadnieniom „dialogowości” oraz „ambiwalencji”, które stanowią podstawę dla ukonstytuowania się terminu intertekstualność.

Dialogowość u Bachtina określa pisarstwo zarazem jako akt podmiotowy i zdarzenie komunikacyjne lub, lepiej, jako intertekstowość; w konfrontacji z tą dialogowością pojęcie „osoby-podmiotu piszącego” zaciera się stopniowo, by ustąpić miejsca pojęciu „ambiwalencji pisania”. [...] Termin „ambiwalencja” zakłada włączenie historii (społeczeństwa) do tekstu oraz tekstu w historię; dla pisarza jest to jedna sprawa. Mówiąc o „dwu drogach, które spotykają się w opowiadaniu”, Bachtin myśli o pisaniu jako lekturze zastanego dorobku literackiego, o tekście jako wchłonięciu innego tekstu i odpowiedzi na ten tekst².

Termin intertekstualność przyjęty zostanie przez Kristewę zatem w celu uchwycenia powiązań i oddziaływań tekstowych jakie zachodzą wewnątrz jednego przekazu. Według opinii Henryka Markiewicza szczególna intensyfikacja w zakresie badań nad charakterem interakcji zachodzących pomiędzy tekstami nastąpiła wraz z rozwojem krytyki postrukturalistycznej oraz dekonstruktywistycznej.

Intertekstualność, potraktowana jako konstytutywna właściwość każdego tekstu literackiego, stała się ważnym narzędziem strategicznych celów tej krytyki. Za jej pomocą neguje się autonomię poszczególnego utworu, założenie jego jednolitości semantycznej i strukturalnej hierarchizacji, systemowy charakter i określone granice jego otoczenia tekstualnego, rolę autora jako dyspozytora jego sensu, wreszcie – odniesienie do rzeczywistości pozaliterackiej³.

Dla Rolanda Barthesa tekst jest zjawiskiem wielowymiarowym, bogatym w sensy i przesłania, stanowiącym kompilację przytoczeń i cytatów pochodzących z niezliczonych źródeł kultury. W ujęciu Harolda Blooma zaś w sposób szczególny zaakcentowana zostaje kwestia związków i odniesień jakie w sposób nieustający zachodzą pomiędzy tekstami. Słowo jako konstytutywne narzędzie literackie, a zarazem elementarna jednostka tekstu zawsze, zdaniem Blooma, stanowi odniesienie dla innych słów, a te z kolei wchodzą w sieć relacji z innymi słowami. Permanentny wymiar owych korespondencji obejmuje w konsekwencji obszar świata literatury. Na temat intertekstualnego charakteru literatury wypowiada się również Jacques Derrida. Według francuskiego filozofa żaden tekst nie jest jednostką autonomiczną w znaczeniu: zamkniętą i niezależną, ale matrycą niekończących się odniesień tekstowych. Obecność pojęcia intertekstualności zarówno w hermeneutycznej jak i strukturalistycznej koncepcji literaturoznawstwa zaowocowała ukonstytuowaniem się zróżnicowanych stanowisk badawczych.

Kristeva – jak już mówiliśmy – definiowała intertekstualność jako interakcję w obrębie określonego tekstu; Laurent Jenny jako „pracę przekształcania i asymilacji” różnych tekstów dokonywaną przez tekst centralizujący [*centreur*], który pełni nadrzędną rolę znaczeniową, Renate Lachmann – jako „nową jakość tekstualną, która wynika z implikowanej relacji między fenotekstem a tekstem odniesieniowym [*Referenztext*], zagwarantowaną przez sygnał odniesienia”, Riffaterre – jako czytelniczną percepcję relacji między dziełem a innymi dziełami⁴.

² Ibidem, s. 398.

³ H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*, [w:] idem, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwo*, Warszawa 1989, s. 219.

⁴ Ibidem, s. 221.

W niezwykle interesujący sposób charakter relacji zachodzących pomiędzy poszczególnymi tekstami przedstawia francuski badacz Gerard Genette. Wyniki przeprowadzonych przez niego analiz pozwalają na wyróżnienie pięciu konstytutywnych odmian relacji transtekstualnych, czyli wszelkiego rodzaju korelacji łączących dany tekst z innymi tekstami. Genette zalicza do nich intertekstualność, którą rozumie jako występowanie tekstu w tekście, przy czym obecność ta realizowana jest poprzez zastosowanie cytatu, aluzji bądź też plagiatu. Paratekstualność, kolejna z odmian transtekstualności, dotyczy usytuowania elementów tekstu pierwotnego w szczególnej dla tekstu pochodnego lokalizacji m.in. przedmowie, posłowniu, tytule czy podtytule dzieła. Metatatekstualność, zdaniem francuskiego badacza, to inaczej wypowiedź o charakterze dyskursywnym, traktująca na temat obcych wobec tekstu wtórnego pierwowzorów, dokonująca się w obrębie tekstu drugiego stopnia. Odrębną odmianą transtekstualności stanowi hipertekstualność, sam badacz wyjaśnia to pojęcie w następujący sposób:

Rozumiem przez to każdą relację łączącą tekst B (który będę nazywał hipertekstem) z tekstem wcześniejszym A (który będę oczywiście nazywał hipotekstem), na który tekst B zostaje przeszczepiony w sposób nie mający nic wspólnego z komentarzem⁵.

Ostatni z wariantów, noszący miano archetektualności dotyczy relacji hipertekstu wobec norm i zasad dotyczących konstytuowania się tekstów w wiekach wcześniejszych. Innymi słowy rzecz ujmując zjawisko to ma miejsce, „gdy tekst odwołuje się do reguł obowiązujących we wcześniejszej epoce”⁶. Zagadnienie intertekstualności stało się przedmiotem analiz także na arenie polskich badań literacko-językoznawczych. Ze względu na wartościowy charakter sformułowanych presumpcji, a także dążność do kompleksowej wizualizacji zjawiska intertekstualności warto przytoczyć najważniejsze z ukonstytuowanych na rodzimym gruncie stanowisk badawczych.

Zgodnie z koncepcją przyjętą przez Wacława Borowego, negacja wpływów i oddziaływań jakie zachodzą pomiędzy określonymi tekstami literackimi jest postawą irracjonalną i bezzasadną. Zdaniem polskiego historyka literatury obecność owych influencji stanowi naturalną implikację podjętego przez artystę procesu twórczego. Intertekstualny wymiar literatury nie powinien być zatem rozpatrywany w kategoriach deprecjonujących nowo powstałe dzieło, ale jako przejaw erudycji i talentu autora. W celu systematyzacji sformułowanej przez siebie koncepcji badawczej, Borowy dokonuje klasyfikacji wpływów i zależności jakie zachodzą w literaturze. Zalicza do nich m.in. powiązania o charakterze ideowym, technicznym, tematycznym, stylistycznym i frazeologicznym.

Równie istotne dla sprecyzowania ram semantycznych omawianego pojęcia stały się ustalenia dokonane przez Henryka Markiewicza. Intertekstualność jest dla niego zespołem interakcji, oddziaływań tekstowych dokonujących się w obrębie jednego tekstu. Funkcjonowanie zjawiska dostrzega on już w epoce starożytnej. Markiewicz, podobnie jak jego poprzednicy, wyróżnia zespół kryteriów pozwa-

⁵ G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. H. Markiewicz, Kraków 1992, s. 322.

⁶ M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 124.

lających na identyfikację intertekstualnego wymiaru dzieła. Jednym z głównych przejawów owych oddziaływań międzytekstowych czyni on eksplicytne odwołanie się w tekście wtórnym do pierwowzoru poprzez wykorzystanie np. tytułury archetypu. Do bezpośrednich symptomów interakcji tekstowych zalicza uczony ponadto obecność w utworze pochodnym cytacji i przytoczeń pochodzących z tekstu wzorcowego. Za faktor odznaczający się najwyższym poziomem frekwencyjności w literaturze uznać należy, ostatni z zaproponowanej przez Markiewicza triady wyznaczników intertekstualności a mianowicie, odniesienia i nawiązania do innych tekstów zawarte przez autora w treści właściwej dzieła.

Ryszard Nycz w swoich badaniach z kolei zwraca uwagę na nieco szerszy aspekt opisywanego zjawiska. Intertekstualny wymiar dzieła literackiego, zdaniem badacza, uzależniony jest nie tylko od powiązań i odwołań o charakterze literackim, ale także pozaliterackim np. interferencji audiowizualnych. Nie ogranicza on tym samym recepcji aktu twórczego wyłącznie do znajomości innych tekstów literackich, ale postuluje uwzględnianie interakcji w jakich pozostaje dany utwór w odniesieniu do dzieł malarskich, rzeźbiarskich, architektonicznych, muzycznych itd. Szczególny nacisk kładzie on na czynniki, za pośrednictwem których możliwe jest rozpoznanie zjawiska intertekstualności w utworze.

Po pierwsze, należą do nich różne odmiany presupozycji – logiczno-semantycznych, egzystencjalnych, pragmatycznych oraz pokrewne im formy konwencjonalnych implikatur. Po drugie, w ich skład wchodzi wszelkie przejawy identyfikowanych tekstowych anomalii – gramatycznych, semantycznych, a także pragmatycznych i literackich, w rodzaju naruszeń ogólnych „zasad konwersacyjnych” (Grice’a implikatury konwersacyjne) oraz zasad bardziej specjalnych, np. norm i konwencji literackich. Po trzecie, zaś są wśród nich również różne rodzaje atrybucji (jednostkowej, gatunkowej) – obejmujące typ inferencji wyprowadzonych z sygnałów językowych (tj. wynikających z dokonanych wyborów, uporządkowania i nacechowania zrealizowanej jednostki tekstowej), a mówiących o przynależności danego tekstu lub jego fragmentu do określonych kontekstów: innych dzieł i dziedzin dyskursywnych, zróżnicowanych historycznie i funkcjonalnie stylów, gatunków oraz konwencji, jakie występują w uniwersum wypowiedzi⁷.

Tak lapidarna i skondensowana prezentacja głównych stanowisk badawczych w zakresie genezy i rozwoju zjawiska intertekstualności jest zabiegiem zamierzonym. Ze względu bowiem na ograniczony wymiar pracy oraz dokumentną realizację części właściwej publikacji, zwięzły przegląd koncepcji badawczych służy przede wszystkim celom propedeutycznym. *Stricte* teoretyczny charakter pierwszej części niniejszej publikacji wykorzystany zostanie przeze mnie zatem jako podstawa dla etapu analizy praktycznej, mającej na celu identyfikację biblijnego rodowodu zjawiska intertekstualności w dorobku poetyckim Zofii Korzeńskiej. Za konstytutywny czynnik odróżnienia form intertekstualności przyjmuję stopień zależności, jaka zachodzi pomiędzy tekstem pochodnym a archetekstem.

Rozważania te poprzedzić należy jednak lapidarnym wprowadzeniem traktującym na temat życia i twórczości wyżej wymienionej poetki. We wsi Mazury, położonej w województwie podkarpackim, 26. marca 1931 roku na świat przychodzi Zofia Korzeńska. Po ukończeniu studiów na wydziale polonistyki Uniwersytetu

⁷ R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, [w:] idem, *Tekstowy świat – poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1989, s. 84–85.

Jagiellońskiego oraz etapie licznych podróży po Polsce, Korzeńska wiąże swe losy z ziemią kielecką. Wykształcenie pedagogiczne oraz miłość do literatury decydują o charakterze dalszej drogi życiowej Korzeńskiej. W latach 70-tych otrzymuje zatrudnienie w Liceum im. Juliusza Słowackiego w Kielcach, a następnie w Pedagogicznej Bibliotece Wojewódzkiej. W tym właśnie czasie rozpoczyna swoją działalność pisarską. Jak stwierdza Ewa Lewicka:

Pod koniec lat siedemdziesiątych XX w. rozpoczęła twórczość pisarską, publikując prace związane z bibliotekarstwem, jak i eseje poświęcone współczesnej poezji, m.in. na temat Z. Antolskiego, Z. Herberta, A. Kamieńskiej, Z. Łączkowskiego, Cz. Miłosza, A. Piskulaka, Z. Trych, K. Wojtyły⁸.

Ważnymi momentami w życiu zawodowym kieleckiej artystki są ponadto zajęcia prowadzone przez Korzeńską w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Kielcach, opieka nad księgozbiorem biblioteki Wyższego Seminarium Duchownego w Kielcach, oraz współpraca z wydawnictwem „Jedność”. Rok 1997 możemy uznać za poetycki debiut prasowy świętokrzyskiej artystki. Od tego czasu bowiem rozpoczyna się publikacja nie tylko pojedynczych utworów Korzeńskiej, ale zbiorów poetyckich. Przyjmując za wyznacznik kryterium chronologiczne jako pierwszy ukazał się zbiór wierszy *Dwa brzegi czasu* (2001), kolejno do druku przekazane zostały tomy *Pozbierać rozrzucone chwile* (2004), *Musi być sens przecież* (2004), *Idąc przez Niniwę* (2006), *Obudzić jutrzeńkę* (2009), oraz zbiór wierszy i poematów *Mazury, Mazury...* (2010). Całokształt wyżej wymienionego dorobku poetyckiego wykorzystany zostanie w niniejszej publikacji jako materiał rozważań, których celem jest weryfikacja supozycji zawartej w temacie tego artykułu.

Na kartach swoich zbiorów wierszy kielecka poetka nader często poprzez dedykacje bądź bezpośrednie zwroty odwołuje się do ludzi, których los postawił na jej drodze, miejsc, które odwiedziła, oraz zdarzeń, których doświadczyła. Eksplicytne charakter owych zwrotów oraz ich autentyczność sprawiają, że w przypadku większości jej utworów osobę mówiącą w wierszach możemy utożsamiać z osobą Z. Korzeńskiej.

Jako pierwsze zaprezentowane zostaną elementy w sposób eksplicytne przejęte przez świętokrzyską poetkę z Księgi nad księgami, do których zaliczyć należy wszelkiego rodzaju cytacje tekstu biblijnego. Przytoczenia tekstu sakralnego należą do kategorii niewymagających od czytelnika gruntownej wiedzy i biegłości w posługiwaniu się świętą Księgą. Znamienita większość z wykorzystanych przez Korzeńską cytatów biblijnych bowiem wyodrębniona zostaje z tekstu właściwego przy pomocy kursywy i opatrzona specjalistyczną sygnaturą pozwalającą na szybkie i precyzyjne odnalezienie danego wyimka tekstu na kartach Pisma Świętego. Najwyższym poziomem frekwencyjności odznaczają się cytaty zaczerpnięte z Nowego Testamentu, zwłaszcza *Ewangelii według św. Mateusza*, *Ewangelii według św. Jana*, *Ewangelii według św. Marka* i *Apokalipsy*. Nie można jednak stwierdzić, że przytoczenia o proveniencjach starotestamentowych, odsyłające czytelnika m. in. do *Księgi Rodzaju*, *Księgi Mądrości* oraz *Księgi Psalmów*, stanowią zjawisko incydentalne. Warto w tym momencie zwrócić uwagę także na charakter lokalizacji wypisów. Pozycje cytatów w wierszach, co będą starała się wykazać na podstawie

⁸ E. Lewicka, *Zofia Korzeńska. Bibliografia podmiotowo-przedmiotowa*, Kielce 2010, s. 5.

bezpośrednich odniesień do twórczości lirycznej kieleckiej poetki, nie stanowią ustawień marginalnych czy przypadkowych. Każde z wykorzystanych położeń spełnia konkretną funkcję, realizuje odmienne założenie artystyczne.

Zwykle cytaty zaczerpnięte z Księgi kanonicznej pełnią w poezji kieleckiej autorki rolę motto, wstępu czy prologu. Jako zapowiedź poruszanej w utworze tematyki występują w wierszach: *Przesuń górę żużlu*; *Skarb*; *Nasze zmagania*; *Czym jest człowiek?*; *Imponderabilia*; *Świat w skrótach*; *Nawrócenie*; *Pójdź za mną*; *Chrzczycielu to nie na me siły*; *Nauucz nas*; *Co jest dzieciństwo*; *Świat i światłość*; *Twoje nosze*; *W czyjej sieci*; *Panie nie zatwardzaj serc naszych*; *Przy konfesjonale*; *Bywamy ablami bywamy kainami*; *Oddaj światu to, co światowe*; *Adamie, gdzie jesteś?*. W utworach tych cytat, jako swoistego rodzaju przedmowa, obwieszcza czytelnikowi zawartość treściową tekstu oraz wskazuje na charakter omawianej w nim problematyki. Obecność cytatu biblijnego we wstępie utworu spełnia ponadto rolę skrótu myślowego, którego sens i przesłanie rozwinięte zostaje przez Korzeńską w części właściwej dzieła. Sentencje, w bezpośredni sposób poprzedzające treść wiersza, stają się dla autorki *Dwóch brzegów czasu* inspiracją uruchamiającą proces kreacji, w wyniku którego dochodzi do ukonstytuowania się nowych treści, sensów i znaczeń bądź też aktualizacji zakorzenionych w literaturze idei. Wykorzystanie tak silnego „podłoża” jakim jest tekst sakralny, nie tylko osadza dorobek liryczny autorki zbioru wierszy *Idąc przez Niniwę* w określonej tradycji literackiej, ale pozwala nadać tworzonym przez kielecką poetkę wierszom odpowiednią wymowę. Poprzez cytat biblijny Korzeńska ofiarowuje odbiorcy klucz dla eksplikacji i zrozumienia jej poezji.

Równie istotną rolę, dla właściwego odbioru liryki Korzeńskiej, spełniają cytaty biblijne które autorka tomu *Mazury, Mazury...* wprowadza do treści swych utworów. Egzemplifikacją owego zabiegu są m.in. utwory: *W gąszczu pytań*; *Dobro w snopy wiązać*; *Czemu zwątpiłeś*; *Czy Pan Bóg nas pyta o zdanie?*; *Jęczy i płacze*; *Ziarna natchnień*; *Maranatha*; *Zło nie przeważa na szali*. W wyżej wymienionych wierszach wypisy z ksiąg natchnionych stanowią swoistego rodzaju dowód oraz głos w sprawie, którą podmiot liryczny próbuje poznać, zrozumieć i przyjąć. Posiłkowanie się biblijną mądrością w trakcie toczonych rozważań oddziałuje w sposób bezpośredni na siłę wywodzonych racji i sformułowanych argumentów, a tym samym wzbogaca i nobilituje poziom poetyckiego dyskursu. Moc argumentów biblijnych w znacznym stopniu przewyższa ziemskie wątpliwości. Słowa Księgi natchnionej pozwalają autorce zbioru wierszy *Obudzić jutrzenkę* w sposób niepodważalny wyjaśnić poddawane dziś w wątpliwość prawa, nadać sens i motywację ustanowionym aksjomatom.

A o kapłanów, że biorą zapłatę za swą służbę dla nas,
Nie musimy się martwić więcej niż o innych.
To przecież sam Chrystus ten stan i byt jego ustanowił:

*Idźcie, oto was posyłam jak owce między wilki.
Nie noście z sobą trzosa ani torby, ani sandałów [...]
Jedźcie, co wam podadzą,
Bo zasługuje robotnik na swoją zapłatę... (Łk 10, 3–7)*⁹

⁹ Z. Korzeńska, *Obudzić jutrzenkę*, Kielce 2009, s. 33.

Możliwość bezpośredniego odwołania do tekstu *Biblii* pozwala Korzeńskiej na odnalezienie odpowiedzi na pytania o charakterze egzystencjalnym, które dręczą rodzaj ludzki. W wierszu *W gąszczu pytań* czytamy:

Jest jeszcze światło w tym świecie ciemności?
– pytamy niepewni.
Ja jestem drogą i prawdą, i życiem
– słyszymy w odpowiedzi (J 14,6)¹⁰.

Lokowanie cytacji pochodzenia sakralnego niejako „wewnątrz” dzieła sprawia, że twierdzenia te stając się immanentną częścią danego utworu umacniają jego wymowę poprzez powagę i estymę przynależną Księdze nad księgami. Nie dziwi zatem fakt, że przytoczenia biblijne traktuje Korzeńska w kategoriach wskazówek, dyrektyw oraz pouczeń będących dla człowieka pomocą w obraniu właściwej drogi postępowania.

Tak, mnóstwo tych pytań, pretensji i żalów
Snujemy przed Bogiem i chcemy Go zmusić,
By to On za nas działał,
I by szatana już teraz odsunął od świata.
Lecz Paweł Apostoł nam zaleca:
Stańcie [...] do walki, przepasawszy biodra wasze prawdą
*I przyoblókszy pancerz, którym jest sprawiedliwość (Ef 6, 14)*¹¹.

Równie znamienitą rolę spełniają sentencje biblijne zamieszczane przez autorkę tomu *Pozbierać rozrzucone chwile* w części finalnej tworzonych przez nią wierszy. Wypisom tym nadana zostaje bowiem dodatkowa rola. Poza znaczeniem podstawowym, wraz z momentem odczytania ich w kontekście tematyki poruszanej w danym utworze, stają się one pointą, pouczeniem, formułą zawierającą nadrzędny sens toczonych rozważań. Percepcja świata i ludzkiego życia przez pryzmat słów zawartych na kartach świętej Księgi nadaje wartość i sens istnieniu człowieka. *Biblia* stanowi bowiem dla Korzeńskiej aksjomat: pewności, prawdy i niezmienności.

W niezwykle trafny sposób charakter relacji łączących człowieka z transcendentą ujęty zostanie przez świętokrzyską poetkę w utworze *Wartości*:

Wartości choćby najpiękniejsze
bez Boga zaczynają szarzyć i gasnąć
jak ogień bez tlenu.
Spadają z piedestału,
Bo się wykrzywiają.

Nabierają sensu najwyższego
i blaskiem prawdziwym zaczynają błyszczeć
dopiero w świetle Osoby Chrystusa.

*Ja jestem drogą i prawdą, i życiem (J 14,6)*¹².

¹⁰ Eadem, *Musi być sens przecież*, Kielce 2004, s. 33.

¹¹ Eadem, *Obudzić jutrzenkę...*, s. 15.

¹² Z. Korzeńska, *Musi być sens przecież...*, s. 93.

Umieszczenie cytatu biblijnego w końcowej części utworu służy autorce *Dwóch brzegów czasu* także do uzyskania kontrastu myślowego jaki zachodzi pomiędzy rozumowaniem współczesnego człowieka a słowami tekstu sakralnego. Sentencje o charakterze podsumowującym mają na celu zmotywować czytelnika do zastanowienia, głębokiej analizy i obiektywnej oceny własnego postępowania. *Biblia* jest dla kieleckiej poetki wiecznie aktualną Księgą, kompendium mądrości duchowej, źródłem wiedzy i fascynacji pokoleń. Przytoczenia biblijne w poezji Z. Korzeńskiej niczym zwierciadło ukazują pychę, egocentryzm i próżność, pozwalając tym samym człowiekowi na dokonanie autorefleksji.

Najbardziej Znudzony śmiesz,
że z prostej homilii księdza
mógłby się mądrości duchowej nauczyć.
A że Ewangelią można się wciąż fascynować,
Bo jest nowa wiecznie
I super ciekawie mówi o człowieku
– nie przyszłoby mu zaiste do tak mądrej głowy,
z pysznymi uszami,
co jedynie słyszą wkoło głuchą pustkę.
A Chrystus nadal pyta.

*Macie oczy, a nie widzicie;
Macie uszy, a nie słyszycie?*
(Mk 8, 18)¹³.

Fragmety tekstu biblijnego obecne jako zwieńczenie wielu poetyckich deliberacji autorki zbioru *Idąc przez Niniwę* stanowią wyraz ogromnej wiary i zaufania w moc sprawczą słów tekstu kanonicznego. Bezpośrednie odwołanie do biblijnego zapisu umożliwia Korzeńskiej postawienie diagnozy dotyczącej kondycji współczesnego człowieka, ograniczonego charakteru ludzkich możliwości oraz marności, jaką wykazują ziemskie istnienia w odniesieniu do wielkości i majestatu swego Stwórcy; „Wszak „*On zapowiedział:/Beze Mnie nic nie możecie uczynić* (J 15,5)”¹⁴. Poprzez wykorzystanie cytacji biblijnych autorka tomu *Pozbierać rozrzucone chwile* dokonuje aktualizacji tekstu sakralnego. Obraz współczesności w zestawieniu z prawdą biblijną wydaje się mieć niezwykle negatywną wymowę. Człowiek pomimo upływu tysięcy lat wciąż najbardziej zaaferowany pozostaje sobą, realizacją własnych pragnień i fanaberii, nie znajdując w swoim życiu miejsca i czasu dla Boga. W wierszu *Nie mogliście jednej godziny czuwać ze Mną?* kielecka poetka zwracając uwagę czytelnika na ciągle aktualny wymiar słów Chrystusa dokonuje niezwykle pejoratywnej oceny terażniejszości. Pęd do władzy, kariery i dóbr materialnych pochłania każdą chwilę życia współczesnego człowieka, kiedy jego myśli pragną w modlitwie wznieść się ku Bogu, jest zbyt słaby by wyrwać się z gonitwy dnia codziennego.

¹³ Ibidem, s. 51–52.

¹⁴ Z. Korzeńska, *Obudzić jutrzeńkę...*, s. 7.

Próbuję się modlić – bełkot bezmyślny.

[...]

Nagle budzi mnie przeraźliwy gwizd, klekot, trzaski
i bełkot w megafonie... Na peron wjeżdża pociąg.
Biegnę zaaferowana jazdą, swoimi sprawami,
Miejscem w przedziale – życia.
A potem drzemię w pociągu.

I znowu się ode mnie oddalił ogród Getsemani.
A Chrystus się żalił:

Tak oto nie mogliście jednej godziny czuwać ze Mną?
(Mt 26, 40)¹⁵.

Ustępy zaczerpnięte z *Biblii* zostają wykorzystane w poezji Korzeńskiej w celu wyrażenia wdzięczności, pokory oraz wiary w nadprzyrodzoną Siłę. Człowiek, zdaniem kieleckiej poetki, jest w stanie pokonać wszelkie przeciwności losu, jeżeli tylko swoje życie buduje w oparciu o słowa świętej Księgi. Afirmacja życia, chwil które już minęły oraz czasu, który jeszcze pozostał, wydaje się stanowić dla kieleckiej artystki najszlachetniejszą z form dziękczynienia za dar stworzenia. Ingerencja sfery sacrum w sferę profanum napawa świętokrzyską poetkę wielką nadzieją i optymizmem. Człowiek wierzący, zdaniem autorki tomu *Mazury, Mazury...* nigdy bowiem nie pozostaje sam w swych trudach i zmaganiach z losem. Osoba mówiąca w wierszu *Póki jeszcze żyję* dokonując podsumowania swego życia, a ujmując rzecz w szerszej perspektywie, podejmując temat sensu i znaczenia zdobywanych przez człowieka życiowych doświadczeń, dostrzega, zarówno w ich pozytywnym jak i negatywnym wymiarze, intencjonalne działanie Absolutu. Przytoczenia biblijne zatem nie tylko przynoszą otuchę i wsparcie, ale stanowią uprawomocnienie dla formułowanych przez Korzeńską supozycji.

Zgorzknienie, boleściwość to zbyt płaski odbiór.
Chcę na wyższe fale. Czy dla mnie jeszcze dostępne?
Grzech, by nie spróbować w zaufaniu Panu
Za psalmistą wołam:

*Wiedźcie, że Pan mi okazuje cudownie swą łaskę.
Pan mnie wysłuchuje, ilekroć Go wzywam* (PS 4,4)¹⁶.

Sakralny rodowód cytacji, którymi posługuje się autorka tomu *Musi być sens przeciw* w swojej twórczości poetyckiej, to podstawowy czynnik umożliwiający czytelnikowi w sposób eksplicytny wskazanie archetekstu. Równie wyrazistym i czytelnym dla odbiorcy sygnałem pozwalającym na określenie Księgi nad księgami jako pierwowzoru dla ukonstytuowania się liryki świętokrzyskiej artystki jest bezpośrednie przywołanie tytułu źródła oraz terminologii w sposób synonimiczny określającej oryginał. Posługiwanie się przez kielecką poetkę terminem „*Biblia*”

¹⁵ Ibidem, s. 20.

¹⁶ Ibidem, s. 85.

bliskoznacznymi jej określeniami a także nazwami poszczególnych części Pisma Świętego, jest poświadczeniem intencjonalnego charakteru wykorzystania owej nomenklatury. Korzeńska nie ukrywa źródła swoich inspiracji. Święta Księga stanowi dla autorki *Dwóch brzegów czasu* najdoskonalszy przejaw sztuki artystycznego w dotychczasowej literaturze. Jej wielowiekowa tradycja i wciąż aktualna wymowa sprawiają, że Korzeńska dostrzega w Biblii nie tylko wartości artystyczne, ale przede wszystkim kompendium zasad etyczno-moralnych. Percepcja Księgi nad księgami w kontekście współczesności pozwala świętokrzyskiej poetce na ustalenie genezy zjawisk obecnych również w obecnej rzeczywistości. W utworze *Wielki mi bohater!* Korzeńska zauważa:

Buntować się dzisiaj przeciw Panu Bogu,
czy to takie nowe?
Już Biblia przedstawia wielkich buntowników¹⁷.

W Biblii, zdaniem autorki zbioru *Idąc przez Niniwę*, wszystko, zarówno dobro jak i zło, ma swój początek. Współczesność posiada więc charakter wtórny i odtwórczy, jest wyłącznie powieleniem określonych postaw, tematów i zachowań.

Tam na tej Biblijnej Planecie – i dla każdego dosiężnej-
żyją żywi ludzie:
z naszymi sercami, z naszą człowieczą duszą.
Wszystko, co da się przeżyć, oni przed nami przeżyli:
grzechy i błędzenia
– z buntem i pierwotną pychą –
nadziei, złudzenia i rozczarowania, ale i spełnienia,

samotność i miłość; nienawiść i ból, lęki i cierpienie,
nawet klótnie z Bogiem¹⁸.

Księga kanoniczna stanowi ponadto dla Z. Korzeńskiej kompendium wiedzy na temat człowieka, życia i świata. Bezpośrednia adnotacja odautorska zamieszczona w wierszu *Trudno pojąć* wskazuje na wielowiekową tradycję poruszanej problematyki, a także wciąż aktualny jej charakter.

Czym jest człowiek i jaki?
– od prawików pytamy
(już ludzie z Biblii pytali)
I nikt nie odpowiedział dotąd¹⁹.

Korzeńska, budując pomost pomiędzy przeszłością z teraźniejszością, wkracza poniekąd także w przyszłość. Pozostawia wiele kwestii, podobnie jak zawarte w tym wierszu pytanie o charakterze egzystencjalnym, zagadnieniami otwartymi, wciąż domagającymi się odpowiedzi. Poprzez ukazanie uniwersalnego charakteru tematyki zawartej na kartach świętej Księgi, kielecka poetka przynosi czytelnikowi nadzieję i wsparcie. Odbiorca nie tylko nie czuje się w swych rozterkach odosobniony, ale

¹⁷ Z. Korzeńska, *Musi być sens przecież...*, s. 97.

¹⁸ Eadem, *Pozbierać rozrzucone chwile...*, Kielce 2004, s. 58.

¹⁹ Eadem, *Obudzić jutrzemkę...*, s. 94.

otrzymuje wytyczne ukierunkowujące go na właściwą drogę postępowania. Aktualizacja treści sakralnych daje Korzeńskiej także możliwość rozwiązania teraźniejszych dylematów poprzez jasne i czytelne wytyczenie granic dobra i zła, wartości, których zdefiniowanie przysparza trudności człowiekowi od tysięcy lat. Korzeńska poprzez prezentację sylwetek zarówno pozytywnych jak i negatywnych bohaterów stara się uzmysłowić współczesnemu odbiorcy, że Biblia nie jest księgą opartą na abstrakcji, upamiętnieniem idyllicznej historii narodu wybranego, wyimaginowaną relacją opisywającą zmagania dwóch nadprzyrodzonych sił: dobra i zła, ale zapisem całokształtu ludzkich doświadczeń, bliskich człowiekowi bez względu na moment historyczny, narodowość, wiek, płeć, status społeczny itd.

Zdumiewający urok Biblii dla pokoleń ludzkich
– zaiste od dziesiątków stuleci.
Czy ktoś się jej oprze, gdy raz się włączy prawdziwie
w niezwykłą doń mowę – tej Księgi nad księgami²⁰.

W wielu wierszach mamy do czynienia z zastosowaniem przez kielecką poetkę zasady stylistycznej określanej mianem *pars pro toto*. Zamiast powielania imienia świętej Księgi wymienia się jej część. Figura ta, określana w terminologii literackiej jako synekdocha, pozwala świętokrzyskiej poetce na podkreślenie wartości i znaczenia użytego w jej obrębie określenia. W wierszach: *Ateizm też wiara*, *Czemu zwątpiłaś?*, *Nasze miary i pomiary*, *Nasz chleb powszedni*, Korzeńska w odniesieniu do tekstu sakralnego posługuje się terminem Ewangelia i Dobra Nowina: „Mnie o życiu wiecznym i Ojcu, KTÓRY JEST w niebie, mówi w Ewangelii Chrystus – godny wiary”²¹; „Czas chcę łapać w dziurawą sieć godzin/aby ewangeliczne perły zdążyć znaleźć”²², „[...] Chrystus powierzył i nakazał głosić/swoją Dobrą Nowinę – bezcenny skarb dla ludzi”²³. Ewangelia pojawia się na kartach zbiorów poetyckich Korzeńskiej nie tylko jako kompendium mądrości i wiedzy, rewelacja życia, ale jest też strawą dla ludzkiej duchowości.

Czemu zaś tak często odrzucamy powszedni pokarm dla
duszy? O Ewangelii ktoś mówi: Już to przecież słyszałem, po
co mi powtarzać?

W utworach *Boże Ciało*, *Czy to bigoteria?*, *Czego szukamy*, *Do Ojca Świętego Jana Pawła II*, *Płonąca pochodnia*, wobec przekazu czterech Ewangelistów wykorzystuje autorka *Dwóch brzegów czasu* określenie synonimiczne, nadając mu miano *Dobrej Nowiny* i *Ewangelii Miłosierdzia*. Dla potwierdzenia sformułowanej supozycji przytoczmy fragment utworu *Płonąca pochodnia*:

Proste dziewczę – skromna, pokorna aż do zatracenia
– święta siostra Faustyna,
której Chrystus powierzył i nakazał głosić
swoją Dobrą Nowinę – bezcenny skarb dla ludzi –
Ewangelii miłosierdzia swego²⁴.

²⁰ Z. Korzeńska, *Pozbierać rozrzucone chwile...*, s. 58.

²¹ Ibidem, s. 19.

²² Z. Korzeńska, *Obudzić jutrzemkę...*, s. 26.

²³ Eadem, *Pozbierać rozrzucone chwile...*, s. 28.

²⁴ Z. Korzeńska, *Pozbierać rozrzucone chwile...*, s. 28.

Z pewnością zabieg ten związany jest z ogromnym szacunkiem jakim darzy Korzeńska Biblię, nie bez znaczenia dla wymowy utworu wydaje się być również szczególna dbałość o bogactwo i różnorodność szaty językowej konstruowanych wierszy.

Poza biblijnym wymiarem cytacji i nazw stosowanych w odniesieniu do Pisma Świętego, do niezwykle wyrazistych i komunikatywnych przejawów intertekstualnego wymiaru liryki autorki tomu poetyckiego *Mazury, Mazury...*, zaliczyć należy odwołania do świętej Księgi pojawiające się w tytułaturze, strukturze oraz obszarze tematycznym tworzonych przez nią wierszy. Pomimo swej komunikatywności, charakter owych odwołań, w porównaniu do przytoczeń tekstu sakralnego czy komentarzy odautorskich, odznacza się większym poziomem implicytności wobec biblijnego oryginału.

Tytuł jako integralny element utworu lirycznego, a zarazem konstytutywny czynnik pozwalający na identyfikację oraz wprowadzenie do interpretacji danego dzieła, pozostaje w twórczości Korzeńskiej w wielorakich związkach z płaszczyzną treściową oraz formą jej zapisu. Wobec wyżej wymienionych elementów dzieła pozostaje on w relacji nadrzędnej, nadając nazwę oraz stając się symbolem dla poruszanej w wierszu tematyki. Szczególny dobór tytułów, czerpiący swe źródła z *Biblii*, pozostaje w dorobku literackim autorki tomu *Pozbierać rozrzucone chwile* zjawiskiem o charakterze ogólnym. Dokonując jego systematyzacji, spośród dużej liczby wierszy zaopatrzonych w tytuł o proveniencjach biblijnych, możemy wyodrębnić następujące kategorie odwołań: nawiązania do całej *Biblii* lub poszczególnych ksiąg świętych np. *Biblijne praścieżki; My z Księgi Rodzaju*; odniesienia do wydarzeń biblijnych np. *Wygnańcy z rajy lata; A swoi Go nie przyjęli; Krzaki gorejącego piękna; Cud*; odwołania do słów Jezusa, np. *Pójdź za mną; Nie mogliście jednej godziny czuwać ze Mną?; Oddaj światu to, co światowe*; odwołań do postaci i przedmiotów biblijnych np. *Jak Pan Bóg nas uczy poczucia humoru; Czym jestem ja człowiek, o Boże; Pytania nie do Pana Boga; Próżnia Pana Boga; Ulecz Panie ulecz; Wybaw nas, Panie, naucz nas Panie; List do Boga Ojca; Czy Pan Bóg nas pyta o zdanie; My, Ewy; Uparty Adam; Adamie, gdzie jesteś?; Mojżesz współczesny; Chrzczycielu to nie na me siły; Najlepszy Pasterz; Pieśń o imieniu Maryi; Bywamy ablami bywamy kainami; Kamień węgielny; Nasz chleb powszedni; Miejsce tętniące żywym krzyżem; Arka; Brama do rajy*; a także odniesień do biblijnych gatunków literackich np. *Stara przypowieść, Psalm wdzięczności, Psalm zdziwienia*, itd. Jak widać najliczniejszą grupę odwołań pojawiających się w tytułach wierszy Z. Korzeńskiej stanowią odniesienia do postaci biblijnych. Bohaterowie biblijni jako reprezentanci zarówno pozytywnych jak i negatywnych cech ludzkiej osobowości stają się dla kieleckiej poetki egzemplifikacjami postaw życiowych, które dla człowieka współczesnego stanowią winny niekwestionowany punkt odniesienia. Poprzez nawiązania te autorka tomu wierszy *Idąc przez Niniwę* realizuje funkcję parenetyczno-moralizującą, która wydaje się być głównym celem tworzonej przez nią poezji. Szerzej na temat obecności postaci biblijnych w dorobku poetyckim autorki zbioru *Mazury, Mazury...* powiedziane zostanie przy okazji omówienia referencji biblijnych zawartych nie w tytułach, lecz w samej treści utworów lirycznych.

Zasięg oddziaływania tekstu sakralnego w poezji autorki tomu *Obudzić jutrzenkę* przejawia się ponadto w warstwie formalnej tworzonych przez nią

wierszy. Poza wykorzystaniem form literackich pochodzenia *stricte* biblijnego takich jak testament, przypowieść, wyznanie wiary, logion czy psalm, Korzeńska czerpie swe inspiracje z tradycji genologicznej ukonstytuowanej w oparciu o tekst biblijny na przestrzeni wieków. Do form najliczniej reprezentowanych zaliczyć należy struktury modlitewne m.in.: pieśni maryjne, litanie oraz utwory o tematyce sakralnej takie jak pastorałka. Rodzajem literackim posiadającym swoje proveniencje w Piśmie Świętym jest bez wątpienia testament. Zdaniem badaczy pochodzenie owej formy literackiej wywodzić należy z biblijnych mów przedśmiertnych. Wypowiedzi te posiadały pierwotnie określony schemat: zaakcentowanie faktu nieuchronnie zbliżającej się śmierci, przywołanie obrazów z przeszłości, ze szczególnym uwzględnieniem ingerencji Stwórcy w życie człowieka, pouczenie w postaci błogosławieństwa bądź anatemy, oraz refleksja na temat przyszłości. Utworem stylizowanym na testament, będącym poetyckim pożegnaniem Korzeńskiej z bliskimi, przyjaciółmi i światem jest zamieszczony na ostatnich stronach tomu *Dwa brzegi czasu* wiersz *Mój testament*. Niezwykle interesującym elementem owego zapisu jest charakter kolejno przekazywanych przez poetkę dóbr. Wbrew oczekiwaniom czytelników powierzany potomnym majątek nie stanowi bogactwa materialnego lecz duchowe. Korzeńska ofiaruje tym, których opuszcza, cechy własnej osobowości oraz wartości, które wyznaje. Za wykonawcę swej ostatniej woli przyjmuje świętokrzyska poetka Boga, powierzając Mu jednocześnie w opiece wszystkich spadkobierców.

– A wszystkich razem wziętych
moich Spadkobierców
zapisuję Bogu w Trójcy Jedynemu
Który jest wykonawcą
mego testamentu
Amen, w które ufam²⁵.

W moralistyczno-dydaktycznej twórczości poetyckiej Z. Korzeńskiej nie może zabraknąć również utworów realizujących elementy właściwe paraboli, a zwłaszcza poetyckiej przypowieści alegoryzującej. Jako najbardziej charakterystyczne reprezentacje tej formy literackiej w liryce autorki tomu *Musi być sens przeciw* należy uznać wiersze *Rozmowa z żółwiem* oraz *Rozmowa ze ślimakiem*. Obydwa utwory dotyczą uniwersalnych postaw, sytuacji i decyzji życiowych. Poruszane w wyżej przytoczonych lirykach historie stanowią wyłącznie ilustrację dla prawdy o charakterze ogólnym. Kluczowym założeniem kieleckiej poetki jest bowiem pouczenie o negatywnym bądź wartościowym wymiarze dokonywanych przez człowieka wyborów. W tym celu wykorzystuje Korzeńska postacie zwierzęce: gołębia, ślimaka, żółwia i zającą, będące emblematami określonych modeli ludzkiej osobowości. Trafna eksplikacja utworu nie ogranicza się wyłącznie do poziomu lektury dosłownej, ale uzależniona jest od właściwego odbioru znaczenia alegorycznego dzieła. Zdarza się również, że nauka płynąca z lektury wiersza zaprezentowana jest w sposób niezwykle czytelny i wyrazisty.

²⁵ Eadem, *Dwa brzegi czasu*, Kielce 2001, s. 92.

Choć ślimak wciąż milczał, to gołąb gruchał dalej:
– Fruńmy więc i czołgajmy się tam, jak kto może,
by bodaj jeno gruchnięciem wesprzeć w potrzebie
zagonionego zająca²⁶.

Poezja Z. Korzeńskiej poza walorami etyczno-moralizatorskimi wydaje się być swego rodzaju deklaracją ze strony autorki, *gros* wierszy stanowi bowiem wyraz wyznawanego przez świętokrzyską literatkę światopoglądu. *Biblia* staje się świadectwem wiary, przynależności religijnej. Podstawą tej tezy są zawarte na kartach zbiorów poetyckich Korzeńskiej wyznania wiary. Ze względu na ograniczony charakter pracy przytoczona zostanie najbardziej sugestywna z egzemplifikacji omawianej formy wypowiedzi:

ja wierzę nieugięcie że dobra jest więcej
i że ono zwycięży chociaż działa skromnie
bo nie na darmo Chrystus odkupił świat Sobą
(gdyby Jego ofiara miała być daremna
nie byłoby jej wcale)

Wierzę w Pawłowe słowa pisane do Rzymian
Gdzie jednak wzmógł się grzech
tam jeszcze obficie rozlała się łaska
Wierzę w łaskę budzenia się sumień²⁷.

Wymowny przejaw biblijnych filiacji w poezji autorki tomu wierszy *Obudzić jutrzemkę* stanowią przytoczenia będące zapisem bezpośrednich wypowiedzi Jezusa. Zdaniem M. Dibeliusa logia jako składowe podgatunku określanego mianem parenezy „mają na celu pouczenie, podniesienie na duchu, zbudowanie wiernych”²⁸. Zgodnie z tym założeniem pojawiają się one również w twórczości lirycznej Z. Korzeńskiej. Należy zauważyć jednak, że forma owych przytoczeń posiada na kartach zbiorów wierszy kieleckiej literatki odmienną postać. Logia jako swoistego rodzaju cytacje opatrzone zostają zwykle sygnaturą umożliwiającą czytelnikowi odnalezienie danej sentencji w tekście sakralnym, istnieją także logia pozbawione owych oznaczeń. Każdorazowo jednak w niezwykle wyrazisty dla czytelnika sposób zaakcentowany zostaje przez świętokrzyską poetkę nadawca danego komunikatu. W celu uwierzytelnienia tej hipotezy odwołajmy się bezpośrednio do przykładów. W wierszu *Jestem tu i nie pytam?* podmiot liryczny zauważa: „Wszak On zapowiedział:/ *Beze Mnie nic nie możecie uczynić* (J 15,5)”²⁹. Słów Jezusa obecnych w liryce Z. Korzeńskiej nie należy odczytywać wyłącznie w kategoriach pouczenia, ale również pocieszenia: „*Odwagi! To Ja jestem, nie bójcie się!*”/pociesza Chrystus³⁰, wyrzutu: „A Chrystus się żalił:/ *Tak oto nie mogliście jednej godziny czuwać ze Mną?*” nominacji: „A Chrystus mówi: *Zostaw i chodź za Mną*”³¹, zapytania:

²⁶ Eadem, *Idąc przez Niniwę*, Kielce 2006, s. 82.

²⁷ Eadem, *Dwa brzegi czasu...*, s. 74–75.

²⁸ K. Romaniuk, *Gatunki literackie*, [w:] idem, *Morfokrytyka i historia redakcji czyli Form- i Redaktionsgeschichte*, Warszawa 1983, s. 36.

²⁹ Z. Korzeńska, *Obudzić jutrzemkę...*, s. 7.

³⁰ Ibidem, s. 67.

³¹ Z. Korzeńska, *Idąc przez Niniwę...*, s. 25.

A Chrystus nadal pyta.

*Macie oczy, a nie widzicie;
macie uszy a nie słyszycie?*

oraz postanowienia:

To przecież sam Chrystus ten stan i byt jego ustanowił:

*Idźcie oto was posyłam jak owce między wilki.
Nie noście z sobą trzosa ani torby, ani sandałów [...],
jedzcie, co wam podadzą,
bo zasługuje robotnik na swoją zapłatę... (Łk 10, 3-7)*³².

Dobór tak symptomatycznych form literackich służy autorce zbioru *Dwa brzegi czasu* do oddania czci i hołdu osobie Stwórcy, dziękczynienia za pomoc i wsparcie, które otrzymuje człowiek poprzez wiarę. Podziękowania te każdorazowo utrzymane w tonie pokory i uniżoności. W jednym z wierszy Korzeńska stwierdzi nawet: „Ojcze, nie umiem jak psalmista Bogu dziękować za siebie,/tak mi trudno uwierzyć, żem i ja także cudownie stworzona”³³. W utworze *Psalm wdzięczności* czytamy:

Dzięki Ci, Boże Ojcze, za cud mego życia.
Dzięki za moje oczy i uszy, i serce.
Dzięki za wszystkie zmysły,
którymi życie chłonę.
Dzięki za nogi, które mnie noszą
po cudownej Twojej ziemi.
Dzięki za ręce, którymi pracuję,
„czuję”, „myślę”, „pamiętam”.
Dzięki za rozum, którym się dziwuję
i którym, chociaż pragnę, Ciebie nie pojmuje³⁴.

O wielkiej wdzięczności kieleckiej poetki wobec Transcendencji świadczy liczba utworów o charakterze dziękczynnym. Do grona tego zaliczyć należy m. in. wiersze: *Codzienność pisze poemat; Dzięki za piękno świata; Czy to już miłość; Abba?; Przy konfesjonale*; itd. Za pośrednictwem struktur wypowiedzi psalmicznych świętokrzyska poetka wyraża ponadto własne zdziwienie i konsternacje wynikające z przemyśleń dotyczących kondycji współczesnego świata i człowieka. Deprecjacja aktualnej rzeczywistości nie posiada jednak wymiaru nieodwracalnego. Poprzez przywołanie pejoratywnych aspektów teraźniejszości, znacznie mocniejszy akcent uzyskują ukazane w opozycji jednostkowe przejawy dobra, które dają „ja” lirycznemu siłę i nadzieję.

Czas mi dałeś niezwykle
do przeżycia życia, czas wojen, klęsk, tragedii,
poniżeń człowieka,
czas upadku i hańby;
i zaparcia się Ciebie przez całe narody.

³² Eadem, *Obudzić jutrzemkę...*, s. 33.

³³ Eadem, *Idąc przez Niniwę...*, s. 45.

³⁴ Eadem, *Dwa brzegi czasu...*, s. 60.

Czas odpychania głodnych, zmarzniętych, bezdomnych;
czas natręctwa szatana, zaślepienia w sektach

[...]

Zdumiewające czasy! Zdumiewające zjawiska!
Czy mogę się nie dziwić fenomenowi Madzi Buczek
Dziecku – teologowi w pełni dojrzałemu?
Zjawisku: Matka Teresa – dobroć anielska w ciele?

Zaiste – przedziwne dary zsyłasz nam teraz, Panie!

Za mego życia działał Prymas Tysiąclecia
i żyje Jan Paweł Wielki Papież rodem z Polski³⁵.

Znaczna ilość utworów autorki tomu wierszy *Musi być sens przecież* należy do pieśni suplikacyjnych. Charakter oraz rozmiar kierowanych do Stwórcy prośb i zawołań dotyczy całokształtu ludzkiego doświadczenia. W zależności od sytuacji życiowej w jakiej znajduje się człowiek formułowane są owe apele i wezwania. Niezmienne pozostają jedynie: osoba odbiorcy, do której błagania te są kierowane oraz ogromna wiara w moc sprawczą nadprzyrodzonej siły. Korzeńska wydaje się z niezwykłą dbałością i rozmysłem korzystać z danej struktury literackiej. Tworzone przez nią poetyckie supliki nie rażą czytelnika swym zuchwalstwem, prośby kierowane do Stwórcy dotyczą wyłącznie najistotniejszych wymiarów ludzkiej egzystencji, a mianowicie niezachwianego poczucia obecności Boga w życiu człowieka, zdrowia, pokoju na świecie, wzajemnej życzliwości i miłości, uzyskując przez to wymiar postulatów o charakterze ponadczasowym oraz zbiorowym. Większość prośb dotyczy nie samej autorki zbioru *Pozbierać rozrzucone chwile*, ale jej bliskich „[...] wydobądź z rumowisk i chaszcy/i ulecz Panie ulecz bliskich memu sercu”³⁶, rodaków: „Spraw, by Polacy umieli życie cenić i wiarę, i wolność./Wszak miłosierdzie Twe większe od naszej słabości”³⁷, ale także nieprzyjaciół: „I z tymi bądź także co nas szarpia boleśnie słowami”³⁸. Warto zaznaczyć ponadto, iż wystosowywane w imieniu rodzaju ludzkiego prośby odznaczają się wielką pokorą i szacunkiem wobec Boga. Postać Stwórcy przedstawiana jest zatem z należną estymą oraz rewerencją. Absolut otrzymuje w poezji Korzeńskiej inherentne przymioty, o czym szerzej powiedziane zostanie przy okazji omówienia postaci biblijnych obecnych na kartach poezji autorki *Idąc przez Niniwę*. W celu oddania Stwórcy właściwego hołdu i uwielbienia, a przede wszystkim ukazania świadomości własnej kondycji wykorzystana zostaje tu funkcja pośrednika, który swym autorytetem i powagą wzmocni siłę i znaczenie składanych przez człowieka prośb. Postaciami biblijnymi spełniającymi tę funkcję w twórczości lirycznej autorki tomu *Mazury, Mazury...* są najczęściej: Jezus Chrystus „Panie Jezu, Chryste, sama się nie przebiję/przez te

³⁵ Ibidem, s. 61.

³⁶ Z. Korzeńska, *Idąc przez Niniwę...*, s. 22.

³⁷ Ibidem, s. 40.

³⁸ Z. Korzeńska, *Musi być sens przecież...*, s. 50.

chmury gradowe i mroki mej duszy”³⁹, Duch Święty: „Proszę Cię, Duchu Święty – Boża Gołębico,/rozpalaj serca poetów, rozjaśnij ich myśli”⁴⁰, Jan Chrzciciel: „*Wielki Janie z Pustyni/uproś nam łaskę od Pana!*”⁴¹, oraz Matka Boża

I ja przez Matkę Boga miłosierdzie u Niego wypraszam,
oddaję jej swe troski – o świat i pokój na nim,
o kraj ojczysty, o rodzinę i bliskich...
i błagam Ją gorąco, by orędowną za nami do Syna⁴².

Równie istotną formę modlitwy stanowią w liryce świętokrzyskiej poetki tzw. pieśni maryjne, czyli utwory tematycznie związane z admiracją Matki Bożej. W utworze *Pieśń o imieniu Maryi* podmiot liryczny w sposób szczególnie pragnie zaakcentować nieskazitelne oblicze Matki Boga. Poprzez zestawienie Maryi z postaciami Trójcy Świętej, jej posługa ulega nobilitacji i wywyższeniu. Tematem zasadniczym utworu wydaje się pozostawać jednak motyw wybraństwa oraz ziemskiego i świętego zarazem jestestwa Maryi.

Twe imię, Maryjo, jedyne, przeczyste,
jak diament wśród ludzi błyszczące.
Po Ojcu i Synu, i Duchu najświętsze⁴³

Maryja jawi się w utworach Z. Korzeńskiej nie tylko jako pośredniczka pomiędzy sferą sacrum a profanum, ale także jako najdoskonalsze uosobienie postaci Matki, Władczyni, Królowej itd. W wierszu *Matka w promieniach łask i miłości* możemy przeczytać:

Niech i mnie wolno westchnąć za wieszczem narodu
Do Tej, co w *Ostrej świeci Bramie* w Wilnie i w Skarżysku.
Do osobistej serc naszych Władczyni.
Do Matki nad matkami, co z Bogiem nas jedna.
Ta przemożna nieba i ziemi Królowa
jak magnes niebieski do rozlicznych swych siedzib
sercem matczynym przyciąga⁴⁴.

W stylistyce utrzymany został również utwór *Pani NASZA*, w którym to, poprzez przywołanie licznych wizerunków Matki Bożej, kielecka poetka zwraca szczególną uwagę na ludzki, ziemski wymiar jestestwa Maryi, oraz jej bliską i nieustającą obecność w życiu człowieka.

Matko, wcielona w nasze bóle
w nasze troski
w nasze nadzieje⁴⁵.

³⁹ Eadem, *Idąc przez Niniwę...*, s. 52.

⁴⁰ Ibidem, s. 70.

⁴¹ Z. Korzeńska, *Dwa brzegi czasu...*, s. 64.

⁴² Z. Korzeńska, *Idąc przez Niniwę...*, s. 35.

⁴³ Ibidem, s. 124.

⁴⁴ Ibidem, s. 119.

⁴⁵ Z. Korzeńska, *Dwa brzegi czasu...*, s. 40.

Poprzez odwołanie do wstawiennictwa Maryi autorka zbioru *Obudzić jutrzeńkę* składa podziękowanie za opiekę Matce Bożej, jednocześnie prosząc ją o dalszą pieczę i troskę nad polskim społeczeństwem. Korzeńska ubolewa nad trudną historią swojego narodu, który nękany wojnami i czasem zniewolenia, spokój i bezpieczeństwo odnajdywał w żarliwej modlitwie do Matki Boga. Maryja zaś nigdy nie pozostawała obojętna na los i błagania narodu polskiego, przynosząc Polakom wolność i protekcję. W utworze *U tronu Królowej proszę za Ojczyznę*, czytamy:

A Ty Ojczyźnie mojej wolność od wieków przywracasz,
Ty ją chronisz i broń z ręki wrogowi wytrącasz.
Bardziej się Ciebie zaborcy lękali
niż pułków armii mego kraju⁴⁶.

Schemat modlitwy, oparty na uroczystym zwrocie do Maryi, mającym na celu szczególne zaakcentowanie jej autorytetu i powagi, oraz przepełnionej skromnością i cichością serca – prośby, w połączeniu z wątkami o charakterze historycznym nadaje częstokroć poezji Z. Korzeńskiej wymowę religijno-patriotyczną. Do struktur modlitewnych zaliczyć należy także utwór *Wybaw nas, Panie, naucz nas Panie*, którego forma ukształtowana zostaje na wzór litanii, czyli modlitw o charakterze błagalnym mających na celu wyjednanie orędownictwa. Pomimo że tematem przewodnim liryku jest zagadnienie wiary, ze względu na oryginalny i dosadny charakter prośb kierowanych przez osobę mówiącą w wierszu do Stwórcy warto przytoczyć jego dłuższy fragment.

Od wiary w brak Ciebie zachowaj nas, Panie.
Od bezmyślności wiary wybaw nas też, Panie.
Od analfabetyzmu Pisma Świętego uchron nas, prosimy.
Od ślizgawki na wierze zachowaj nas, Panie.
Od pustej i martwej wiary zachowaj nas, Panie.
Od szopki wiary broń zachowaj nas, Panie.
Od biznes-wiary i teslo-wiary uchron nas, o Panie⁴⁷.

Niezwykle interesującym zjawiskiem w twórczości lirycznej Z. Korzeńskiej są tworzone przez kielecką poetkę pastorałki. Zarówno utwór *Czego szukamy*, jak i wiersz *Wśród złego i dobrego*, poruszają tematykę bożonarodzeniową, rozbudowaną o kontekst obyczajowy. Nie są to jednak dzieła utrzymane w atmosferze idyllicznej. Pierwsza z wyżej wymienionych pastorałek poza wstępem zaczerpniętym *expressis verbis* z kolędy *Do szopy, hej pasterze*, nie posiada budującej wymowy. Obraz teraźniejszości jaki przedstawia poetka budzi jedynie negatywne uczucia. Współczesny człowiek nie dostrzega już szczęścia płynącego z faktu narodzenia Zbawiciela, w pogoni za sensacją oraz zdobyczami świata dóbr materialnych pozostaje obojętny na cud. W finalnej części swego dzieła, na lud pogrążony w uśpieniu, pragnie Korzeńska wpłynąć niezwykle emocjonalnym wezwaniem:

A w szopie dziecię czeka
Uwierzmy – to jest cud
Otwórzmy nasze serca
Z miłością służmy Mu!

W pastorałce *Wśród złego i dobrego* podmiot liryczny wyraża wielkie zdziwienie z powodu ponownego przyjścia na ziemię Chrystusa. Zakłopotanie wynikające z faktu narodzenia Zbawiciela wydaje się być w pełni uzasadnione jeżeli uwzględnione zostaną argumenty przedstawione w wierszu. Pomimo ludzkich wad i ułomności Korzeńska po raz kolejny stara się dostrzegać w ziemskiej rzeczywistości także przejawy dobra, do których zalicza działalność tak wielkich osobowości Kościoła jak: św. Franciszek, Matka Teresa z Kalkuty oraz Jan Paweł II. Finalna część utworu napawa czytelnika optymizmem i nadzieją, stanowi ona bowiem kompendium zasad moralnych oraz korzyści płynących z faktu ich wypełniania.

Niebo Ty przecież otwarłeś
każdemu, kto szczerze Cię wyzna,
światowych korzyści nie mierzy,
a ważne dla niego niezmiennie
– Bóg, człowiek i ziemski ojczyzna⁴⁸.

Należy zauważyć, iż nawiązania do Księgi świętej zaznaczające swą obecność na poziomie treści są w dorobku lirycznym autorki tomu *Idąc przez Niniwę* najliczniejsze. Ze względu na wieloaspektową naturę owych inspiracji, na potrzeby niniejszej publikacji wprowadzona zostanie systematyzacja umożliwiająca kompleksowe uchwycenie biblijnych źródeł intertekstualności w warstwie treściowej wierszy Z. Korzeńskiej. Wprowadzenie owej klasyfikacji pozwala bowiem na wyodrębnienie w poezji autorki *Dwóch brzegów czasu* pewnych kategorii tematycznych: m.in. postaci, przedmiotów oraz miejsc o proveniencjach biblijnych. Na podstawie analizy, jakiej poddany został dorobek twórczy kieleckiej poetki, należy skonstatować, że do ludzkich bohaterów biblijnych najczęściej występujących na kartach zbiorów poetyckich Korzeńskiej zaliczamy: Hioba, Mojżesza, Kaina, Abła, Ewę i Adama. Sformułowana przeze mnie supozycja nie wyczerpuje jednak w pełni galerii postaci, z której korzysta świętokrzyska artystka. Do zbioru tego należą bowiem ponadto istoty nadprzyrodzone: Bóg, Anioł Stróż oraz Szatan. Ze względu na fakt, że postacie te funkcjonują w tradycji literackiej jako typy określonych postaw oraz zachowań, Korzeńska stara się w swej twórczości lirycznej pozostać wierną wobec znaczeń utrwalonych w Biblii. Wspomniana już postać Hioba funkcjonuje na łamach zbiorów poezji świętokrzyskiej literatki jako uosobienie niewinności, pokory, cierpliwości oraz mądrości.

Ogrom dręczących pytań, wątpliwości i lęków
mnie do pokory skłania śladami myślącego Hioba,
który bunt porzucił przez nadmiar udreki
i uznał Boże prawo do nas, Jego stworzeń,
i Boże tajemnice bytu – z cierpieniem, ale i z miłością⁴⁹.

⁴⁶ Z. Korzeńska, *Idąc przez Niniwę...*, s. 36.

⁴⁷ Ibidem, s. 125.

⁴⁸ Ibidem, s. 93.

⁴⁹ Z. Korzeńska, *Musi być sens przecież...*, s. 61.

Bohaterowie biblijni służą autorce tomowi *Pozbierać rozrzucone chwile* także w celu aktualizacji treści sakralnych. Percepcja osoby Mojżesza przez pryzmat współczesności nadaje jego posłudze wymiar ponadczasowy. Współczesnemu Mojżeszowi, podobnie jak jego biblijnemu pierwowzorowi, powierzona zostaje niezwykle trudna misja. Poprzez dostosowanie celu wędrówki oraz charakteru pokonywanych przeszkód do problemów epoki, w której funkcjonuje dzisiejszy Mojżesz, osoba mówiąca w wierszu stara się zaakcentować wciąż aktualny sens posługi Mojżesza oraz ustawiczną potrzebę ingerencji Boga w życie człowieka. Postać Mojżesza ze względu na uniwersalny charakter jego posłannictwa staje się spoiwem pomiędzy biblijną a współczesną rzeczywistością:

Mojżesz współczesny
prowadzi lud swój
do Ziemi Obiecanej
przez pustynię duchową
styku tysięcy

Przez pustynię zawiąną
piaskami niewiary
sekcjarstwa błędzących
i zgody wielu na odczłowieczenie⁵⁰.

Na kartach zbiorów poetyckich Z. Korzeńskiej pojawiają się także negatywni bohaterowie biblijni. Bunt Adama i Ewy, zbrodnia Kaina, zdrada Judasza, wyrachowanie faryzeuszy, to tylko niektóre z postaw stanowiących fundament dla rozważań na temat obecności zła, zazdrości, obłudy i nieprawości w świecie, oraz wynikających z tego faktu konsekwencji.

[...] w ślad kroków szatana
od naiwnego Adama i łakomej Ewy
że wzrasta u Kaina i w Sodomie Gomore
(po której tylko zła pamięć została)
że objęło także braci Józefowych
że nie ominęło nawet prawego Dawida
że był też Judasz Pierwszy
i ma swych następców
że partia faryzeuszy stale się odradza⁵¹.

Przemożnym bogactwem i różnorodnością prezentowanych przymiotów charakteryzują się postaci biblijne należące do rzeczywistości ponadmysłowej. Bez wątplenia najwięcej uwagi poświęca Korzeńska osobie Boga. Postać ta funkcjonuje w twórczości lirycznej kieleckiej poetki przede wszystkim w roli Stwórcy oraz Sędziego. Fakt nieustającej obecności Boga, od stworzenia po dzień Sądu Ostatecznego, umacnia wiarę ludzi w sens ziemskiej wędrówki oraz zasadność kierowanych przez człowieka próśb.

⁵⁰ Eadem, *Dwa brzegi czasu...*, s. 70.

⁵¹ Ibidem, s. 74.

Pewnie tu teraz
próśb naszych trzeba,
w Niebo wołania
by nas ku sobie Stwórca i Sędzia
jeszcze usilniej skłaniał⁵².

Nim jednak Bóg dokona weryfikacji ludzkiego postępowania służy swemu ludowi opieką i wsparciem niczym najlepszy Pasterz.

Ja marna owieczka z Twojego pastwiska
Znowu wpadłam w dołek z pokrzywami
I muszę Cię i teraz Panie fatygować
Byś mnie z tych pokrzyw szybko wyprowadził⁵³.

Zapewniając rodzajowi ludzkiemu pokarm zarówno dla duszy jak i ciała, dba o fizyczny i duchowy rozwój stworzonych przez siebie ziemskich istnień: „Dań jednak i wartości posiłków my nie wybieramy./Te sam Gospodarz serwuje według swej woli”⁵⁴. Porównanie nadprzyrodzonej mocy i władzy Stwórcy z elementami rzeczywistości należącymi do sfery profanum stanowi ze strony autorki tomu wierszy *Pozbierać rozrzucone chwile* próbę określenia istoty Absolutu, poznania natury Boga. Podług biblijnego wzorca Bóg staje się w poezji autorki *Dwóch brzegów czasu* także uosobieniem najwyższych uczuć, wartości i dogmatów.

Istnieje Bóg – Prawda, Bóg – Piękno
w potrójnym Źródle-Osobie,
promieniający potrójnie swą wielką Miłością.
On to wszystko stworzył tylko w nas i dla nas
– z miłości i dla miłości⁵⁵.

O charakterze mocy i potęgi Boga informują ponadto stosowane przez Korzeńską epitety. Za pośrednictwem owych środków stylistycznych autorka zbioru wierszy *Mazury, Mazury...* nie tylko wyraża swój poddańczy stosunek wobec Transcendencji, ale oddaje cześć i szacunek przynależny Stwórcy. Bóg określany jest bowiem mianem istoty przedwiecznej, wiekuiestej, wszechmogącej i niepojętej. Niech słowa pochodzące z wiersza *Inność i różnorodność w jedność* będą uwierzytelnieniem postawionej tezy:

Wielki Niepojęty i Nieodgadniony
tylko Ty jeden mogłeś tak przedziwnie
to wszystko pomyśleć i stworzyć:
inność i różnorodność w jedność⁵⁶.

Znaczna ilość poetyckich wizualizacji *sacrum* autorstwa Z. Korzeńskiej odnosi się również do postaci Anioła Stróża. Kielecka artystka w swojej twórczości lirycznej

⁵² Z. Korzeńska, *Obudzić jutrzeńkę...*, s. 41.

⁵³ Eadem, *Idąc przez Niniwę...*, s. 22.

⁵⁴ Ibidem, s. 19.

⁵⁵ Z. Korzeńska, *Pozbierać rozrzucone chwile*, Kielce 2006, s. 75.

⁵⁶ Eadem, *Idąc przez Niniwę...*, s. 78.

uwzględnia tradycyjny sposób jego postrzegania, choć nie ogranicza się jedynie do schematycznego opisu postaci, tzn. prezentacji utrwalonego w tradycji i kulturze wizerunku anioła jako uskrzydłonej, złotowłosej istoty o ludzkiej twarzy, która na znak swej czystości i nieskazitelności przyodziana była w białe szaty. Zarówno w wierszu *Kanion w środku miasta*, w którym przeczytać możemy o niezawodnej opiece złotowłosych aniołów, jak i utworze *Zła samotność*, w którym podmiot liryczny plusk wody w strumieniu porównuje do szelestu skrzydeł Anioła Stróża, kielecka poetka wykorzystuje anielskie atrybuty. Niezwykła częstotliwość występowania owego motywu na kartach zbiorów wierszy świętokrzyskiej literatki świadczy o głębokiej wierze poetki w ingerencję sił nadprzyrodzonych w życie człowieka. Postać Anioła Stróża wykorzystana zostaje przez autorkę tomu *Mazury, Mazury...* przede wszystkim jako symbol nieustającej protekcji, ochrony i oddania.

Strzeż ducha mego, mój Aniele Strózu,
od wszelkich ciemności,
strzeż od ślepych zaułków,
krętych i śliskich ścieżek,
dróg zarosłych chwastami,
ale i od drogi wygodnej i gładkiej,
prowadzącej przez blichtry do królestwa Złego,
strzeż mnie, Aniele, od błędnych zakrętów umysłu i wiary
– i prowadź mnie do Ojca⁵⁷.

Słowa przytoczonej modlitwy w niezwykle obrazowy sposób prezentują wieloaspektowy wymiar anielskiej posługi. Poruszającą próbą zrozumienia anielskiej odpowiedzialności, roztropności i mądrości przez człowieka jest utwór *Jaki Ty jesteś?*

Jaki Ty jesteś Strózu mój i Wodzu
Aniele święty – wielki darze Boga?
Jaki Ty jesteś Czysty Duchu z nieba⁵⁸.

Pozostając w sferze istot pozaziemskich należy wspomnieć także o postaci Szatana oraz przejawach jego destrukcyjnej działalności, którym autorka *Dwóch brzegów czasu* poświęca tak wiele uwagi w swych zbiorach poetyckich. Zgodnie z prawdą zawartą w Piśmie Świętym zgubne oddziaływanie Szatana towarzyszy człowiekowi od momentu jego stworzenia. Biblijny motyw nieposłuszeństwa pierwszych rodziców wobec Boga, a przede wszystkim Szatana jako źródła zła i sprawcy cierpienia powtarza się szczególnie często. W wierszu *Dobro w snopy wiązać* podmiot liryczny postawi pytanie: „Czy rana duszy przez węża wsączona w Edenie/nigdy się nie zablizni [...]”⁵⁹. Postać upadłego anioła staje się bezpośrednim nawiązaniem do biblijnej historii grzechu pierworodnego także w utworach *Uparty Adam* oraz *Lipiec 2005*. W obydwu wyżej wymienionych wierszach autorka zbioru poetyckiego *Idąc przez Niniwę* poprzez wskazanie rodowodu zła stara się ukazać wciąż odczuwalne dla rodzaju ludzkiego konsekwencje grzechu. Dla poświadczenia niniejszej tezy przytoczmy najwymowniejszy z fragmentów:

⁵⁷ Ibidem, s. 90.

⁵⁸ Z. Korzeńska, *Pozbierać rozrzucone chwile...*, s. 62.

⁵⁹ Eadem, *Obudzić jutrzrenkę...*, s. 15.

W Londynie w metrze zamach
Tylu zabitych i rannych.
Aż do tego doszło od zerwania
rajskiego owocu z inspiracji Szatana?
„Bogami będziecie – obiecywał wtedy.
„Ale co z człowieczeństwem się stanie?”
– zapomnieli zapytać tam
Adam i Ewa⁶⁰.

Zaakcentowanie obecności Szatana poprzez wizualizację siły i zasięgu jego niszczycielskiej mocy we współczesnym świecie, ma na celu uwrażliwienie rodzaju ludzkiego na szerzące się wokół zło. Zdaniem kieleckiej poetki bowiem współczesny człowiek zbyt często pozostaje na nie obojętny. Wyniszczającą moc anioła ciemności dostrzega Korzeńska nie tylko w życiu codziennym, ale również w sztuce. Zdaniem kieleckiej poetki fascynacja cierpieniem, bólem i śmiercią zbyt często staje się dla artystów inspiracją. Admiracja zła w sztuce sprzyja bowiem zacieraniu granicy pomiędzy dobrem a złem. W wierszu *Ta obsesja ciemności* „ja” liryczne zapyta:

Czy to nie podszept odwieczny szatana,
że wielkość sztuki ma się ograniczać
do ciemnej palety barw i ponurości?

Za najbardziej realne, bo obecne w codziennym życiu każdego człowieka, przejawy działalności Szatana uznaje autorka tomu wierszy *Musi być sens przeciw* pychę, egoizm, chciwość i zazdrość wobec Boga i bliźnich.

Chcesz włączyć wszelkim życiem,
wkraść w prawa natury,
zabronić innym czcić Boga,
bo sam Go pragniesz zastąpić.
Chcesz włączyć umysłami, a także ciałami
i sumieniami stworzeń,
których nie ty jesteś stwórcą⁶¹.

Równie istotnym symptomem pozwalającym na wskazanie Pisma Świętego jako konstytutywnego źródła odniesień dla twórczości poetyckiej Z. Korzeńskiej są zaczerpnięte z tekstu świętego przedmioty – symbole. Kontekst biblijny, w oparciu o który odczytywane jest ich znaczenie, sprawia, iż oprócz znaczenia podstawowego przedmioty te otrzymują sens naddany. Właściwa interpretacja wymaga zatem od odbiorcy wierszy autorki *Obudzić jutrzrenkę* gruntownej znajomości tekstu sakralnego. Podobnie jak miało to miejsce w przypadku dotychczas omówionych przykładów biblijnej inspiracji poezji kieleckiej artystki, o doborze konkretnych rekwizytów biblijnych zdecydował występowanie danego elementu w tekstach lirycznych Z. Korzeńskiej. Do zbioru tego zaliczyć należy: drabinę, krzyż oraz kamień. Pierwszy z wymienionych przedmiotów funkcjonuje w poezji autorki zbioru *Mazury, Mazury...* jako jeden z elementów biblijnego związku frazeologicznego „drabina Jakubowa”. W utworze *Przemijanie czy trwanie* świętokrzyska poetka porównuje kształty obłoków do drabiny Jakubowej i postaci aniołów.

⁶⁰ Eadem, *Idąc przez Niniwę...*, s. 122.

⁶¹ Ibidem, s. 16.

Po chwili zauważam ledwo widoczny
ruch dwu warstw cirrusów
Jedna pasmowo ułożyła się w Jakubową drabinę
i powoli przesuwa się po nieboskłoniu na zachód
Warstwa nad nią – to skrzydlate postacie aniołów
Poruszające się w przeciwnym kierunku⁶².

Zestawienie to otwarcie nawiązuje do Księgi nad księgami, a dokładniej rzecz ujmując fragmentu dotyczącego snu patriarchy biblijnego Jakuba, w którym to ujrzał on drabinę sięgającą sklepienia niebieskiego, zastępy aniołów, oraz oblicze Stwórcy. Jak zauważa Władysław Kopaliński, wizja ta posiada symboliczną wykładnię: „Drabina ma wyobrażać wszechobecność opatrności boskiej i zapewnienie, że droga między Ziemią a niebem jest zawsze otwarta. Aniołowie wstępujący oznaczać mają modlitwy i pragnienia ludzi, a zstępujący łaskę Pana”⁶³. Emblemat drabiny konotuje w poezji autorki zbioru wierszy *Pozbierać rozrzucone chwile* także znaczenia związane z przeznaczeniem i planem Boga, które od chwili narodzin aż do śmierci realizuje człowiek. Symbolika ta uobecniona zostaje w prośbie, którą osoba mówiąca w utworze *Poranna rozmowa* kieruje do Boga: „A mnie doprowadź, Ojczy, do Ciebie/po szczeblach drabiny, którąś mi przeznaczył”⁶⁴. Każdy ze zdobytych szczebli okupiony zostaje trudem, wymaga od człowieka pokory, siły i wytrwałości. Poszczególne jej stopnie porównuje kielecka poetka do etapów ludzkiego rozwoju, szczególnie nacisk kładąc na ostatni, najtrudniejszy okres życia, jakim jest starość. Poprzez wysiłek, który muszą włożyć ludzie by wspiąć się na kolejny stopień drabiny życia staje się ona również metaforą drogi do wewnętrznej, duchowej doskonałości. Świadomość, że z każdym krokiem przybliża ona ludzi ku niebu, nie ujmuje ciężaru wędrówki, ale sprawia, że ma ona sens.

Drabina cierpienia
wspina się ku niebu wyżej
od górskich szczytów
choć taka dziwnie niepozorna i przykra.
Nie wierzysz? Zapytaj Męczennika
Jana Pawła II⁶⁵.

Charakter relacji zachodzących pomiędzy sferą sacrum a profanum ujmuje świętokrzyska literatka także za pośrednictwem symbolu krzyża. Wykorzystanie biblijnego motywu męczeńskiej śmierci Jezusa na krzyżu służy Korzeńskiej do zaakcentowania wielkiej ofiary i poświęcenia jaka złożona została dla odkupienia win i grzechów człowieka. Podług starorzymskiego prawa Jezus zmuszony był nieść swój krzyż na miejsce stracenia. Krzyż uznawano bowiem wówczas za narzędzie tortur. Zdaniem poetki obojętność i znieczulenie na krzywdę oraz ludzkie cierpienie uniemożliwia jednak współczesnemu człowiekowi rozpoznanie tak wielkiego aktu heroizmu i miłości.

Ale że Bóg był poniżony, opluty, bicowany
i do krzyża śmiertelnie przybity
przez tych, których ukochał
– to niewielu z ludzi naprawdę serdecznie przeraża.
Jakby się nic nie stało,
świat nie przestał się kręcić⁶⁶.

Krzyż w poezji kieleckiej artystki jest również znakiem identyfikacji każdego chrześcijanina, „który za przykładem Chrystusa powinien wziąć i dźwigać swój krzyż, dając w ten sposób dowód nie tylko swego obumarcia dla złego świata, lecz także – i to przede wszystkim – swej wielkiej chluby z bycia chrześcijaninem”⁶⁷. O krzyżu jako znaku cierpienia które uszlachetnia, mówi Korzeńska w utworze *Między górami*:

Mimo iż starość z góry oglądana wygląda ciekawie,
to życie jest jeszcze bogatsze i zmusza nas – jakże często –
do schodzenia w doliny, a niekiedy w doły.
Tu krzyż jest najcięższy,
ale cierpienie, przygniatając, unosi przedziwnie⁶⁸.

W wierszu *Co jest Ojczyzna?* krucyfiks, czyli krzyż z postacią Jezusa, jako najważniejszy z trzech elementów obok godła państwowego i portretu dowódcy stanowi nie tylko wyraz wyznawanych przez „ja” liryczne wartości, ale jest przede wszystkim świadectwem wierności Polaków wobec Boga i Ojczyzny, oraz złożenia narodu polskiego pod opiekę Chrystusa.

Capstrzyk przystaje na placu pod figura Chrystusa.
Na podwyższeniu tymczasowa scena,
na niej krzyż, Godło Państwa i portret Marszałka⁶⁹.

Krzyż uobecniony zostaje w poezji Korzeńskiej również jako jeden z członów nazwy miejsca kultu i peregrynacji jakim jest Święty Krzyż. Poprzez przywołanie zarówno chwalebnych jak i godnych potępienia faktów z historii owego zakątka stara się autorka zbioru wierszy *Idąc przez Niniwę* oddać hołd, jak zaznacza w tytule utworu, miejscu wciąż tętniącemu żywym Krzyżem.

Święty Krzyż – miejsce kultu,
dziś wiary Chrystusowej,
miejsce – legenda, serce kraju,

[...]

Święty Krzyż – miejsce gólgota,
zhańbione przez katów i uświęcone
śmiercią tysięcy ofiar⁷⁰.

⁶⁶ Ibidem, s. 60.

⁶⁷ K.S. Wiczowski, *Od Adama do życia pozagrobowego*, Bydgoszcz 2002, s. 151.

⁶⁸ Z. Korzeńska, *Idąc przez Niniwę...*, s. 107.

⁶⁹ Eadem, *Pozbierać rozrzucone chwile...*, s. 21.

⁷⁰ Z. Korzeńska, *Obudzić jutrzemkę...*, s. 61.

⁶² Z. Korzeńska, *Dwa brzegi czasu...*, s. 79.

⁶³ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2006, hasło: *drabina*, s. 66.

⁶⁴ Z. Korzeńska, *Obudzić jutrzemkę*, Kielce 2009, s. 54.

⁶⁵ Eadem, *Idąc przez Niniwę*, Kielce 2006, s. 107.

Studia mające na celu określenie charakteru powiązań zachodzących pomiędzy twórczością liryczną autorki tomu *Pozbierać rozrzucone chwile* a tekstem sakralnym, wykazały, że również obecność kamienia w analizowanej poezji posiada różnorodne motywacje. Jako emblemat trwałości, stabilności i solidności pojawia się on w wierszu *Kamień węgielny*, w którym podmiot liryczny stwierdza: „Dzieciństwo – kamień węgielny jestestwa”⁷¹. Już poprzez sam tytuł utworu Korzeńska wyznacza kierunek w jakim powinna podążać interpretacja. Zabiegiem koniecznym dla poprawnego odbioru znaczenia tej sentencji jest zacytowanie definicji kamienia węgielnego. Według Anny Komornickiej: „Kamień węgielny (narożny) wiązał dwie części murów i spajał cały budynek. W świątyni jerozolimskiej liczył on 6 do 7 m długości i 2 do 3 m szerokości. Jest on bazą podtrzymującą całą konstrukcję”⁷². W znaczeniu metaforycznym, w którym odczytywać należy także przytoczony ustęp, oznacza fundament i początek. Moc, trwałość, a przede wszystkim ponadczasowość kamienia zostaną wykorzystane przez Z. Korzeńską także w utworze *Mojżesz współczesny*, w którym nawiąże ona do biblijnej historii Mojżesza i otrzymanych przez niego na górze Synaj kamiennych tablic zawierających Boże prawo:

Wstępujesz na górę Synaj
przynosisz Boże tablice
lecz lud Twój nierozumny
szemrze
a tablice omija, wyszydza
lub wybiera co łatwe⁷³.

Kamień jako opoka, fundament oraz symbol niewzruszonej podstawy stał się jednym z konstytutywnych przymiotów określających postawę św. Piotra. Z semantyką tą jednak kielecka poetka wydaje się polemizować. W wierszu *Czy to wiatr?* podmiot liryczny pyta: „Czy Piotr to zaiste opoka?/Cóż to więc za opoka, skoro Pana zdradził?”⁷⁴. W swej twórczości lirycznej autorka zbioru *Mazury, Mazury...* poprzez kamień czyni nawiązanie także do słów Jezusa traktujących na temat winy kobiety, która dopuściła się cudzołóstwa. W wierszu *Rozważania przed Żłóbką* czytamy:

Dlaczego ludzie często niby dobrzy
zło akceptują jako siłę wyższą?
Czemu się dają tak łatwo omamić
podszeptom Złego przeciw Twoim celom?
Czemu na hurra kamień w rękę biorą,
rzucając w tego, kogo im wskazano?

Pomimo wciąż aktualnego wymiaru stwierdzenia *Qui sine peccato est vestrum primus in illam lapidem mittat*⁷⁵, współczesnemu człowiekowi z niezwykłą łatwością przychodzi osąd postępowania innych ludzi.

⁷¹ Eadem, *Mazury, Mazury...*, Kielce 2010, s. 69.

⁷² A.M. Komornicka, *Słownik zwrotów i aluzji biblijnych*, Łódź 1994, hasło: *kamień węgielny*, s. 155.

⁷³ Z. Korzeńska, *Dwa brzegi czasu...*, s. 71.

⁷⁴ Eadem, *Obudzić jutrzemkę...*, s. 68.

⁷⁵ A.M. Komornicka, op. cit., hasło: *Kto jest bez winy, niech pierwszy rzuci kamieniem*, s. 165.

Niezwykle czytelnym przejawem inspiracji biblijnych w poezji Z. Korzeńskiej są również odwołania do nomenklatury z zakresu toponimii biblijnej. Jednym z owych obszarów jest ogród Getsemani, w którym Jezus wraz ze swymi uczniami modlił się na dzień przed pojmaniem. Jako miejsce związane z czuwaniem, modlitwą i kontemplacją uobecnione zostaje w wierszu *Nie mogliście jednej godziny czuwać ze Mną?*, w którym to dochodzi do zestawienia dwóch rzeczywistości, wspomnianej już biblijnej historii czuwania Jezusa w Ogrójcu oraz prozaicznej sytuacji wyczekiwania na przyjazd pociągu. Zestawienie tak skrajnie różnych celów oczekiwania oraz odległych rzeczywistości służy autorce temu *Idąc przez Niniwę* do zakwestionowania wartości, którym hołduje współczesny człowiek.

[...] uwiązana do walizki i bezwładu, czekam...

Próbuję się modlić – bełkot bezmyślny.
O Boże, po co stworzyłeś to przykre czekanie?
– robię Mu wymówki. – Nawet modlić się trudno.
Nagle błysk refleksji. Jutro Wielki Czwartek.
Tak, Tyś w Ogrójcu, mdlejąc w krwawym pocie,
czekał na swoją śmierć w katordze...na krzyżu...
A mnie tu mdli i nuży nawet zwykłe siedzenie⁷⁶.

Wyrzut implikowany niemożnością skupienia uwagi na modlitwie, na którą współczesnemu człowiekowi częstokroć nie wystarcza już czasu i sił, to nie jedyny zarzut jaki kieruje poetka pod adresem nowoczesnego społeczeństwa. Korzeńska nie tylko poddaje w wątpliwość, ale ośmiesza rangę życiowych priorytetów dzisiejszych pokoleń, bo czymże jest trud skupienia uwagi na modlitwie zmęczonego gonitwą dnia codziennego człowieka oczekującego na pociąg, w porównaniu z trudem modlitwy Jezusa oczekującego na śmierć?

Kolejnym biblijnym miejscem – symbolem jest Golgota, nazwa wzgórza w Jerozolimie, a zarazem miejsce ukrzyżowania i śmierci Jezusa. Autorka temu wierszy *Pozbierać rozrzucone chwile* pragnie zwrócić szczególną uwagę odbiorców tworzonej przez siebie poezji na humanitarny wymiar złożonej przez Chrystusa ofiary.

Wiem, Panie, że Ty się wspiąłeś z ciężarem – naszych win –
na najwyższą górę: biczowania, urągania i wzgardy,
i na gwoździe krzyża – na niedościgną Golgotę,
a ja się tu nad swoją słabością uzalam⁷⁷.

Tak realistyczny opis męki i śmierci Jezusa ma na celu jak najwierniejsze oddanie ogromu bólu, cierpienia i poniżenia na jakie człowiek skazał swego Wybawcę i Zbawiciela. Gest poświęcenia własnego życia dla odkupienia słabości i przewinień rodzaju ludzkiego uświadamia „ja” lirycznemu irrelevantny i przyziemny charakter jego utyskiwań.

Równie wymownym miejscem – znakiem jest dla Korzeńskiej droga do Emaus, miejsce objawienia Chrystusa uczniom: Szymonowi Piotrowi i Kleofasowi.

⁷⁶ Z. Korzeńska, *Obudzić jutrzemkę...*, s. 20.

⁷⁷ Z. Korzeńska, *Idąc przez Niniwę...*, s. 13.

Miejsce to staje się znakiem poznania i oświecenia, wynikającego z bezpośredniego kontaktu z Transcendencją. W wierszu *Droga* rozpoznanie osoby Chrystusa przybliży człowieka do określenia natury i istoty Absolutu:

Wejść wreszcie na drogę do Emaus...
Spotkać tam Wędrowca, żeby szlak nam rozświetlił,
poznać, że On jest Drogą i Celem, i Prawdą,
których tak szukamy.
On Początkiem i Końcem Drogi – Alfą i Omega⁷⁸.

Proces noezy będący implikacją owego rozpoznania przyczynia się także do wewnętrznego rozwoju człowieka. W wierszu *Czarno-biała tablica* podmiot liryczny postrzega objawienie Chrystusa w kategoriach lekcji budowania własnej świętości, nauki odróżniania dobra od zła, oraz eksploracji celu ludzkiego życia.

Lecz i Apostołowie swą świętość powoli budowali,
wyłącznie zresztą na filarze łaski od swojego Pana,
bo sami z siebie nazbyt słabi byli, zagubieni, lękliwi,
po ludzku myślący i ciągle błędzący.
A Pan cierpliwie wiódł ich do Emaus,
radikalizmu uczył i odwagi widzenia:
Niech wasza mowa będzie: Tak, tak, nie, nie.
Dobro od zła nakazał wyraźnie odróżniać
i czerń na biel przetwarzać jednoznacznie,
bo to jest właśnie cel życia człowieka⁷⁹.

W ramach konkluzji rozważań warto udzielić odpowiedzi na pytanie, czemu służyć ma tak silne zakorzenienie twórczości poetyckiej Zofii Korzeńskiej w Księdze kanonicznej. Kielecka poetka poprzez liczne nawiązania i referencje natury biblijnej zwraca uwagę czytelników nie tylko na silny fundament i zaplecze literackie dla tworzonej przez siebie liryki, ale daje świadectwo wyznawanego światopoglądu. Ustanowienie świętej Księgi jako archetektu nie jest zatem preferencją o charakterze przypadkowym, marginalnym czy incydentalnym, ale deklaracją wyznawanych zasad i wartości moralnych. Za pośrednictwem cytatów, symboli oraz aluzji biblijnych teksty konstruowane przez świętokrzyską poetkę posiadają dydaktyczną wymowę. Postacie, wydarzenia, przedmioty, zaczerpnięte z kart *Pisma Świętego* funkcjonują bowiem w poezji autorki *Dwóch brzegów czasu* jako reprezentacje zarówno pozytywnych jak i negatywnych postaw społecznych i norm etycznych. *Biblia* stanowi dla niej źródło prawdy, vademecum ludzkiego doświadczenia. Święta Księga jako kompendium uniwersalnych prawd i zachowań społecznych pozostaje dla poetki niewyczerpanym, a przede wszystkim ponadczasowym, źródłem inspiracji literackich. Topika biblijna obecna na kartach zbiorów wierszy Zofii Korzeńskiej nie tylko przypomina i utrwała w umysłach czytelników historię narodu wybranego, ale przede wszystkim służy aktualizacji treści sakralnych. Relektura wątków i motywów biblijnych proponowana przez autorkę temu wierszy *Obudzić jutrzrenkę*, realizowana jest nie tylko na mocy

⁷⁸ Eadem, *Pozbierać rozrzucone chwile...*, s. 71.

⁷⁹ Eadem, *Idąc przez Niniwę...*, s. 85.

przytoczeń, ale także polemik oraz modyfikacji. Poprzez umiejscowienie aktualnej problematyki w kontekście treści biblijnych możliwe jest wyeksponowanie i zaakcentowanie kwestii szczególnie ważnych dla poetki bądź z jakichś powodów wartych podkreślenia. Globalny i transgeniczny wymiar zasięgu lektury biblijnej umożliwi ponadto autorce zbioru wierszy *Musi być sens przecież* poszerzenie potencjalnego gremium czytelniczego, dla którego charakter zastosowanych odniesień będzie jasny i czytelny w odbiorze. Biblia staje się dla Korzeńskiej archetekstem również ze względu na jej wieloaspektowy charakter. W poezji autorki tomiku *Pozbierać rozrzucone chwile* Księga nad księgami spełnia funkcję poznawczą, pozwala bowiem człowiekowi na eksplikację zjawisk związanych z genezą i powstaniem świata oraz rodzaju ludzkiego, a także zagadnień ontologicznych. *Pismo Święte* posiada dla Korzeńskiej również znaczenie doktrynalne i sakralne. Księgi wchodzące w skład tekstu kanonicznego stanowią dla autorki tomu wierszy *Idąc przez Niniwę* fundament wiary chrześcijańskiej oraz zbiór obrzędów i tradycji religijnych. Bez wątpienia tematyka sakralna występuje w twórczości lirycznej świętokrzyskiej poetki także w funkcji uzasadniającej, treści biblijne stają się motywacją i argumentacją dla rozważań dotyczących kolei ludzkiego życia oraz biegu wydarzeń. Jak zostało już zaznaczone równie istotną motywacją dla wykorzystania przesłania świętej Księgi w twórczości poetyckiej Z. Korzeńskiej jest literacki wymiar *Biblii*, oraz siła inspiracji i oddziaływania, którą od wieków emanuje ten tekst.

Starogrecka poezja meliczna Safony i Anakreonta

Ancient Greek lyric poetry of Sappho and Anacreon

Alicja Krawczyk

Kluczowe słowa

starogrecy poeci, Safona i Anakreont, ludowy i pieśniowy charakter greckiej liryki, koncepcja poety i poezji, motywy tematyczne w twórczości Safony i Anakreonta

Keywords

ancient Greek poets, Sappho and Anacreon, the folk and song-like character of the Greek lyric, poet and poetry concepts, thematic motifs in the works of Sappho and Anacreon

Abstrakt

Celem artykułu jest omówienie twórczości starogreckich poetów: Safony i Anakreonta. Zwrócono szczególną uwagę na ludowy i pieśniowy charakter greckiej liryki, koncepcje poety i poezji oraz motywy tematyczne w twórczości omawianych twórców.

Podjętym rozważaniom przyświecał cel podkreślenia walorów literackich poezji Safony i Anakreonta, jej znaczenia i wpływu na późniejszych twórców.

Abstract

The purpose of this article is to discuss the oeuvre of ancient Greek poets: Sappho and Anacreon. Special attention is paid to the folk and song-like character of the Greek lyric, the poet and poetry concepts, and thematic motifs in the works of these creators. The goal of the undertaken considerations was to emphasize the literary values of Sappho's and Anacreon's poetry, its significance and influence on later creators.

Alicja Krawczyk

Starogrecka poezja meliczna Safony i Anakreonta

LUDOWY RODOWÓD POEZJI

Początki liryki greckiej giną w mrokach dziejów. Ocalały zaledwie szczątki, strzępy utworów, które możemy dziś poznać dzięki mozolnej pracy rekonstrukcyjnej filologów. Współcześni badacze są na ogół zgodni, że jednym ze źródeł, z którego poezja starogrecka czerpała tematy, wątki i motywy był folklor¹. Ludowa pieśń towarzyszyła pracy niewolników m.in. przy obracaniu żaren – młynów, wyciąganiu wiader z wodą, przędzeniu wełny, tłoczeniu wina, zbieraniu snopów z pola, pieczeniu chleba, wypasie bydła. Jej pierwotną formę stanowiły rytmiczne nawoływania *o eia eia eia eia eia eia!* (tłum. *Hej nuże nuże...*), słowa – sygnały, które stały się załączkiem pieśni roboczej, mającej nie tylko uprzyjemnić pracę, ale utrzymać ją także we właściwym rytmie. Każda wykonywana czynność miała swoją pieśń np. przy przędzeniu wełny śpiewano *iulós*, przy tłoczeniu wina rozbrzmiewała *linós* albo *epilénios*; pieśń poganiaczy wołów nazywała się *bukoliásmos*. Różnym obrzędem o charakterze religijnym towarzyszyła trójjedyna choreja, w której słowo połączone było z muzyką i tańcem. Pieśń weselna *hyménajos* towarzyszyła obrzędowi zaślubin, a pieśń żałobną – *thrénos* wykonywano na pożegnanie zmarłych. Folklor miał także swoje konkursy, na których urządzano zawody śpiewacze np. ku czci bogini Artemidy. Na uroczystość przynoszono placki, bukłaki z winem, ten kto zwyciężył w agonii, zabierał ze sobą wszystkie przyniesione dary. Popularnym rodzajem pieśni ludowej były utwory o tematyce żebraczej, dziadowskiej, zawierające stałe elementy: prośbę skierowaną do bóstwa o błogosławieństwo dla odwiedzanych domowników, prośbę o dary i groźbę na wypadek gdyby proszący nie zostali obdarowani. Przykładem tego typu utworów jest zachowana w całości pieśń garnarczy. Popularne były również w greckim folklorze pieśni proszalne, której przykładem jest zachowana do dziś rodyjska pieśń jaskółcza – *chelidónisma*, ukazująca obyczaj chodzenia dzieci wiosną po domach z prośbą o dary:

Przyleciała, przyleciała jaskółka
Niosąc piękne dni,
Piękną porę
Na brzuchu biała,
Na grzbiecie czarna.
Wynieś ciasto owocowe
Z bogatego domu,
Wynieś kubek wina
No i koszyk sera.
Ani strąkami,
Ni podpłomykiem
Jaskółka nie wzgardzi.
Mamy sobie pójść czy dostaniemy?

¹ S. Stabryła, *Historia literatury starożytnej Grecji i Rzymu*, Wrocław–Warszawa–Kraków, 2002, s. 42.

Dasz to dobrze. Jeśli nie, my nie darujemy.
 Drzwi weźmiemy lub nadedrzwie,
 Albo żonkę, która siedzi w domu.
 Taka malutka, że ją ponieść łatwo.
 Jeśli chcesz coś dać,
 Niech to będzie duże.
 Otwórz, otwórz przed jaskółką.
 Nie staruchy jesteście. My dzieci².

Powstawały również pieśni kultowe na cześć różnych bóstw. Apollinowi poświęcano peany (gr. *paian*), Dionizosa zaś czczono dytyrambem.

Ludowy dorobek pieśniowy starożytnych Greków prawie w całości zaginęła, znany jest tylko z przekazów późniejszych autorów. Wątki o ludowej proweniencji pojawiają się w różnych odmianach starogreckiej poezji, w monodii przeznaczonej do solowego wykonania i w pieśniach chóralnych wykonywanych na uroczystościach religijnych czy igrzyskach sportowych. Motywy z ludowej pieśni przeniknęły do epigramatów, sielanek, elegii, erotyków.

Termin liryka gr. *lyriké* posiadał pierwotnie inne znaczenie niż dzisiaj go rozumiemy i oznaczał pieśni wykonywane przy akompaniamencie liry lub pokrewnego jej instrumentu strunowego, gitary czy formingi. W VII wieku muzyk Terpander udoskonalił lirę, czterostrunny instrument zastąpił siedmiostrunnym. Ulepszony został również *aulós*, odpowiednik naszego klarnetu, wykorzystywany jako akompaniament jambu i elegii, gatunków nie zaliczanych przez Greków do liryki.

Naszemu rozumieniu liryki odpowiada grecki termin *meliké* – pieśń. Poetę melicznego nazywano *melopojos* albo *lyrikos*. Oba terminy wskazują wyraźnie na pieśniowy rodowód antycznej poezji. Tekst i muzyka stanowiły w niej nierozdzielalną całość.

Starożytni Grecy nie zaliczali poezji do sztuki. Widzieli w niej dzieło nie umiejętności lecz natchnienia³, dopatrywali się jej pokrewieństwa z wieszczaniem. Zrodzona z boskiej interwencji wtajemniczała twórcę w wiedzę niedostępną zwykłym śmiertelnikom stawiła go w roli tłumacza bogów, pośrednika między *sacrum* a *profanum*.

Twórcy antyczni wypowiadali się często w swoich utworach na temat roli poety i poezji. Metapoetyckie rozważania pojawiają się w eposach Homera, w utworach Hezjoda, Solona, Safony, Anakreonta, Pindara w dialogach platońskich.

W *Odysei* występuje „miły Muzie” aoid Demodok, która skłoniła go „by śpiewał chwałę mężów”. W Pieśni VIII, na uczcie u Feaków, Odys prosi, by uświetnił biesiadę swą opowieścią i śpiewał „o doli Achajów”.

– Demodoku ciebie z wszystkich śmiertelnych ja sławię najbardziej. Albo Muza cię uczyła, córka Zeusa, albo Apollon, bo nader pięknie układasz pieśni o doli Achajów, co zdziałali, co wycierpieli, ile zaznali trudów, jakbyś sam był przy tym albo słyszał od kogoś, co był z nimi [...].
 Rzekał, ów zaś z bożego pędu zaczął i tkał pieśń [...]. Tak śpiewał śpiewak przesławny, Odys zaś topniał we łzach spływających spod powiek na policzki [...]

² Z. Kubiak, *Literatura Greków i Rzymian*, Warszawa 1999, s. 88–89.

³ W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki 1, Estetyka starożytna*, Warszawa 1988, s. 45–49.

Hezjod w *Teogonii* kieruje pieśń do Muz Helikońskich, dziękując im, „że boski głos w niego tchnęły”, by „sławił to, co będzie,/I co niegdyś było.”

Pieśń od Muz Helikońskich zczynijmy. Wielkimi
 I świętymi górami Helikonu one
 Władają. Wokół źródeł fiołkowych, gdzie ołtarz
 Potężnego Kronidy, miękkimi stopami
 Tańczą [...]
 One kiedyś Hezjoda nauczyły pięknej
 Pieśni, gdy pasał pod świętym Helikonem owce [...]
 (tłum. Z. Kubiak)

Pindar (518–446 przed Chr.) wybitny twórca liryki chóralnej, świadomy własnego talentu poetyckiego, nazywa siebie „panem pieśni” i „wieszczem Muz Pierii”, legendarnej krainy w Macedonii, którą według wierzeń miały zamieszkiwać.

W *Peanie dla Delfijczyków* (52 f) pisze:

Wiedzą bogowie,
 Jak natchnąć poetów.
 Przed śmiertelnymi jest to ukryte [...].
 (tłum. A. Szatyńska-Siemion)

W *Enkomionie dla Tarsybulosa z Akragantu* pieśń Pindara rozbrzmiewa na uczcie wśród wznoszonych toastów:

Ten rydwan słodkich pieśni, Tarsybulu,
 Posyłam ci na deser, aby w waszym kole
 Słodką podniętą był dla biesiadników,
 Napoju Dionizosa i pucharów z Aten,
 Kiedy troski dręczące z ludzkich serc odchodzą,
 Kiedy wszyscy razem płyniemy po morzu
 Przelotnego bogactwa w krainę ułudy,
 I biedak jest bogaczem, za to znów zamożni...⁴
 (tłum. A. Szatyńska-Siemion)

Natchniony poeta pieśniarz, *furor poeticus* cieszył się w społeczeństwie greckim dużym uznaniem, był artystą, który „wiele wiedział z natury”. Układane, „tkane” i recytowane przez niego pieśni przy akompaniamencie różnych instrumentów muzycznych: liry, formingi, gitary, *aulosa*, opiewały sławnych bohaterów, unieśmiertelniając ich czyny, kreowały atmosferę uczt, łagodziły obyczaje, wносиły w serca słuchaczy radość, rodziły się z dotknięcia umysłu śpiewaka „boskim szałem”.

Za wieszczą koncepcją poezji opowiadał się Platon (427–347 przed Chr.). Rozróżniał on poezję na zrodzoną z natchnienia (*mania*) i poezję jako wytwór umiejętności pisarskich, warsztatowych (*technè*).

Dualistycznej platońskiej koncepcji poezji przeciwstawił się Arystoteles ze Stagiry (384–335 przed Chr.) największy filozof starożytności. Twierdził, że dobra

⁴ Ibidem, s. 342–343.

poezja powstaje na tej samej zasadzie co każda sztuka i jest „rzeczą przyrodzonych zdolności, a nie szafu”, zaliczył ją do sztuk naśladowczych.

Skoro zatem poeta jest naśladowcą podobnie jak malarz i rzeźbiarz, jego naśladowcza twórczość musi z natury rzeczy dotyczyć jednego z trzech rodzajów przedmiotów: albo rzeczywistości takiej, jaka była lub jest (realnej), albo takiej, o jakiej się mówi myśli, że jest (pomyślanej), albo takiej, jaka powinna być (idealnej). Środkiem wyrażenia tego przedmiotu jest natomiast język poetycki [...].

SAFONA – POETKA EOLSKIEJ LUTNI

Starogrecka poezja liryczna w jej odmianach monodycznej i chóralnej przemawia do nas po wiekach w postaci fragmentów, urwanych zdań, cudem ocalonych słów przez erudyty i miłośników tej twórczości. Przemawia – pisze – Z. Kubiak, znakomity tłumacz i badacz antyku – „strzępami przechowanego w miłosiernym piasku egipskim papirusu, olśniewa i rani bólem, że nigdy nie usłyszymy dalszego ciągu”⁵.

Poezja monodyczna, która stanowi przedmiot naszych rozważań, przeznaczona do solowego wykonania, stworzyła różne gatunki wypowiedzi lirycznej: elegie, jamby, pieśni, cechowała je indywidualizacja przeżyć i emocji, refleksyjność, nierzadko także moralizatorski ton. Autor monodii sam komponował muzykę i wygłaszał utwór do własnego akompaniamentu.

Ojczyzną monodycznej liryki była wyspa Lesbos położona na wybrzeżu Azji Mniejszej. Tu na przełomie VII i VI wieku przed. Chr. tworzyli poeci wywodzący się z rodów arystokratycznych: Alkajos i Safona. Inspirowani ludową twórczością wprowadzili do poezji nowe układy wierszowe i strofiki alcejską i saficką.

Alkajos tworzył poezję zaangażowaną, demonstrował w niej nienawiść do tyranów i bronił interesów swojej klasy, jego pieśni *stasiotiká* wzywały do walki z uzurpatorami sięgającymi po władzę na wyspie. Pisał także erotyki, pieśni biesiadne i hymny do bogów. Alkajos i Safona to wielkie indywidualności twórcze. W ich utworach dochodzą do głosu osobiste przeżycia i emocje.

Safona (Saphho, Psappho) urodziła się około 612 roku na wyspie Lesbos w Mitylenie lub Eresos, w rodzinie arystokratycznej. Prawie całe życie spędziła na rodzinnej ziemi, tylko przez pewien czas przebywała na wygnaniu. Była żoną bogatego kupca Keryklasa. Bardzo wcześnie owdowiała. Miała córkę o imieniu Kleis. Na Lesbos prowadziła szkołę dla zamożnych dziewcząt, które pod jej opieką zdobywały wykształcenie odpowiadające ich pozycji społecznej, uczyły się śpiewu, tańca, muzyki i poezji oraz czciły boginię Afrodytę, której kult był żywy w szkole Safony. Do domu poetki, „przybytku obcujących z Muzami” przybywały dziewczęta z różnych miast greckich, z Miletu, Salaminy, Kolofonu. Pozostawały pod opieką Safony aż do zamążpójścia. Kiedy odchodziły, trudno było się jej rozstać z wychowankami. Pisała na ich cześć wiersze pożegnalne, opiewała ich urodę. Utwory poświęcone uczennicom ukazują dramatyczne sceny pożegnania, mówią o dręczącej poetkę tęsknocie i zazdrości o mężczyzn, z którymi wiążą one swoją przyszłość.

W wierszu, którego adresatką jest dziewczyna o imieniu Gongyła, Safona w sposób niezwykle śmiało wyraża uczucia do pięknej dziewczyny. Już początek utworu może wprawić czytającego w zakłopotanie:

⁵ Z. Kubiak, op. cit., s. 76–77.

Przyjdź tutaj nocą, kwitnąca jak róża,
Gongylo, lirę swą przynieś lidyjską,
Tęsknota moja krąży wokół ciebie,
gdy ona dźwięczy.

Urodę twoją podziwiam, wzruszona,
trwogą przejęta, i to mnie raduje,
piękność w zamieszanie bowiem wprawić może
samą Kiprydę.

Do niej dziś prośby zanoszę, niech sprawi,
Abyś wróciła do mnie, najpiękniejsza
Ze wszystkich dziewcząt. Ciebie najgoręcej
Pragnę zobaczyć!

Szczerłość wyznania i uczuciowa wylewność w poezji Safony stała się powodem oskarżenia jej przez komediopisarzy attyckich o wynaturzoną, perwersyjną miłość do skupionych wokół niej dziewcząt.

Poetka sięgała chętnie w swojej twórczości do motywów ludowych, które w mistrzowski sposób łączyła z własnym widzeniem i odczuwaniem świata. Echa ludowej pieśni pojawiają się w *epithalamiach*, utworach, których tematem jest odejście panny młodej z domu rodzinnego, pożegnanie z panińskim stanem czy obrzęd zaślubin. Jako przykład może posłużyć dialog między dziewczyną, panną młodą, a wianuszkim, symbolem dziewictwa, odśpiewany zapewne przez dwa chóry albo dialog panny młodej z cnotą:

– Wianuszkule dziewiczy, wianuszkule dziewiczy,
dokąd ode mnie odchodzisz?
– Już nigdy nie wrócę do ciebie, dziewczyno,
nigdy nie wrócę.

Panna młoda:

Cnoto, cnoto, dokąd uciekasz
ode mnie?

Cnota:
Nie wrócę do ciebie,

nie wrócę już⁶.

Do motywów ludowych nawiązuje też wiersz opiewający tęsknotę dziewczyny za ukochanym oraz chwalać ucztę weselną, na której zjawili się bogowie:

Mateńko moja słodka,
źle mi się dzisiaj przędzie.
Wysmukła Afrodyta każe mi tęsknić do chłopca⁷.

Kiedy ambrozji nektar
przygotowano w kraterach,
Sam Hermes ujął dzban

⁶ *Miłość Greków*, red. N. Chadzinikolau, Warszawa 1988, s. 29–30.

⁷ Safona, op. cit., s. 62.

i bogom napój rozlewał,
a oni uroczyście,
strzając pierwsze krople,
dzwonili w ciężkie puchary
i wiele szczęścia życzyli
oblubieńcowi⁸.

Mityleńska poetka potrafiła po mistrzowsku odmalować przeżycia wewnętrzne zakochanego człowieka, targające nim uczucia i namiętności. Bogatą gamę „wszystkich symptomów ekstatycznie przeżywanej miłości” zawiera słynna pieśń patograficzna, rozpoczynająca się od słów: „Wydaje mi się samym bogom równy mężczyzna”. W dramatycznym monologu skierowanym do dziewczyny zawarta została bogata skala uczuć targających sercem rozpaczającej kobiety: troska o przyszłość ukochanej, zazdrość o mężczyznę, który siedzi naprzeciwko niej i pożera ją wzrokiem, ból i cierpienie z powodu rozstania. „Słodkim uśmiechem budzisz w nim pragnienia, / lecz w piersi mej drży serce pełne lęku”. Zakochana kobieta jest chora z miłości, objawia się to „drżeniem serca”, „zanikiem głosu”, „ciemnością w oczach”, „szumem w uszach”, „bladocią twarzy”, „dreszczami” wstrząsającymi całym ciałem. Miłość ukazana jest w wierszu jako płomień, ogień, żywioł obezwładniający człowieka, paraliżujący jego zmysły.

Utwór Safony, w którym poetka tak odważnie wyjawia intymne przeżycia i pragnienia, nie przestaje budzić emocji badaczy. J. Danielewicz uważa, że jest

za bardzo egzaltowany i intymny jak *na epithalamion*, z którym łączy go wstępna pochwała młodej pary, jest chyba próbą odmalowania całego kompleksu uczuć, modelowym przykładem autoanalizy, w której poprzez rejestrację objawów zewnętrznych odsłania się głębię nieodgadnionej do końca psychiki⁹.

Safona jest poetką miłości, nieodrodną córką swojego narodu, dla którego miłość była „religią piękna, źródłem natchnień, kultem kobiety, ciała ludzkiego. Nawet pederastię traktowano jako *modus vivendi* – nie tylko zjawisko seksualne, ale także psychiczno– intelektualne [...]”¹⁰.

W wierzeniach starożytnych Greków Eros uosabia potęgę miłości. W najstarszych teogoniach

na równi z Ziemią powstał bezpośrednio z pierwotnego Chaosu i w Tespiach oddawano cześć bryle kamiennej, która go wyobrażała. Według innych Eros wykuł się z jaja pierwotnego, jaja zniesionego przez Noc, którego dwie połowy, rozdzielwszy się, utworzyły Ziemię, a ze skorupy powstało Niebo. Eros pozostał zawsze, nawet w epoce aleksandryjskich „upiększeń” podstawową potęgą Świata¹¹.

Przypomnijmy, że pochwałę Erosa zawiera słynna *Uczta* Platona. Zebrani na niej intelektualści ateńscy w domu tragediopisarza Agatona, m.in. sofista Pauzaniusz, komediopisarz Arystofanes, filozof Sokrates, Diotyma kapłanka i inni, postanawiają wypowiedzieć się na temat Erosa. Pomysł, aby każdy z zebranych „powiedział coś

⁸ Ibidem, s. 47.

⁹ *Liryka starożytnej Grecji...*, s. 72.

¹⁰ *Miłość Greków...*, s. 4.

¹¹ P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, przełożył J. Łanowski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź, 1987, s. 89.

na pochwałę Erosa”, zgłasza Fajdros. Pochwałę Erosa w czasie tego niezwyklego sympozjonu wkłada Platon w usta kapłanki mantejskiej Diotymy. Według niej bóg miłości jest „czymś pośrednim między bogami a ludźmi”, „jest tłumaczem i posłem ludzi wobec bogów i bogów wobec ludzi”, „jest miłością do tego, co piękne”.

Kapłanka mantejska przedstawia go jako syna Dostatku i Biedy poczętego na urodzinach Afrodyty, w związku z czym jest on jej towarzyszem i sługą. „Z natury jest miłośnikiem tego, co piękne, Bo i Afrodyta jest piękna”. Mając naturę po matce, „zawsze jest z ubóstwem zbratany”, zaś po ojcu „stale czatuje na wszystko, co jest dobre i piękne”.

W wielu mitach Eros jest ukazany jako syn Afrodyty i Aresa, bądź syn Hermesa i Artemidy. Wyobrażano go sobie jako nagiego, złotowłosego chłopczyka ze skrzydełkami u ramion. Nieodłącznym jego atrybutem był mały łuk, który sporządził sobie zaraz po urodzeniu. Wykonał także z drzewa cedrowego strzały o złotych i ołowianych ostrzach. Kogo ugodził złotym ostrzem, ten miał zapewnione szczęście w miłości, kto zaś został zraniony ostrzem z ołowiu, doświadczał samych niepowodzeń. Uzbrojony w łuk i strzały figlarny bożek rozpałał namiętności w sercach bogów i ludzi. Sławiono go jako dawcę miłości i radości opromieniającej życie ludzkie. Stał się ulubieńcem filozofów i poetów. Ci ostatni utrwaliли ostatecznie jego wizerunek, przedstawiali go najczęściej jako figlarnego chłopca siejącego niepokój w ludzkich sercach. Wyposażyli go w dodatkowe narzędzia tortur miłosnych jak łom, piłka czy topór. W mitologii rzymskiej Eros nazywany jest Amorem lub Kupidydem.

W poezji Safony Eros pojawia się jako siła kosmiczna, „potrzęsa jej sercem jak górski wicher/który uderza w dęby”. Uosabia miłość, która jest „blaskiem słońca”, „darem losu” i „pięknem chwili”. Do Boga miłości poetka kieruje też swoje prośby:

Ty, co uwodzisz śmiertelnych,
dziecko Afrodyty,
uwolnij mnie od udręki,
miłości nieuciszanej.

Ważne miejsce w dorobku poetyckim Safony zajmują hymny-modlitwy. W zachowanym w całości *Hymnie do Afrodyty* sięgnęła poetka do konwencjonalnej modlitwy kierowanej do różnych bóstw. Tradycyjna modlitwa rozpoczynała się zwykle wezwaniem do bóstwa, mającym na celu pozyskanie jego przychylności dla zanoszonej prośby. W dalszej części następowała tzw. sankcja modlitewna, zwana *hypomnezą*, jej celem było skłonienie boga do spełnienia prośby, zaś końcowa część modlitwy zawierała dokładnie sprecyzowaną prośbę.

W *Hymnie do Afrodyty* Safona, wykorzystując konwencjonalną formę modlitwy, stworzyła kunsztowną wypowiedź o charakterze perswazyjnym, urzekającą mistrzostwem poetyckiego słowa, które posiada moc skłonienia bóstwa do objawienia się w ziemskim świecie, czyli epifanii.

Modlitwa do bogini miłości rozpoczyna się i kończy apostrofą, tworząc kłamrę kompozycyjną utworu. Sytuacja liryczna w hymnie została wyraźnie zarysowana. Zakochana kobieta, cierpiąca z powodu nieodwzajemnionej miłości staje przed tronem Afrodyty i mową swojego ciała wyraża pokorę i całkowite oddanie bogini, chcąc pozyskać jej przychylność. Ufa, że po raz kolejny bogini pomoże jej w miłosnych tarapatkach.

W kompozycyjnych ramach modlitwy zawarty został obszerny, kilkustrofowy obraz epifanii bóstwa – wspomnienie przeszłości, gdy Afrodyta porzuciła niebiańskie siedziby, aby zstąpić na ziemię na wołanie wzywającej ją czcicielki. Wspaniała wizja zaprzężonego w bijące skrzydłami ptaki złocistego rydwanu szybującego przez niezmierzone przestworza ukazuje majestat bogini, która staje przed poetką z twarzą rozświetloną czułą troską¹².

Bogini miłości schodzi z wysokości niebiańskiego tronu i staje przed kobietą, rozmawia z nią. Ukazuje swoje „dobrotliwe” oblicze. Dopytuje o przyczynę miłosnych kłopotów i „napełnia jej serce otuchą”. W mistrzowsko skonstruowanej strofie nieszczęśliwie zakochana kobieta przytacza pytania bogini, na które ona sama udziela odpowiedzi:

Unika cię? – mówiłaś. – Wnet odszuka!
Odręca dar? – Wnet Tobie dary złoży.
Nie kocha cię? – W miłosne wpadnie sieci,
choćby wbrew chęci.

Safona – pisze znawca literatury antycznej S. Stabryła – miała niezwykłą zdolność wyrażania najróżnorodniejszych, niemal nieuchwytnych stanów emocjonalnych, cudowną umiejętność nazywania najintymniejszych uczuć, najbardziej osobistych wzruszeń i przeżyć. Ustawicznie sięgała po tematykę erotyczną, potrafiła również stosować w sposób niepowtarzalny środki językowe i stylistyczne, za pomocą których najpełniej ujawniała swoją ogromną pasję i niezwykle intensywne przeżywanie miłości, jednak bez egzaltacji i taniego sentymentalizmu¹³.

Świat poetycki Safony związany jest z prywatną sferą życia, sprawy publiczne pozostawały poza kręgiem jej zainteresowań. Tematy utworów dotyczyły bliskich jej sercu osób, córki, braci, uczennic i przyrody.

Twórczość poetki zebrano w Bibliotece Aleksandryjskiej i wydano w dziewięciu księgach. Czas obszedł się okrutnie z jej dorobkiem, dzięki mozolnej pracy filologów możemy dziś zaledwie poznać w całości kilka wierszy, reszta to strzępy, okruchy, z których z trudem można odczytać jakiś głębszy sens.

Safona cieszyła się już za życia sławą, umieszczano jej podobiznę na monetach, na czarach i wazach. Starożytni wystawili jej pomnik w Syrakuzach.

Żyjący w tym samym okresie poeta lesbijski Alkajos¹⁴ (630–560 p.n.e.), przyjaźniący się z Safoną nazywał ją „fiolkową”, „czystą”, „słodką” Safo. Poświęcił jej epigram:

Szlachetna, fiołkowowłosa Safo,
pieśniarko o słodkim uśmiechu!
Przyjmij mnie, przyjmij,
wesołą pieśń ci śpiewam.
Błagam cię, zaklinam...¹⁵.

¹² A. Bobrowski, *Poezja starożytnej Grecji i Rzymu*, Kraków 1998, s. 24.

¹³ S. Stabryła, op. cit., s. 48.

¹⁴ Alkajos, poeta z Lesbos. Z dziesięciu wydanych ksiąg (hymny, pieśni wojenne, pieśni biesiadne, miłosne) zachowały się fragmenty.

¹⁵ *Miłość Greków...*, s. 23.

Jan Kochanowski, wielbiciel talentu największej poetki starożytności, przełożył na język polski *epitafium* jej grób:

Nie sądź mnie za umarłą, gościu mój miły,
Śpiewaczki Mythyleńskiej z tej to mogiły.
Człowieczych to rąk sprawa, a taka praca
Rada się w krótkim czasie wniwecz obraca.
Lecz jeśli mnie chcesz pytać o rymy moje,
Którym boginie dary przydały swoje,
Wiedz, iżem śmierci znikła: a póki słynie
Lutnia i mowne gęśli, Sappho nie zginie¹⁶.

Imię Safony, zwanej czasem po prostu Poetką, tak jak Poetą był dla Greków Homer, stało się symbolem kobiecej poezji starożytnej Hellady. Dla nas, choć zrzędzeniem losu znamy tak mało jej strof, jest poezją Safony jeszcze czymś więcej: przykładem wczesnej, a już doskonałej liryki o ponadczasowym wymiarze i znaczeniu¹⁷.

POEZJA SPOD ZNAKU BACHUSA I EROSA

Tradycja poezji eolskiej odżyła w twórczości młodszego jońskiego poety Anakreonta (ok. 570–480 przed Chr.) urodzonego w Teos na wybrzeżu Azji Mniejszej. Większość życia spędził na dworach tyranów m.in. na wyspie Samos i w Atenach. Pełnił funkcję poety nadwornego. Był sławny już za życia. Po śmierci mieszkańcy rodzinnej wyspy wystawili mu symboliczny grobowiec i posąg. Także w Atenach na Akropolu stanął pomnik poety dłuta Fidiasza. Anakreont pisał utwory przeznaczone do śpiewania w czasie biesiad dworskich. Jego kunsztownej miniaturowej poezji patronuje w równym stopniu bóg miłości Eros i bóg wina Bakchus. Atmosfera biesiad dworskich przeniknęła do jego poezji i znalazła wyraz w epigramatycznych utworach o tematyce sympotycznej (gr. *sympozjon* – uczta, biesiada).

Zanim przyjrzymy się bliżej poezji mistrza z Teos, przypomnijmy atmosferę greckiego sympozjonu, którą znakomicie przybliżył czytelnikom S. Witwicki we *Wstępie do Uczty* Platona:

Wieczorem zapalano oliwne lampy na postumentach brązowych, w dużej sali zdobnej w marmury, rzeźby i malowidła, kiedy miało być przyjęcie w zamożnym domu helleńskim. Na środku sali w podkowie ustawiano szereg sof z poduszkami, na których goście leżeć mieli. Jedna strona podkowy zostawała wolna do wnoszenia i wynoszenia potraw i stołów. Lśniły w mozaikowej posadzce długie smugi światła odbitych, kręciła się służba, ustawiała w kutych stojakach duże amfory z winem pod ścianami [...].

Gospodarz domu, a podobnie każdy gość, brał kąpiel, a potem, uczesawszy głowę i brodę, wdziawał na perfumowane ciało lepszy jakiś chiton, czyli koszulę bez rękawów [...]. Na nogi się wkładało podeszwy z rzemykami pięknie splecionymi nad kostką, a na chiton zarzucało się himation, czyli narzutkę [...].

Powoli schodzili się goście zaproszeni. Odźwierny im bramę otwierał od sieni i wprowadzał do sali [...]. Po przywitaniu gość siadał na kanapie, chłopak zdejmował mu trzewiki, umywał nogi [...]. Potem wypadło się zgrabnie wyciągnąć na posłaniu i rozmawiać z towarzyszem o nowościach dnia [...].

¹⁶ Safona, op. cit., s. 19.

¹⁷ *Liryka starożytnej Grecji...*, s. 72.

Wtedy wnoszono stoły i ustawiano je w podkowę wzdłuż szeregu kanap, gospodarz się układał na szarym końcu [...]. Służba roznosiła wodę do mycia rąk przed jedzeniem, a następnie potrawy. Po ostatniej potrawie nadpijał każdy odrobinę wina, z płaskiej szerokiej czary na cześć Dionizosa – objaw wdzięczności za wynalezienie winnej macicy. Wino to musiało być czyste, bez wody [...]. Naokoło kanap siedł niewolnik, rozdawał gościom wieńce z kwiatów i podawał maści wonne do natarcia rąk. Uwieńczeni i perfumowani biesiadnicy odlewali kilkakrotnie po kropli wina na cześć bóstw [...], a przy tej ceremonii śpiewało się chórem pobożne pieśni z akompaniamentem fletu, tzw. peany. Wonne dymy wstawały z kadzielnic pod ścianami i snuły się upajającą mgłą po sali [...]. Do późnej nocy ciągnęła się zabawa, przy której wolno było bez urazy gospodarza wyjść „po angielsku”, jeśli się sposobność nadarzyła, a nie wadziło też chrapnąć sobie przy stole na posłaniu, o ile kogoś zmorzyło wino czy sen¹⁸.

W epigramach Anakreonta obecny jest duch greckich obyczajów biesiadnych. Przygotowani do uczty fizycznie i duchowo współbiesiadnicy „sączą wolno” mocno rozcieńczone wino, które młodzi chłopcy nalewają im do czar, starają się „zachować miarę” w spożywaniu trunku, by udowodnić, że nie są barbarzyńcami jak Scyci czy Trakowie, słynący w świecie greckim z pijaństwa i burd wszczynanych na ucztach:

11 (356)

Przynieś nam tu czarę, chłopcze,
Chcę popijać jednym duszkiem!
Do dziesięciu kubków wody
Pięć zaledwie wina nalej
Bym w Bachicznym uniesieniu
Mógł zachować jakąś miarę

Dalej – pora już porzucić
Zwyczaj uczt na modłę Scytów
Wśród okrzyków dzikiej wrzawy:
Gdy sączymy wino z wolna
Piękny hymn niech ktoś zanuci!

Uczta spokojna

Już nie myśmy o następnej,
Z łomotaniem i krzykami,
Pijatyce wedle Scytów
Obyczaj. My tu pijmy
Lekko i wśród błogich pieśni.

Nad poezją mistrza z Teos sprawują niepodzielnie władzę dwa bóstwa Dionizos (Bakchus) i Eros. Pierwszy z nich jest dobrym duchem biesiad, za jego sprawą panuje na nich atmosfera swobody, radości i zabawy. Bóg wina rozwesela umysły biesiadników, dzięki niemu stają się rozmowni i skorzy do flirtu z dziewczyną lub chłopcem.

W epigramach Anakreonta słyhać co chwilę głos poety:

57 c (402)

Do mych wierszy młodzi chłopcy
mnie – poetę – mogą kochać:

¹⁸ S. Witwicki, *Wstęp tłumacza do Uczty Platona*, [w:] Platon, *Obrona Sokratesa, Kriton, Uczta*, Warszawa 2008, s. 134–136.

Umiem wdzięcznie im zaśpiewać,
umiem wdzięczne znaleźć słowa¹⁹.

Wyłania się z nich obraz człowieka światowego, towarzyskiego, pogodnego umiejącego cieszyć się życiem, mentora podpowiadającego jak żyć. Poeta zachęca, by cieszyć się każdą chwilą, wykorzystać czas, dążyć do szczęścia, które może dać człowiekowi zabawa w miłym towarzystwie oraz zachowanie we wszystkim właściwej miary. Te mądre życiowe rady znajdziemy znacznie później u wielkich myślicieli starożytności m.in. Epikura, stoików, Arystotelesa, Seneki, Marka Aureliusza i innych. Nawiązywać będą do nich twórcy późniejszych epok np. w literaturze rzymskiej Horacy, w polskiej poezji m.in. Jan Kochanowski.

Nieobca jest też poezji Anakreonta refleksja na temat przemijania i śmierci:

[...]

I dlatego szlocham często
Pełen lęku przed Tartarem
Straszna przecież głąb Hadesu
I bolesna doń jest droga,
A kto zejdzie raz pod ziemię
Nigdy więcej nie powróci²⁰.

Głównym jednak motywem jego epigramatów jest miłość uosobiona w postaci Erosa, złotowłosego bożka „w barwnych sandałach” „ze skrzydełkami u ramion”. Bóg miłości jest w jego wierszach kapryśnym bóstwem, igra z człowiekiem, sieje „zwady” i „szaleństwo”. Poeta walczy z nim „na pięści”, broni się przed nim. Ciosy Erosa w jego poezji są zawsze niespodziewane, gwałtowne jak uderzenie piłką czy toporem, przynoszą ból i cierpienie. Miłość przychodzi, kiedy chce, spada na człowieka, obezwładnia go. Trudno przed nią uciec. Walka z Erosem w poezji Anakreonta jest ciągłym zmaganiem się z własnymi słabościami, żądzami, namiętnościami. Obiektem jego uczuć są zarówno dziewczęta i chłopcy. Szczególnym zaś uczuciem darzy poeta Kleubulosa:

14 (359)

W Kleubulosie się kocham,
Za Kleubulem szaleję,
W Kleubulosa wzrok swój wlepiam.

12 (357)

Panie, z którym igrają
Nimfy błękitnookie,
Różana Afrodyta
I Eros ujarzmiel,
Gdy ty gór szczyty wysokie

¹⁹ *Literatura starożytnej Grecji...*, s. 255.

²⁰ *Ibidem*, 244.

Przemierzasz – przybądź tu błagam,
Wysłuchaj życzliwie modlitwy,
A radość tobie przyniesie,
Klebulusa nakłoń wreszcie
Dobrą radą Dionizosie –
Niech nie wzgardzi mą miłością!

W innym erotyku, zaczynającym się od słów: „Dlaczego ty trackie źrebię”... obiektem uczuć jest młodziotka dziewczyna porównana do trackiego źrebięcia. Starożytni Grecy, a także Rzymianie, używali dość często takiego kodu erotycznego, porównując młode, hoże dziewczęta do sarenki, jałoweczki czy klaczy (z podobnymi porównaniami spotykamy się także w biblijnej *Pieśni nad Pieśniami*). Trudno dziwić się takim porównaniom, skoro Jowisz, który uwiódł Europę, ukazany jest w mitologii w postaci byka.

Porównanie młodej panny do zwierzęcia w wierszu Anakreonta jest na pewno komplementem pod adresem jej urody, zwinności, delikatności, zgrabnej sylwetki i innych przymiotów. (Tracja słynęła w starożytnej Grecji z hodowli pięknych koni).

Teraz się pasiesz na łąkach
I zwinnie hasasz w podskokach –
Bo jeszcze żaden cię biegly
W swej sztuce jeździec nie dosiadł!

Miłość, którą ofiaruje dziewczynie wytrawny jeździec, wiąże się z niewolą, całkowitym podporządkowaniem mężczyźnie. Obiecuje on pięknej pannie, że potrafi ją ujarzmić i – „ściskając lejce” – narzucić swoją wolę.

Wiersze Anakreonta „w których jest tchnienie tylko jemu właściwe, od razu rozpoznawalne”, uczeni aleksandryjscy zebrali w sześciu księgach. Niewiele z tego przetrwało. O wiele więcej mamy naśladowców „duchowego potomstwa” mistrza z Teos. Pokażny zbiór anakreontyków znalazł się w *Antologii Palatyńskiej*. Poniżej przykład jednego z nich:

Raz mnie zobaczył we śnie
Mistrz z Teos, Anakreont.
I śmiejąc się zagadnął.
Podbiegłem doń, objąłem,
Całusem powitałem.
Był stary, ale piękny,
Przystojny i kochliwy
Pachniały winem wargi,
A ciałem jego drżącym
Na nowo Eros władał
Zdjął wieniec ze swej głowy
(pozostał na nim zapach)
I mnie przekazał w darze.
A ja – cóż za szaleństwo!
Włożyłem go na skronie.
I odtąd już nie umiem
Nie myśleć o miłości²¹.

²¹ *Liryka starożytnej Grecji...*, s. 112.

W anakreontyku mamy piękną scenę, w której Anakreont przekazuje we śnie wieniec poetycki swemu młodemu następcy:

Pachnący winem wieniec Anakreonta jest zarówno tradycyjnym symbolem poetyckiej chwały, jak i symbolem obyczajowości greckich uczt, na których biesiadnicy spoczywali wśród kwiatów i ozdabiali nimi głowy. Przekazując wieniec młodemu poecie, Anakreont wyznacza go na swego następcę i zarazem poddaje pod władzę Bakchusa i Erosa. Naśladowca mistrza z Teos będzie od tej chwili uprawniony do pisania o winie i miłości, tak jak jego poprzednik. Przyjęcie zaszczytnego daru jest przy tym „szaleństwem”: od miłości nie będzie się już można wyzwolić, stanie się ona nie tylko tematem poezji, ale i treścią życia artysty²².

²² A. Bobrowski, op. cit., s. 30.

***Zygmunt Sarnecki – krytyk i redaktor
krakowskiego „Świata”***

***Zygmunt Sarnecki – literary critic and editor of published in
Cracow biweekly magazine “Świat”***

Grażyna Legutko

Kluczowe słowa

Zygmunt Sarnecki, „Świat”, czasopiśmiennictwo Młodej Polski, krytyka literacka, modernizm

Keywords

Zygmunt Sarnecki, biweekly magazine „Świat”, Young Poland periodical press, literary criticism, modernism

Abstrakt

Artykuł traktuje o działalności redaktorsko-krytycznej Zygmunta Sarneckiego na łamach krakowskiego dwutygodnika „Świat” (1888–1895). Było to pismo eklektyczne, wyróżniające się wytworną szatą graficzną, skierowane do szerokiego kręgu odbiorców, torujące drogę dominującej na początku XX w. formacji kulturowej.

Sarnecki jako redaktor miał ambicje stworzenia pisma „nowoczesnego”, które wyjaśniałoby istotę przemian artystycznych we współczesnej sztuce, kładąc nacisk na zjawiska rodzime. Był krytykiem wielostronnym: zajmował się literaturą wysoką i popularną, malarstwem współczesnym i historycznym, architekturą i teatrem; hołdował zasadzie obiektywizmu; krytykował pozytywistyczną tendencyjność i opowiadał się za autonomią sztuki. Jego sądy krytycznoliterackie cechował pluralizm estetyczny – popularyzował niemal wszystkie kierunki artystyczne, obecne w literaturze przełomu lat 80. i 90. XIX w.

Abstract

The article is about editorial and literary critical activity of Zygmunt Sarnecki in the Cracow biweekly magazine “Świat” (1888–1895). “Świat” was an eclectic magazine republished in a elegant format, directed to wider audience, paved the way forward the cultural formation dominated on the beginning of XX century.

Sarnecki as a editor had an ambitions to create a “modern” magazine, which would explain the essence of artistic changes in the contemporary art, with an emphasis on indigenous phenomenon. He was a many-sided critic: he took up popular and high literature, historical and contemporary painting, architecture and theater; he uphold principle of objectivity. He criticized the late XIX century realist literature tendentiousness and he sympathized with autonomy of art. His critical judgments distinguished aesthetic pluralism – he popularized almost all artistic trends of the end of the 1880s, the beginning of the 1890s of the XIX century.

Grażyna Legutko

Zygmunt Sarnecki – krytyk i redaktor krakowskiego „Świata”

W 1929 roku Tadeusz Boy-Żeleński pisał:

Był taki żywy człowiek, który się nazywał Zygmunt Sarnecki. Co z niego zostało na papierze? Wzmianka w historiach literatury [...], że był autorem kilku miernych komedii. Czyli zostało to, co było w jego egzystencji odpadkiem [...]. A gdzie złoty młodzieniec, [...] gdzie jego żądza życia i blasku? Gdzie te wioski i folwarki, które p. Zygmunt sprzedawał; gdzie te dwa miliony rubli srebrem, które kosztowało go „przetarcie” się w Paryżu? Tym się historia literatury nie interesuje. Szkoda, sama na tym traci¹.

Od czasu, kiedy Boy opublikował swe dowcipne uwagi, wielu historyków literatury próbowało ożywić „przeszłość istniejącą tylko na papierze”², związaną z osobą Sarneckiego, by wskazać tylko dawne studia Ewy Korzeniewskiej, Aleksandra Zygi i Wiesława Olkusa czy prace młodszych badaczy: Grzegorza Bąbiaka i Izabeli Zeller³.

Refleksje moje dotyczyć będą pełnej pasji i niebywałego samozaparcia działalności redaktorsko-krytycznej Sarneckiego na łamach krakowskiego „Świata”, który był czymś w rodzaju „Tygodnika Ilustrowanego” dla Galicji, albo – jak przekonywał Miriam – „okna, które dy szły szersze, świeższe powieści [...] głębszej, czystszej sztuki”⁴. I chyba można tu mówić o obustronnym długu wdzięczności: gdyby nie werwa dziennikarska Sarneckiego, jego zapal krytyczny i translatorski, a przede wszystkim otwarcie na świat i nowe prądy literackie – nikt by już dzisiaj (za wyjątkiem historyków prasy) zapewne nie pamiętał o eklektycznym dwutygodniku krakowskim; i odwrotnie, gdyby nie w znacznej mierze prekursorski wobec modernizmu charakter pisma, nie warto by było przyglądać się bliżej dokonaniom zapomnianego dramaturga pozytywistycznego, niewyrastającego ponad przeciętny poziom twórców tendencyjnych komedii mieszczańskich.

¹ T. Boy-Żeleński, *Dobry ton*, „Kurier Poranny” 1929, nr 272. Cyt. za: idem, *Reflektorem w mrok. Wybór publicystyki*, wstęp i oprac. A. Z. Makowiecki, Warszawa 1984, s. 423.

² Ibidem.

³ E. Korzeniewska, „Świat”. 1888–1895, [w:] *Literatura okresu Młodej Polski*, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz i M. Puchalska, Warszawa 1968, t. 1, s. 221–232; A. Zyga, „Świat” (1888–1895), [w:] idem, *Krakowskie czasopisma literackie drugiej połowy XIX w. (1860–1895)*, Kraków-Wrocław 1983, s.161–269; W. Olkusz, *Zygmunt Sarnecki – zapomniany krytyk sztuki. Rekonesans*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Opolskiego. Filologia Polska” 1995, z. 35, s. 59–69; G. Bąbiak, „Chimera z „Życia” i „Świata”, [w:] idem, *Metropolia i zaścianek. W kręgu „Chimery” Zenona Przesmyckiego*, Warszawa 2002, s. 80–108; I. Zeller, „Piękności stylu są rozmaite, chodzi tylko, aby w stylu była rzeczywista sztuka...”. *Listy Zygmunta Sarneckiego do ludzi pióra (wybrane aspekty)*, [w:] *Metaliterackie listowania. List jako dokument świadomości literackiej pisarza*, red. I. Sikora, A. Czajkowska, Częstochowa 2012, s.115–124.

⁴ List Z. Przesmyckiego do Z. Sarneckiego z 6 stycznia 1896 r., rkps BJ 6717 III, [w:] G. Legutko, *Zygmunt Sarneckiego i Zenona Przesmyckiego korespondencja wzajemna z lat 1887–1901*, „Kieleckie Studia Filologiczne” 1996, t. 9, red. Z. J. Adamczyk, s. 171.

EKLEKTYZM ALBO PLURALIZM ESTETYCZNY

Kiedy jesienią 1887 r. przeszło pięćdziesięcioletni Sarnecki objął redakcję „Świata”, był już postacią znaną w środowisku literackim, nie tylko jako poczytny dramaturg i nowelista, ale również jako doświadczony dziennikarz, mający za sobą współpracę z „Gazetą Codzienną” Kraszewskiego, „Wiekim” Lewestama, warszawskim „Echem” i „Gazetą Lwowską”. Dał się też poznać jako energiczny dyrektor teatrów w Lublinie, Poznaniu i Kaliszu oraz kierownik literacki teatru krakowskiego.

Ogólny profil pisma Sarneckiego kształtowały w dużej mierze liberalne gusty estetyczne redaktora i jego silne przywiązanie do tradycji polskiego romantyzmu, a także określony kontekst historycznoliteracki. „Świat” zaczął się ukazywać w końcowej fazie przełomu antypozytywistycznego, a więc w charakterystycznym momencie „zmiany warty”, kiedy z jednej strony doszło już do głosu młode pokolenie literackie, z drugiej – uznani przedstawiciele starej generacji wciąż jeszcze byli czynni. Obok zatem debiutujących młodopolan Sarnecki zamieszczał utwory pozytywistów, by wymienić tylko nazwiska najwybitniejszych: Sienkiewicza, Orzeszkowej, Konopnickiej, Asnyka, Jeża, Falińskiego i Bałuckiego, zaś w ich sąsiedztwie publikował dzieła romantyków: Mickiewicza, Lenartowicza, Kraszewskiego, Krasińskiego czy Zaleskiego. W dwutygodniku zarysował się z czasem także kult Słowackiego (pisali o nim m.in. Estreicher, Kasprówicz, Hoesick, Zdziechowski i Méyet), którego młodopolską kulminację przyniosło słynne studium Matuszewskiego *Słowacki i nowa szuka (modernizm)*, a ponadto ogłaszane były liczne artykuły na temat popularnego wówczas spirytyzmu, magnetyzmu, ezoteryzmu i hipnotyzmu⁵.

Krakowski periodyk był przeto podobny do otwartego „salonu, w którym – jak stwierdzał redaktor – ludzie dobrze wychowani różnych opinii i przekonani schodzą się zwykli dla wymiany myśli”⁶. Dlatego też krytycy literaccy rozmaitych orientacji estetycznych zgodnie tu ze sobą współżyli: Rawita-Gawroński prezentował pisarstwo Pługa, a Dobrowolski Sewera-Maciejowskiego; Chmielowski pisał o Orzeszkowej, a Szczepański o Ibsenie; Sarnecki oceniał poezje Miriama, a Szeliga powieści historyczne Kaczkowskiego; Przesmycki interpretował twórczość Materelinka, a Estreicher Norwida i Faleńskiego; Zdziechowski analizował liryki Tetmajera, a Marrené-Morzowska Lenartowicza; Jeż omawiał *Lalkę* Prusa, a Bogusławski *Bez dogmatu* Sienkiewicza itd. Sam Sarnecki starał się być w piśmie krytykiem wielostronnym. Oceniał dokonania twórców zarówno starych, jak i młodych, znanych, jak dopiero startujących; skupiał się głównie na pisarstwie dramatycznym, ale interesował się również poezją i prozą; pisał wspomnienia pośmiertne i komentował aktualności wydawnicze; ciekawiła go literatura wysokoartystyczna i piśmiennictwo popularne. Jako krytyk sztuki był z kolei bystrym obserwatorem przemian dokonujących się w malarstwie, wypowiadał się na temat architektury i pisał sprawozdania z wystaw plastycznych. Bliskie mu były sprawy dotyczące teatru – recenzował przedstawienia teatralne, oceniał grę aktorów, zamieszczał nekrologii wybitnych dramatopisarzy.

⁵ O atrakcyjności zagadnień związanych z somnambulizmem i telepatią świadczyła tematyka opublikowanej na łamach „Świata” (w 1893 r.) komedii Sarneckiego *Uroczę oczy*.

⁶ [Z. Sarnecki], *Od Redakcji*, „Świat” 1893, nr 3, s. 64.

Mimo deklaracji, że „tylko piękno jest celem sztuki”⁷, o wartości artystycznej dzieła decydowała dlań przede wszystkim obecność idei narodowo-społecznych, służących dobru ogółu, choć ostro krytykował pozytywistyczną tendencyjność i popierał autonomiczność sztuki, preferował pisarzy wyróżniających się oryginalnością stylu i dbających o realizację wartości estetycznych dzieła. Zawsze deprecjonował utwory, w których „teza” górowała nad wykonaniem artystycznym, przekonując, że prowadzi ona do tworzenia zamiast dzieł prawdziwych „dziwolągów, nie mających nic wspólnego z pięknem”⁸. Godził się na obecność idei-myśli przewodniej w utworze pod warunkiem, że była doskonale wcielona w kształt artystyczny całości. W swoich artykułach ujawniał niekiedy świadomość metakrytyczną, przekonując, że nadrzędnym zadaniem krytyka literackiego jest profesjonalna, obiektywna ocena jakości estetycznej dzieła. Obowiązkiem krytyka wobec odbiorców nie było bowiem, jak sądził, „narzucanie im apodyktycznych sądów, ale prostowanie pojęć przez rozbiór sumienny, bezstronny, przedmiotowy, a nie zbyt niewolniczo hołdujący rutynie”⁹.

Choć na kształt poglądów estetycznych Sarneckiego duży wpływ miała początkowo konserwatywna część krytyki warszawskiej lat siedemdziesiątych, na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych (a więc w momencie redagowania „Świata”) zamierzał zerwać ze skostnieniem sztuki i propagował jej niezależność od zobowiązań pozaartystycznych, pragnąc wprowadzić ją „na obszar rozległy, w którym pełną piersią oddychać może”¹⁰. Negując sztywny dogmatyzm w dziedzinie piękna, pisał:

Sztuka chodzi rozmaitymi drogami. [...] Zamknięcie sztuki lub literatury w ciasne formuły kierunków, czy starych, czy nowych, byłoby w rzeczy samej stawianiem zapory ich rozwojowi, który postępowaniem jest wtedy nawet, kiedy cofa się do form i kształtów dawnych, zwłaszcza gdy artyści lub pisarze są w stanie tchnąć w nie świeżość pomysłu i uczucia, nieśmiertelność artystycznego życia¹¹.

Zainteresowania krytycznoliterackie Sarneckiego pogłębiły się od momentu, w którym opublikował w „Świecie” cykl polemicznych szkiców Przesmyckiego *Harmonie i dysonanse* (1891), skierowanych przeciwko przestarzałej krytyce literackiej, podporządkowanej normom pozaartystycznym, wypaczającym smak estetyczny odbiorców, hamującej rozwój współczesnych prądów europejskich i funkcjonowanie literatury jako sztuki autonomicznej. Sarnecki dążąc – podobnie jak Miriam – do obiektywizmu i naukowości refleksji krytycznoliterackiej, był jednak dużo bardziej liberalny, hołdował różnym prądom i odwoływał się do rozmaitych metod estetycznego rozbiór dzieła, co powodowało, że czasem widział zalety utworów dosyć przeciętnych (np. *Siostr Malinowskich* Alfreda Konara¹²). Bezdyskusyjnie faworyzował tych twórców, którzy pozostawali w ścisłym związku z narodową tradycją literacką i potrafili odtwarzać prawdę

⁷ [Z. Sarnecki], Kronika, „Świat” 1891, s. 489.

⁸ Ibidem.

⁹ Orgon, *Teatr krakowski*. „Cudze dzieci”, komedia w 3 aktach Stanisława hr. Rzewuskiego, „Świat” 1888, s. 113.

¹⁰ Redakcja [Z. Sarnecki], *Do Czytelników „Świata”*, „Świat” 1888, nr 24, s. 582.

¹¹ Z. Sarnecki, *Książki i ludzie*, „Świat” 1895, nr 3, s. 60.

¹² [Z. Sarnecki], *Alfred Konar – „Siostry Malinowskie”*. Powieść, „Świat” 1895, nr 4, s. 96.

życiową. Dlatego Kraszewskiego i Orzeszkową konsekwentnie oceniał jako znakomitych powieściopisarzy¹³, w powieściach Jana Łady (Jana Gnatowskiego) dostrzegał malarskie, „bardzo realne, wierne obrazy życia”¹⁴, a Kazimierza Zaleskiego określał „mistrzem czerstwego realizmu”. Dramaty ostatniego – komentowane w obszernym szkicu napisanym z okazji dwudziestopięciolecia pracy artystycznej komediopisarza – stanowiły dlań przykład wysokiego kunsztu scenicznego, podporządkowanego regułom prawdopodobieństwa, odznaczały się rzetelnością obserwacji, obiektywnością ocen, budującymi ideami społeczno-narodowymi. Zafascynowany autorem *Górą nasi*, konkludował, że umiejętnie „wyszydza błędy, piętnuje upodlenie, ale podnosi wszystko, co dobre i piękne, a kocha całym sercem tych, co zapewnić mogą ojczyźnie sławę i odrodzenie”¹⁵.

Zdecydowanie najbliższy gustom estetycznym Sarneckiego był realizm i parnasizm, najdalszy – naturalizm, jednak hołdując zasadzie obiektywizmu, nie opowiadał się jednoznacznie za żadnym z prądów artystycznych. W swoich wystąpieniach konsekwentnie unikał nadużywania etykiet i nazw kierunków literackich, wołał posługiwać się pojemnymi formułami, typu: nieśmiertelność sztuki, talent, oryginalność, indywidualność twórcza, szczerść, prawda artystyczna, głębia psychologiczna, kunszt estetyczny. W jego poglądach krytycznych bezkonfliktowo łączyły się rozmaite kryteria: bezosobistość wyznawców hasła „sztuka dla sztuki” z egotyzmem romantyków, atencencyjność z przesłaniem moralnym, zasada mimetyzmu z wolnością twórczą, prawda artystyczna z socjogenetyzmem Taine’a, aspekty narodowe z wymiarem uniwersalnym – słowem jako krytyk wykazywał skłonność do pluralizmu estetycznego i łączenia osiągnięć różnych szkół literackich.

Natomiast jako redaktor miał ambicje, by stworzyć pismo „nowoczesne”, które lansowałyby „rzeczy najbardziej zbliżone do obecnej doby”¹⁶ i wyjaśniało istotę przemian artystycznych we współczesnym świecie, kładąc nacisk na zjawiska rodzime. Chciał jak najszybciej docierać do odbiorców z aktualną informacją o wszystkich ważniejszych wydarzeniach kulturalnych (komentowano je w cyklicznych rubrykach, tj. *Kronika, Bibliografia, Nekrologia*). Ale jednocześnie nie zamykał się na dokonania dawnych twórców. Zależało mu na „wyzwoleniu sztuki z ciasnych ramek smaku krępowanego przestarzałymi formułkami”¹⁷ i wydawaniu „pisma bezstronnego, nie ulegającego wpływowi żadnej koterii literackiej”¹⁸. Owa zasada bezstronności od początku zadecy-

¹³ Vide: Redakcja, [Dopisek po druku *Murowanki*] J.I. Kraszewskiego], „Świat” 1888, s. 74; Kronika, [Wzmianka o wydaniu *Nad Niemnem* E. Orzeszkowej], „Świat” 1888, s. 212.

¹⁴ Z. Sarnecki, *Jan Łada*, „Świat” 1895, nr 10, s. 237. W szkicu tym Sarnecki podkreślał również znaczące dokonania Gnatowskiego jako krytyka literackiego – autora cennych prac, tj.: *Realizm w literaturze nowoczesnej* (1878), *Listy o literaturze i sztuce* (1879) czy *Studium o Konopnickiej* (1883).

¹⁵ Z. Sarnecki, *Dwudziestopięcioletnia działalność komediopisarska Kazimierza Zaleskiego*, „Świat” 1894, nr 6, s. 143–146.

¹⁶ List Z. Sarneckiego do Felicjana Falińskiego, rkps BN 6717 III, k. 295. Cyt. za: Zyga, „Świat” (1888–1895), op. cit., s. 163.

¹⁷ Redakcja [Z. Sarnecki], *Do Czytelników „Świata”*, „Świat” 1888, nr 24, s. 582.

¹⁸ List Z. Sarneckiego do Miriama z 14 listopada 1887 r., rkps BN 2858, [w:] G. Legutko, op. cit., s. 138. Vide także [Z. Sarnecki], *Od Redakcji*, „Świat” 1893, nr 3, s. 64.

dowała o eklektycznym charakterze dwutygodnika. Jego program artystyczny nigdzie nie został jasno sprecyzowany (wyłożony w postaci jakichś konkretnych postulatów) i opierał się na dosyć ogólnikowych założeniach. Hasło swobody twórczej i niezależności od wszelkich „szkół, stronnictw i koterii, czy literackich, czy artystycznych” wzmocnione było deklaracją popierania „każdego dzieła ładnego, szlachetnego lub pożytecznego”, bez względu na to, „spod jakiego wyszło stempla i kto na nim znamię swoje położył”¹⁹.

Odżegnywanie się od związków z jednym wybranym kierunkiem artystycznym czy partią polityczną, wskazywania preferowanych treści i pożądanych postaw oraz enigmatyczne oświadczenia Redakcji pozwalają mówić o celowej aprogramowości²⁰ i apolityczności²¹ „Świata”, co z kolei prowadziło nie tylko do pluralizmu popularyzowanych estetyk, ale często również do merytorycznej niespójności poszczególnych numerów i braku jednolitego planu estetycznego w obrębie całych roczników, zwłaszcza w pierwszych latach ukazywania się pisma²².

Nie udało się też Sarneckiemu dotrzymać obietnic drukowania w periodyku najnowszych dzieł literackich, reprezentujących wysoki poziom artystyczny. Z uwagi na rentowność pisma w sytuacji braku nowych dzieł wybitnych twórców, często musiał korzystać z produkcji drugorzędnej lub uciekać się do przedruków. Zawartość literacką „Świata” można by zatem objąć formułą tytułową debiutanckich felietonów krytyka zamieszczanych na łamach „Gazety Codziennej”: *De omnibus rebus et quibusdam aliis*.

OTWARCIE NA MŁODYCH

Otwartość i wigor przeszło pięćdziesięcioletniego redaktora sprawiły, że ze zrozumieniem włączył się w nurt nowej literatury, popierał – jako jeden z nielicznych z pokolenia pozytywistów – hasła jej autonomii i czystego estetyzmu, a także promował nowe talenty poetyckie, publikując na łamach „Świata” liczne wiersze modernistów. Promocji wydawniczej młodych towarzyszyła krytycznoliteracka popularyzacja ich dokonań.

¹⁹ Redakcja [Z. Sarnecki], *Do Czytelników*, „Świat” 1889, nr 24, s. 582.

²⁰ E. Korzeniewska mówi wręcz o programowej „bezprogramowości” pisma, prowadzącej „oczywiście do eklektyzmu, a więc pomieszczenia wszystkich utworów, które zalecały się bądź sławą nazwiska autora, bądź pewnym poziomem literackim” (eadem, op. cit., s. 222).

²¹ Ponadpartyjność „Świata” pozostawała jednak w sferze deklaracji, bowiem – jak słusznie zauważał A. Zyga – „dwutygodnik ciążył do sfer zachowawczych, lawirując pomiędzy obozami” (idem, „Świat” (1888–1895), op. cit., s. 169).

²² Odstępstwem od tej reguły były specjalne (monograficzne) zeszyty „Świata”, manifestujące silne przywiązanie do tradycji literackiej i potrzebę kulturowania narodowego dziedzictwa. W 1890 r. dwa (nr 13 i 14) zostały poświęcone Mickiewiczowi, z okazji sprowadzenia zwłok wieszca do Krakowa; w 1891 r. dwa (nr 19 i 20) dedykowano Elizie Orzeszkowej w związku z 25-leciem jej pracy literackiej, zaś w 1894 r. wiele artykułów i reprodukcji dzieł malarskich nawiązywało do tradycji czynu Tadeusza Kościuszki i obchodów stulecia powstania kościuszkowskiego. Mimo chęci utrzymywania stałej łączności z tradycją poezji wieszczcej i pogłębiania w czytelnikach uczuć patriotycznych, redaktor w trosce o los swojego pisma musiał jednak nierzadko wykreślać z nadesłanych artykułów i utworów beletrystycznych fragmenty niecenzuralne, tj. dotyczące treści narodowych lub godzące w klerykalno-bigoteryjne uczucia krakowskich odbiorców.

Z niewielkiego zespołu artykułów Sarneckiego oceniających twórczość młodopolan wyróżnia się szkic *Nowa poezja*, w którym krytyk sytuował „rzeszę młodych poetów, głoszących nowe hasła [...], ale przejętych mistycyzmem odrodzonym, łączącym ich z odległą, wielką przeszłością poezji”²³, w kontekście twórców poromantycznych, twórców tzw. „epoki przełomu”, tj.: Asnyka, Falińskiego, Konopnickiej, Deotymy, Ujejskiego. Jako typowego przedstawiciela „nowej poezji” wskazywał Miriama, będącego nie tylko prekursorem modernistycznej sztuki, prawdziwym wirtuozem słowa, jednoczącym rozmaite kierunki literackie, rodzime i obce (od parnasizmu, przez impresjonizm i symbolizm do neo-mistycyzmu), lecz także godnym dziedzicem przeszłości, „dalszym ciągiem łańcucha ogólnoeuropejskiej produkcji poetycznej”²⁴. Skłonny do eklektyzmu krytyk zauważał w liryce autora *Z czary młodości* wpływy: Leconte’a de Lisle’a, Gautiera, Baudelaire’a, Słowackiego, Heinego i Asnyka, mimo to nie odmawiał jej „wyjątkowej indywidualności”.

Oceniając w innym szkicu przeobrażenia współczesnej literatury, podkreślał, że „baczny krytyk” potrafi dostrzec w najnowszych dziełach „związek ich duchowy z przeszłością”, którą „wiecznie odmładzająca się siła twórczości przedstawia [...] w nowej gradacji barw i w nowym oświeceniu”²⁵. Obok Miriama „z grona najmłodszych służebników muz helikońskich”²⁶ wyróżniał Kasprowicza, Tetmajera i Rzewuskiego²⁷.

Wiele dzieł literackich i artykułów krytycznych zamieszczanych w „Świecie” pozwala traktować pismo Sarneckiego jako ważny załączek Młodej Polski, poprzedzający krakowskie „Życie” i Miriamowską „Chimerę”. Publikowali w nim jednak tak znani później twórcy, jak: Tetmajer, Kasprowicz, Przesmycki, Żuławski, Lange, Górski, Rydel, Szczepański, Or-Ot, Boy-Zeleński, Wolska, Wyrzykowski i in. Niektórzy z wymienionych poetów w krakowskim dwutygodniku dopiero debiutowali. Wśród prac krytycznych wyróżniały się rozprawy poświęcone najnowszej literaturze pióra: Porębowicza, Jellenty, Monata, Miriama, Nekandy-Trepki, Zdziechowskiego i Estreichera. Obecność modernistów nasiliła się szczególnie w ostatnich rocznikach dwutygodnika, co do pewnego stopnia przełamywało jego eklektyczny charakter.

Ale czy z uwagi na znaczącą frekwencję tekstów przedstawicieli najmłodszej generacji można mówić o „Świecie”, że było forpocztą polskiego modernizmu? Forpocztą, czyli straceńczą szarżą, warunkującą zwycięski pochód modernistycznej armii? Dwutygodnik upadł, co prawda, ale dopiero po ośmiu latach obecności na rynku wydawniczym, a powody jego zamknięcia nie były związane z niezrozumiałą awangardowością. I chociaż wiele materiałów w nim zamieszczanych propagowało walkę z utylitaryzmem i tendencyjnością w literaturze, nie był on z pewnością periodykiem antypozytywistycznym. Nie odbywała się przecież na jego łamach zacięta batalia o „nową sztukę”. Z założenia był skiero-

²³ Z. Sarnecki, *Nowa poezja*, „Świat” 1893, nr 22, s. 508.

²⁴ Ibidem, s. 510.

²⁵ Z. Sarnecki, *Książki i ludzie*, „Świat” 1895, nr 3, s. 62.

²⁶ [Z. Sarnecki], *Bibliografia*, „Świat” 1889, s. 167.

²⁷ Omówieniu twórczości dramatycznej ostatniego Sarnecki poświęcił osobny artykuł, podpisany pseudonimem Orgon, *Teatr krakowski*. „Cudze dzieci”, *komedja w 3 aktach Stanisława hr. Rzewuskiego*, „Świat” 1888, s. 113–114.

wany do średnio wyrobionej publiczności i szerokiego kręgu adresatów – w tym sensie także nie stanowił organu sztuki modernistycznej²⁸, nastawionej przede wszystkim na odbiorcę elitarnego, erudyte-konesera.

Sądzę, że bliżej mu było do ukazującego się w tym samym czasie warszawskiego „Życia” Miriama niż do krakowskiego „Życia” Przybyszewskiego. Sarnecki i Miriam jako redaktorzy pism okresu przejściowego, pełnili analogiczną funkcję: przełamywali stereotypy myślowe i wpływali na kształtowanie nowej świadomości artystycznej. Całkowitego przewartościowania tradycyjnej estetyki „Świat” na pewno nie dokonał. Z dwóch co najmniej powodów – po pierwsze: na owo przewartościowanie było jeszcze za wcześnie; po drugie: Sarnecki nie miał ambicji rewelatora „nowych prawd”, ani tym bardziej temperamentu burzyciela obowiązujących kanonów estetycznych.

OKNO NA ŚWIAT LITERATURY EUROPEJSKIEJ

Nazwanie Sarneckiego globtroterem byłoby drobnym nadużyciem, z pewnością jednak można go określić człowiekiem „bywałym w świecie”, wiodącym swego czasu wielkopańskie życie salonowca, tj. do chwili, kiedy przetrwonął za granicą niemal wszystkie swoje kapitały. Mógł się wszak poszczycić przyjaźnią z wieloma wybitnymi przedstawicielami emigracji polskiej w Paryżu i Florencji (m.in. Karolem Libeltem, Cyprianem Norwidem i Teofilem Lenartowiczem, Marią Szeligą, Zygmuntem Kaczkowskim i Władysławem Mickiewiczem) czy znajomością ze sławnymi pisarzami Francji, np. Wiktorem Hugo. Wielokrotne podróże po Europie umożliwiły mu poznawanie nowych kierunków w sztuce, literaturze i teatrze, a także uwrażliwiły na baczne śledzenie awangardowych zmian w kulturze światowej, kiedy powrócił do kraju.

Popularyzacja w „Świecie” najnowszych osiągnięć literatury europejskiej możliwa była oczywiście dzięki współdziałaniu wielu krytyków i historyków literatury. O współczesnej poezji czeskiej informował czytelników Przesmycki (propagujący twórczość Vrchlickiego i Zeyera) i Feliks Koneczny, na temat literatury francuskiej pisał Teodor Jeske-Choiński (studium o Feuilletcie), Henryk Monat (artykuł o symbolizmie) i Waleria Marrené (artykuł o Hugo), literaturę Młodej Belgii omawiał Miriam, twórczość Ibsena komentował Cezary Jellenta i Ludwik Szczepański, literaturę niemiecką przybliżał Ludomił German i Ignacy Suesser, zaś anglojęzyczną – Teresa Prażmowska, Mścisław Nekanda-Trepka, Jan Kasprowicz i Cezary Jellenta, rosyjską – Henryk Gliński, wreszcie poezję ludów romańskich – Edward Porębowicz. Najwięcej korzyści (a zarazem światowego rozgłosu pismu) przyniosła Sarneckiemu współpraca z Miriamem, przebywającym w latach 1890–1899 w Paryżu i Wiedniu. To głównie dzięki jego prekursorskim wystąpieniom krytycznym, a także wytrawnym tłumaczeniom współczesnej liryki francuskiej i czeskiej, „Świat” stawał się w dużym stopniu organem nowej sztuki, mimo że obok artykułów Przesmyckiego drukowane w nim były tradycyj-

²⁸ E. Korzeniewska stwierdza, że periodyk Sarneckiego był czasopismem, które „na skutek eklektycznej i mało konsekwentnej polityki redakcyjnej nie może być uważane za programowe pismo nowego kierunku” (eadem, op. cit., s. 231).

ne prace literackie. To na łamach „Świata” przecież ogłoszone zostało w 1891 r. fundamentalne dla rozwoju Młodej Polski studium Przesmyckiego o Maeterlincku i symbolizmie, stanowiące istotną pozycję wśród programów literackich nowej epoki, oraz wspomniany już cykl *Harmonie i dysonanse*.

To głównie za pośrednictwem polemicznych artykułów Miriama „Świat” rozpoczął kampanię przeciw pozaestetycznym rozbiorom dzieł literackich, odchodząc od zasad obowiązujących w krytyce pozytywistycznej. Przy okazji popularyzował wśród odbiorców rozmaite metody krytyki zagranicznej – począwszy od deprecjonowanego systemu Hipolita Taine, teorii estetycznych Pawła Bourgeta, Jerzego Brandesa i Maxa Nordau, przez potępiany ze względu na brak obiektywizmu impresjonizm Juliusza Lamaitre’a, skończywszy zaś na aprobowanych systemach krytyki naukowej i erudycyjnej spod znaku Emila Hennequina, Jeana Marie Guyau czy A. Sainte-Beuve’a. Opowiadając się za Miriamowskim modelem krytyki obiektywnej, kierującej się wyznacznikami czysto estetycznymi, „otwarty i eklektyczny” Sarnecki równocześnie dopuszczał w swym piśmie rozbiory krytyczne reprezentujące model krytyki subiektywnej, impresjonistycznej, np. autorstwa Cezarego Jellenty czy Ludwika Szczepańskiego. Zaznaczyć należy, iż zapoznavanie czytelników z nowymi metodami krytycznoliterackimi, a także zamieszczanie not na temat filozofii Nietzschego i Schopenhauera, sceptycyzmu Renana i pesymizmu Hartmanna, wynikało bardziej z ciekawości „światowego” redaktora niż jego szczególnej fascynacji współczesnym ruchem artystycznym.

Z szybkością informacji i ilością omówień krytycznych dotyczących aktualnych dokonań awangardy literackiej Zachodu korespondowała w „Świecie” jakość przekładów (głównie utworów pisarzy francuskich i belgijskich). Znakomici tłumacze przypominali polskim odbiorcom twórczość francuskich romantyków (np. Hugo, Lamartine’a i de Figny) oraz przybliżali dzieła głośnych parnasistów i symbolistów (m.in. Leconte’a de Lisle’a, Banville’a, Verlaine’a, Rimbauda, Verhaerena, Arenbergha, Maeterlincka²⁹). Mniej drukowano przekładów z innych literatur obcych, wśród nich wskażmy np. liryki Goethego i Heinego, fragmenty *Rolanda szalonego* Ariosta i epigramaty Puszkina. Podobnie jak w wypadku literatury polskiej, popularyzacja twórczości europejskiej miała charakter wielokierunkowy: symboliści sąsiadowali z realistami, realiści z romantykami, parnasiści z naturalistami. Było to zgodne z nadrzędnym założeniem Sarneckiego, by informować czytelników o wszystkich znaczących przejawach w sztuce światowej. Ambitnych planów nie udało się jednak redaktorowi także i w tym zakresie zrealizować, nie zdołał bowiem zgromadzić wokół siebie dostatecznie dużego grona profesjonalnych korespondentów i znawców. Artykuły na temat literatur obcych ukazywały się w związku z tym nieregularnie i nie tworzyły jakiejś spójnej wizji światowych przeobrażeń artystycznych.

Sam jako krytyk literacki zamieścił na łamach „Świata” jedynie trzy obszerniejsze artykuły popularyzujące współczesne dramatopisarstwo francuskie. W dwóch wypadkach pretekstem do zaznajomienia czytelników z dokonaniem Eugenia Labiche’a i Emila Augiera była śmierć twórców, w trzecim – Edwarda Paillerona

²⁹ W 1892 r. dodano abonentom „Świata”, jako premię książkową, *Ślepców Maeterlincka* (w przekładzie Miriama).

– wystawienie jego najnowszej sztuki na deskach teatru krakowskiego. I tu, analogicznie jak w wypadku omówień literatury rodzimej, znamienymi cechami szkiców Sarneckiego były: odniesienia biograficzne, spokojny ton wypowiedzi, pozbawiony ironii i akcentów polemicznych, dążenie do bezstronności sądu. Najwyżej sytuował twórczość „wielkiego komediopisarza” Augiera, będącego dlań najwybitniejszym spośród współczesnych dramaturgów francuskich następcą Moliera. Co prawda dostrzegał mankamenty w zakresie rzemiosła scenicznego (zaliczał do nich m.in. łamanie reguł klasycznej kompozycji dramatycznej), jednak do rangi mistrzostwa podnosił jego umiejętność kreślenia „obrazów bieżącej chwili”³⁰, prostotę stylu, jasność i komunikatywność ideowego przekazu. Podkreślał ewolucję pisarską Augiera, który z artysty kosmopolitycznego przeobraził się w dojrzałego twórcę narodowego, chłozującego biczem satyry wady swoich rodaków. Przekonywał, iż jest dużo wnikliwszym „badaczem prawdy”³¹ niż Zola, ponieważ potrafi wiarygodniej odtworzyć swoją epokę. W porównaniu z Augierem, niedoszły adwokat Labiche był dlań tylko zręcznym wodewilistą. Mimo to cenil jego dokonania jako wnikliwego satyryka świata mieszczańskiego, podkreślał zalety stylu, logiczność kompozycji farsowej, opartej na „zawsze doskonałej budowie sceniczej”³² oraz wyrazisty rysunek charakteru postaci, podporządkowany nadrzędnej idei utworu. Znakomitemu krotoczwiliście nie dorównywał talentem, zdaniem polskiego krytyka, Pailleron, odnoszący sukcesy w teatrach francuskich w 2 połowie lat 80. Jego najnowszy dramat odbierał jako nudny i banalny, świadczący o uwstecznięciu autora, nie zaspakajający wymagań odbiorców – stwierdzał ironicznie: „Oczekiwania zawiodły; góra urodziła mysz tylko”³³.

WYTWORNA „ILUSTRACJA” PROMUJĄCA POLSKĄ SZTUKE

Szata graficzna „Świata” wyróżniała go nie tylko na ówczesnym rynku prasowym Galicji, ale także na tle znanych „ilustracji” warszawskich: „Biesiady Literackiej”, „Kłósów”, „Wędrowca” czy „Tygodnika Ilustrowanego”. Wszyscy monografiści krakowskiego pisma podkreślają jego wielkie walory typograficzne i wysoki poziom artystyczny – począwszy od klasy papieru, jakości druku i reprodukcji malarskich, poprzez wyszukane grafiki i barwne winiety frontowe, ozdabiające pojedyncze zeszyty, skończywszy zaś na kolorowych okładkach, chroniących poszczególne roczniki. Szpalty druku ożywiały winiety wewnątrz tekstu, osobne wklejki heliografii i litografii dzieł sztuki, a także portrety autorów drukowanych dzieł literackich. O poziom graficzny dwutygodnika dbali kierownicy typograficzni (m.in.: Piotr Stachiewicz, Juliusz Mien, Stanisław Tondos) i oczywiście sam redaktor, który troszcząc się o jakość artystyczną reprodukcji, częstokroć odrzucał prace wykonane niestarannie. Słusznie przekonuje Grzegorz Bąbiak, że: „rozwiązania formalne stosowane w tym piśmie dały podstawy, stworzonej

³⁰ Z. Sarnecki, *Emil Augier*, „Świat” 1889, s. 532.

³¹ Ibidem.

³² Radost [Z. Sarnecki], *Eugeniusz Labiche*, „Świat” 1888, s. 90.

³³ Orgon, [Z. Sarnecki], *Edward Pailleron i jego „Myszka”*, „Świat” 188, s. 210.

dziesięć lat później »Chimery«³⁴. Bo też i Sarnecki współpracował nie z byle jakimi zakładami litograficznymi: w Krakowie korzystał z usług Aureliusza Pruszyńskiego i Stanisława Bizańskiego; heliograviury wykonywał u R. Paulussena w Wiedniu; drzeworyty zamawiał w Paryżu, Monachium, Berlinie i Stuttgarcie, zaś kliszotypie i cynkografie w Pradze czeskiej. Pragnął, by »Świat« pod względem reprodukcji dzieł plastycznych, wykonywanych różnorodną techniką, dorównywał znanym »ilustracjom« europejskim.

Wysoki poziom graficzny »Świata«³⁵, od początku zdecydowanie przewyższający jego poziom literacki, nie czyni go jednak odpowiednikiem ekskluzywnej »Chimery«, ponieważ (pomijając już zupełnie odmienną zawartość merytoryczną obu periodyków) Sarnecki specjalnie nie troszczył się o wzajemną korespondencję sztuk: obraz zazwyczaj niewiele miał wspólnego z sąsiadującym z nim słowem. To po pierwsze. Po drugie redaktor »Świata« nie dążył, jak Miriam, do przełamywania obowiązujących kanonów estetycznych, ale miał na celu szeroką popularyzację rodzimego malarstwa oraz podnoszenie – przez reprodukcję dzieł mistrzów dawnych i nowych – poziomu kultury artystycznej całego społeczeństwa. I wreszcie po trzecie, służąc ogółowi, propagował przede wszystkim myśl patriotyczną.

»Wielki pan z dziada pradziada« – jak niegdyś Sarneckiego określił Ferdynand Hoesick³⁶ – syn kapitana gwardii napoleońskiej, wychowany w zamożnej rodzinie arystokratycznej, w której krzyżowały się wpływy literatury francuskiej i polskiego romantyzmu, z konsekwencją promował w swym dwutygodniku sztukę narodową. W tym sensie można mówić o jednolitości etnicznej czy ideowej tożsamości propagowanej sztuki. W jednym z pierwszych artykułów odredakcyjnych Sarnecki wyraźnie zapowiadał, że zamieszczać będzie prace wyłącznie polskich artystów. Tłumaczył, iż będą one miały różnorodny charakter z uwagi na podstawowe założenia dwutygodnika, który chce być »zupełnie niezależny i bezstronny«, reprezentować sztukę polską, »a nie żadną szkołę, partię lub koterię literacką«³⁷. Założenia swe wytrwale realizował, a narodowy profil pisma – służący »w granicach sztuk plastycznych [...] wyłącznie sztuce polskiej«³⁸ – stale podkreślał. Obok reprodukcji obrazów młodych artystów – takich m.in. jak: Włodzimierz Tetmajer, Stanisław Wyspiański, Stanisław Dębicki, Jacek Malczewski, Władysław Podkowiński, Witold Pruszkowski, Teodor Axentowicz, Julian Fałat, Edward Loévy, Leon Wyczółkowski, Olga Boznańska i Maria Dulębianka – zamieszczał w »Świecie« prace dawnych mistrzów: Jana Matejki, Artura Grottgera, Jan Styki, Juliusza i Wojciecha Kossaków, Józefa Brandta, Henryka Siemiradzkiego, Piotra Stachewicza, Józefa Chełmońskiego, Aleksandra Gierymskiego czy Stanisława Witkiewicza, a zatem dzieła silnie związane z nurtem malarstwa realistycznego oraz tematyką historyczną, batalistyczną i rodzajową. To one zresztą stanowiły w piśmie zdecydowaną większość.

³⁴ G. Bąbiak, op. cit., s. 91.

³⁵ Wartość typograficzno-ilustracyjną »Świata« doceniono na paryskiej wystawie czasopism ilustrowanych, przyznając mu w 1891 r. medal i dyplom uznania.

³⁶ F. Hoesick, *Zygmunt Sarnecki*, »Kurier Warszawski« 1922, nr 11, s. 3.

³⁷ Z. Sarnecki, »Świat« 1888, nr 3, s. 6–10.

³⁸ [Z. Sarnecki], *Kronika*, »Świat« 1891, nr 16, s. 365.

Prócz reprodukcji dzieł malarskich dział artystyczny »Świata« zapewniały relacje z krajowych i zagranicznych wystaw malarskich, wspomnienia pośmiertne dotyczące sławnych artystów, artykuły komentujące dokonania malarzy, muzyków, aktorów itp. W tym (wyłącznie »sprawozdawczym«) sensie zaistniała w dwutygodniku również sztuka europejska. Analizując interpretacje dzieł malarskich zamieszczane przez Sarneckiego, Aleksander Zyga zauważał:

Wszeczhronny redaktor »Świata« zwracał uwagę zarówno na techniczną stronę dzieł, jak i wypowiadał się na temat ich walorów kompozycyjnych, estetycznych. Pluralizmowi estetycznemu Sarneckiego zawdzięczały obecność w »Świecie« peany na cześć patriotycznego malarstwa Matejki i Grottgera, pochwały dzieł realistów, klasycystów, batalistów, jak również malarstwa impresjonistów i symbolistów³⁹.

Narodowo-patriotyczny profil artystyczny »Świata« uwarunkowany był nie tylko partykularyzmem redaktora (jego predylekcją do malarstwa tradycyjnego i historycznego), ale również miejscem ukazywania się pisma, charakteryzującym się silnym oddziaływaniem krakowskiej szkoły historycznej. Nastawienie na popularyzację »swojszczyzny« umożliwiło jednocześnie Sarneckiemu symbiozę rozmaitych szkół malarskich, kierunków i stylów, łączenie tendencji realistycznych, historycznych z modernistycznymi, co prowadziło – podobnie jak w wypadku literatury – do pluralizmu estetycznego »Świata«.

KRAKOWSKI KONSERWATYZM I »GALICYJSKA NĘDZA«, CZYLI KŁOPOTY ZWIĄZANE Z BYTEM PISMA

Od początku wydawania dwutygodnika, Sarnecki borykał się z problemami natury ekonomicznej. Nie mając odpowiednich środków finansowych na druk bogato ilustrowanego czasopisma, liczył na wpływy z prenumeraty, które z czasem okazały się mniej niż skromne. Drobne kwoty wpływające od abonentów, często zresztą z dużym opóźnieniem, nie pokrywały ogromnych kosztów publikacji. Nie znalazł też Sarnecki mecenasów, którzy chcieliby dotować wytworną »ilustrację«. Nawiązał, co prawda, współpracę z krakowskim Towarzystwem Przyjaciół Sztuk Pięknych, które mianowało »Świat« swoim organem i obiecało mu subwencję, ale ta okazała się niewielka i krótkotrwała. Biedząc się więc nieustannie z »galicyjską nędzą«, nie mógł płacić autorom wysokich honorariów i musiał, jak dowcipnie stwierdzał, chwacko »gimnastykować umysł i ciało, aby wytworzyć możliwość bytu dla »Świata«⁴⁰. A był, co trzeba podkreślić, zaradnym i niestrudżonym wydawcą – w celu zminimalizowania kosztów edycji pisma większość prac administracyjno-redakcyjnych wykonywał samodzielnie: prowadził korespondencję z twórcami, wypłacał honoraria, robił korekty, zabiegał o prenumeratorów, troszczył się o klisze, pilnował przesyłek reprodukcji, negocjował terminy z drukarniami itp. W listach do znajomych (a czasem pisywał ich dziennie aż 20) skarżył się na zapracowanie, nadmiar obowiązków, ciągły brak czasu, zmęczenie, a także na krakowski konserwatyzm, który ujawniał się niekiedy w tak »rozszalałej

³⁹ A. Zyga, op. cit., s. 259.

⁴⁰ List Z. Sarneckiego do Miriami z 30 grudnia 1891 r., [w:] G. Legutko, op. cit., s. 168.

pruderii⁴¹, że zmuszał redaktora do skrajnych ustępstw. Głośna była np. sprawa okładki styczniowego numeru „Świata” z 1891 r., z widniejącym na niej „geniuszem, nie mniej obnażonym od każdego Chrystusa na krzyżu”, która wywołała święte oburzenie bigotów, skutkujące odsyłaniem prenumeraty. Sarnecki pisał do Miriama: „Zabawne społeczeństwo – po trosze podobne do belgijskiego. Muszę zmienić – bo inaczej »Świat« by zabili”⁴².

Dzięki dużej operatywności redaktora „Świat” był jednym z niewielu czasopism krakowskich, które miały prawo debitu na Królestwo Polskie i Rosję. Niestety, po czterech latach Sarnecki musiał zrezygnować z ambicji wydawania międzykordonowego pisma. Od 1891 r. wzmogły się bowiem trudności finansowe. Nieregularna dystrybucja, będąca efektem częstych konfiskat cenzury, spowodowała, że liczba abonentów w Królestwie radykalnie się zmniejszyła. W celu ratowania pisma redaktor zrezygnował (1 stycznia 1892 r.) z debitu w Królestwie i Rosji. Nie polepszyło to jednak sytuacji i w połowie 1892 r. – mając wszystkie swoje rzeczy prywatne „zajęte za długi” – musiał ustąpić z redakcji „Świata”. Powierzył ją w ręce lwowskiego wydawcy Ignacego Nikorowicza, który okazał się jednak mało zaradny – długi „Świata” wzrosły, a niespłaceni wierzyciele stali się nieustępliwi. Na początku 1893 r. Sarnecki przejął więc ponownie redakcję dwutygodnika i kierował nim do połowy czerwca 1895 r., kiedy to zbyt skromna liczba subskrybentów (zaledwie 500) przyczyniła się ostatecznie do upadku „Świata”.

Bytu nierentownego periodyku nie było w stanie uratować ani zmniejszenie ilości reprodukowanych dzieł malarskich, ani obniżenie poziomu graficznego, widoczne zwłaszcza w ostatnich rocznikach, ani też próba związania go (w 1895 r.) z krakowskim Związkiem Literackim. Coraz bardziej zadłużony wydawca nie miał już w końcu możliwości, by zaciągać nowe kredyty – w końcu jego redakcyjny „pugilares stał się zupełnie puściuteńki”⁴³. Żegnając się z czytelnikami, zrezygnowany redaktor pisał w ostatnim zeszytu:

Półosma roku walczyliśmy z obojętnością i niepowodzeniem [...]. Po kilkuletnich zawodach i znacznych stratach dalsza wytrwałość oraz poświęcenie pracy i środków na ołtarzu iluzji uważać by należało za bezcelowy upór i szaleństwo⁴⁴.

Jak słusznie dowodził Marian Gawalewicz, dwutygodnik Sarneckiego „mógł się stać organem sztuki i literatury w stylu europejskim, gdyby miał więcej poparcia i środków jako pismo założone bez spekulacyjnych dążeń wydawniczych”⁴⁵. I gdyby, dodajmy, miał mniej eklektyczny charakter. Mimo iż stanowił oryginalną u schyłku lat 80. XIX w. propozycję modelu pisma artystycznego, przetrwać na rynku prasowym nie mógł z wielu powodów. Poczynając od braku odpowiednich funduszy na wydawanie ekskluzywnej „ilustracji”, skończywszy zaś na braku konsekwencji polityki redakcyjnej pisma, oscylującej między nowoczesnością a konserwatyżmem. Sarnecki próbował pogodzić wielopoglądowość

⁴¹ List Z. Sarneckiego do Miriama z 4 stycznia 1891 r., [w:] ibidem, s. 152.

⁴² Ibidem.

⁴³ List Z. Sarneckiego do Miriama z 29 września 1891 r., [w:] ibidem, s. 165.

⁴⁴ Z. Sarnecki, *Do Czytelników*, „Świat” 1895, nr 12, s. 286–287.

⁴⁵ M. G [Gawalewicz], *Zygmunt Sarnecki*, „Tygodnik Polski” 1899, nr 15, s. 282.

i chęć oddziaływania na jak najszerszy krąg odbiorców z dążeniem do wysokiego poziomu artystycznego pisma i promowania elitarnych kierunków modernizmu.

Oceniając dokonania Sarneckiego jako redaktora „Świata”, należy stwierdzić, że z pewnością utorował on drogę dominującej na początku XX wieku formacji kulturowej i przyczynił się do wyzwolenia literatury z okowów utilitaryzmu. Otwierając krakowskie pismo na nowe środki ekspresji artystycznej, sam jako krytyk literacki nie umiał wszelako ich wykorzystać, a tym samym nie uczestniczył w dyskusjach programowych Młodej Polski, które powodowały twórczy ferment w środowisku modernistów. Interpretację dzieł literackich sprowadzał zazwyczaj do streszczania fabuły i wskazywania idei przewodnich utworu, odwoływania się do kontekstu biograficznego i formułowania ogólnikowych uwag na temat uniwersalnego piękna czy „mistrzostwa artystycznego obrobienia”⁴⁶, oryginalności lub braku indywidualizmu twórcy. Z reguły jego refleksje krytyczne miały charakter okolicznościowy, nacechowane były stylistycznym patosem i nużącą sprawozdawczością⁴⁷. Niekwestionowane zasługi Sarneckiego-wydawcy sprowadzają się zatem nie tyle do pełnienia funkcji krytyka literackiego, ile animatora życia kulturalnego, umiejętnie kształtującego gusty estetyczne odbiorców. Jako niestrudzony redaktor, popularyzujący osiągnięcia przedstawicieli niemal wszystkich, obecnych na przełomie lat 80. i 90. XIX wieku, kierunków artystycznych, niewątpliwie przyczynił się do podniesienia poziomu edukacji estetycznej społeczeństwa, a tym samym zasłużył, by nie traktować go – zgodnie z sugestią Boya zacytowaną na początku artykułu – jako „przeszłości istniejącej tylko na papierze”.

⁴⁶ [Z. Sarnecki], *Kronika*, „Świat” 1888, s. 212.

⁴⁷ Małą oryginalność refleksji krytycznoliterackiej potwierdziła też wydana przez Sarneckiego dwa lata po zamknięciu „Świata” *Historia literatury francuskiej ułożona podług najświeższych opracowań obcych*, Kraków 1897.

**„Wojna teatrów”,
czyli potyczki teatralne Stanisława Kostki Potockiego**

**„The war of the theatres”,
theatre battles of Stanisław Kostka Potocki**

Małgorzata Lisicka

Kluczowe słowa

Stanisław Kostka Potocki, Wojciech Bogusławski, Vincenzo Chiavacci, Teatr Narodowy w Warszawie

Keywords

Stanisław Kostka Potocki, Wojciech Bogusławski, Vincenzo Chiavacci, National Theatre in Warsaw

Abstrakt

W latach 1801–1803 na deskach Teatru Narodowego w Warszawie działały dwie antreprzyzy: polska Wojciecha Bogusławskiego i włoska Vincezo Chiavacciego, wspierana przez Stanisława Kostkę Potockiego. Doprowadziło to do tzw. „wojny teatrów” zakończonej bankructwem Włochów i wystawieniem sztuki Potockiego *Umarły żyjący, czyli Diabeł Włoski*, która powstała specjalnie na tę okoliczność. Jest to utwór mało znany, a interesujący i ze względu na oryginalną formę, i ze względu na miejsce w historii teatru początku XIX wieku.

Abstract

In the years 1801–1803 in the National Theatre in Warsaw there existed two theatrical companies (fr. *entreprises*). One was a Polish *entreprise* run by Wojciech Bogusławski, the other an Italian one by Vincezo Chiavacci, which enjoyed the support of Stanisław Kostka Potocki. Their competition led to the so-called „the war of the theatres”, which did not cease until the bankruptcy of the latter. Its immediate effect was the staging of Potocki’s play entitled „The living dead, i.e. the Italian Devil”, written for this particular occasion. This little-known work is especially interesting due to its unconventional form and its place in the history of the early nineteenth-century theatre.

Małgorzata Lisicka

„Wojna teatrów”, czyli potyczki teatralne Stanisława Kostki Potockiego

„Wojna teatrów”, jak nazwał Zbigniew Raszewski¹ rywalizację między dwiema antrepryzami teatralnymi – włoską, prowadzoną przez Vincenzo Chiavacciego i polską pod dyrekcją Wojciecha Bogusławskiego, miała miejsce w latach 1801–1803. Konflikt ten dotyczył posiadania monopolu na wystawianie sztuk w Teatrze Narodowym mieszczącym się przy placu Krasińskich w Warszawie², i łączy się bezpośrednio z historią powstania i wystawienia sztuki Stanisława Kostki Potockiego *Umarły żyjący, czyli Diabeł Włoski*³.

Warunki, w jakich działał Teatr Narodowy w Warszawie na początku XIX wieku nie sprzyjały jego rozwojowi. Zaborcy – Austria i Prusy, wprawdzie tolerowali przedstawienia teatru polskiego, ale popierali tylko niemiecki zgodnie z polityką całkowitej germanizacji kraju. Teatr polski był więc traktowany jako rozrywka tymczasowa – dopóki wszyscy się nie nauczą języka niemieckiego i nie zagnustują w teatrze niemieckim⁴. Zdawał sobie z tego doskonale sprawę Wojciech Bogusławski, który od 1799 roku stanął kolejny raz na czele polskiej antrepryzy warszawskiego Teatru Narodowego⁵. Szansę na utrzymanie w nowych warunkach swojej pozycji, zwłaszcza pod względem finansowym, dostrzegł w całkowitym zmonopolizowaniu konkretnego obszaru teatralnego, np. miasta. Próbował tego dokonywać różnymi metodami, np. udowadniając, że jest lepszym dyrektorem niż konkurenci – przeważnie zagraniczni antreprenerzy, przejmował ich trupy lub doprowadzał je do bankructwa⁶.

Cel osiągał także poprzez zapewnianie władz o swej lojalności – np. słał na scenie cesarza Austrii, jego rodzinę a nawet armię, podobnie jak jakiś czas temu głosił chwałę Stanisława Augusta⁷.

¹ Z. Raszewski, *Bogusławski*, Warszawa 1982, t. 2, s. 378–396.

² Teatr Narodowy przy pl. Krasińskich otwarto w 1779 r. Pierwsze przedstawienie odbyło się w nim 7 września tegoż roku, ostatnie 21 lutego 1833 r., zaś sam budynek został prawie całkowicie zburzony w czasie przebudowy przylegającej doń ul. Nowiniarskiej w 1884 r. (Z. Raszewski, *Teatr na placu Krasińskich*, Warszawa 1995, s. 43, 180).

³ S.K. Potocki, *Umarły żyjący, czyli Diabeł Włoski. Komedia opera w 3 Aktach*, [w:] *Zbiór pism całkowitych*, AGAD, APP, sygn. 244, s. 80–126 (Korbut błędnie podaje sygn. 216, k. 82–133, *confer* hasło: *Potocki Stanisław Kostka*, [w:] *Bibliografia literatury polskiej Nowy Korbut*, oprac. E. Aleksandrowska, Warszawa 1967, t. VI*, s. 74–86). Druk *vide*: „Dialog” 1986, nr 7, Warszawa, s. 5–34. Publikacja ta nie jest edycją krytyczną, zawiera jej śladowe ilości, tzn. uzupełnienie niektórych brakujących didaskaliów czy zamienienie nazw osób na prawidłowe, oraz nieznaczne zmodernizowanie pisowni. Dokonano również kilku objaśnień słów w językach obcych.

⁴ Z. Raszewski, *op. cit.*, s. 311.

⁵ Wcześniej pełnił funkcję dyrektora w Teatrze Narodowym w Warszawie w latach 1783–1785 i 1790–1794.

⁶ Z. Raszewski, *op. cit.*, s. 311–312. W ten sposób Bogusławski działał i wcześniej, np. w latach 1796–98, po wyeliminowaniu antreprenera Franciszka Bulli, został jedynym dyrektorem teatru we Lwowie i kierował dwoma zespołami – polskim i niemieckim, grającymi w dwóch obu językach (Ibidem, s. 313–318). Podobna sytuacja miała miejsce w 1799 r., kiedy to Bogusławski przejął trupę polskich aktorów Agnieszki Truskolaskiej (Ibidem, s. 350).

⁷ Ibidem, s. 312.

Jednocześnie Bogusławski poszukiwał całkowitej akceptacji ze strony widowni, którą stanowili nie tylko Polacy, co zmuszało go do działania na „dwa fronty”. Wiedział, że cieszy się dużym autorytetem u publiczności, która płaciła za bilety i stanowiła źródło utrzymania, nie mógł więc jej zawieść i starał się zaspokoić wszystkie gusta⁸. Nastawienie na zysk doprowadziło do tego, że Wojciech Bogusławski stał się w pewnym momencie „człowiekiem – instytucją”, stanowił jedność z teatrem. Jak zauważa Dobrochna Ratajczakowa:

Teatralny instytucjonalizm [...] łączy się z nastawieniem na zysk, zapewniający choćby minimalne środki dla zachowania ciągłości spektakli, spotkań sceny i widowni. [...] W *Dziejach Teatru Narodowego* Bogusławski wiele pisze o pieniądzu, pozostających także w szerokiej sferze podtekstów tego pamiętnika. Wszak podstawowe kryterium dla jego „zbioru zasad...” to po prostu kryterium sukcesu – miara przyjemności widza, satysfakcji aktora i reżysera, zadowolenia antreprenera, zatem samego Bogusławskiego⁹.

Przedstawienia były obserwowane przez pruską policję, musiał więc Bogusławski uważać na wszelkie nadmierne przejawy manifestacji uczuć patriotycznych¹⁰. Eliminowanie zagranicznych antreprzyz, oprócz uniknięcia bankructwa, miało także na celu zachowanie „narodowego” charakteru teatru.

Praca w teatrze jest więc jednym z rodzajów działalności patriotycznej, Bogusławski postrzega ją na równi z innymi obowiązkami i inicjatywami podejmowanymi w imię Polski i Polaków – stąd motyw ofiary, cierpienia, walki, no i służby – do ostatniej chwili, co sił, na przekór przeciwnościom losu oraz wrogom swoim i obcym. Równoważy działania teatralne z możliwością poczynań narodowych¹¹.

Dla Bogusławskiego teatr był swego rodzaju polem bitwy. Uważał, jak pisze Izolda Kiec, że „skoro scena narodowa działać ma w imię i dla Polski, to i o tę scenę trzeba walczyć t a k s a m o, jak o Ojczyznę, co więcej – należy poznać wojenne i bitewne prawa oraz mechanizmy”¹². Bogusławski podaje też własny przepis na wygranie bitwy:

Najsukuteczniejszym w podobnych utarczkach jest sposób wojowania Fabiusza Rzymskiego. Stawiać pole pewnemu silnej zewsząd pomocy nieprzyjacielowi, jest to podawać się na niechybną przegraną. Należało więc oczekiwać pomyślnej pory, póki ciągnął wyniszczony wojną, nie stałby się łatwiejszym do pokonania¹³.

Nie walczył sam. „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” oraz „Gazeta Warszawska” zachęcały do chodzenia na spektakle polskie i traktowały to jako obowiązek patriotyczny¹⁴.

⁸ Ibidem, s. 311–313.

⁹ D. Ratajczakowa, „Teatr mój widzę powszechny...” – *Wojciecha Bogusławskiego zbiór zasad funkcjonowania sceny ojczystej*, [w:] „Wiek Oświecenia” nr 12, Warszawa 1996, s. 32–33.

¹⁰ J. Kosim, *Pod pruskim zaborem. Warszawa w latach 1796–1806*, Warszawa 1980, s. 128; Z. Raszewski, op. cit., s. 313.

¹¹ I. Kiec, *Księga, czyli o „Dziejach Teatru Narodowego” Wojciecha Bogusławskiego*, [w:] „Wiek Oświecenia” nr 16, Warszawa 2000, s. 83.

¹² Ibidem, s. 84.

¹³ W. Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone oraz wiadomości o życiu sławnych artystów przez Wojciecha Bogusławskiego*, Warszawa 1820, s. 166.

¹⁴ J. Kosim, op. cit., s. 123.

Inny gust natomiast miała warszawska młodzież arystokratyczna, która „kpiła z teatru narodowego i z uczęszczającej do niego publiczności, nazywając jej patriotyzm «un patriotisme d'antichambre»”¹⁵. Skupiona wokół księcia Józefa Poniatowskiego i jego francuskiej przyjaciółki, Henrietty de Vauban, zorganizowała swój własny, amatorski teatr w pałacu Pod Blachą, gdzie wystawiała sztuki w języku francuskim¹⁶, ponieważ, według niej, do złego tonu należało uczęszczanie na przedstawienia polskie i w ogóle mówienie po polsku¹⁷. Zygmunt Hübner zauważa, że

wiele wesołych nocy przetańczyła młodzież arystokratyczna ani dbając o to, co się dzieje za oknami, o czym myślą, czym żyją ludzie w Warszawie i w całej Polsce. Polski patriotyzm, polski język – to dobre dla gminu. Po polsku zwracano się jedynie do chłopów i służby, a i to nie zawsze, bo nawet służbę sprowadzano czasem z Paryża¹⁸.

„Blaszana” młodzież, której najwyraźniej nie zależało na pielęgnowaniu języka i tradycji polskich, była krytykowana przez zwolenników rodzimego charakteru teatru¹⁹. Niezadowolony z zaistniałej sytuacji był także Wojciech Bogusławski²⁰, który postanowił zaktywizować przeciwko szerzącej się gallomanii patriotyczną część społeczeństwa skupioną wokół Stanisława Sołtyka²¹.

Największe zagrożenie dla powodzenia teatru Wojciecha Bogusławskiego stanowiły jednak obce antreprzyzy. Jedną z nich była wspomniana na wstępie włoska trupa teatralna kierowana przez Vincenzo Chiavacciego. Wzmiankę o jego pojawieniu się w stolicy, jak podaje Karyna Wierzbicka-Michalska, znajdujemy już 29 maja 1786 roku, kiedy w warszawskim Teatrze Narodowym wykonał na klawicymbale utwór swojej kompozycji²². Było to w czasie pożegnalnego koncertu primadonny włoskiej trupy operowej, Francesci Boccarelli, i dowiadujemy się, że Chiavacci grał po „akcie I opery *Sługa panią*”²³. Badaczka wysunęła hipotezę, że został potem w Warszawie

¹⁵ K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr Wojciecha Bogusławskiego*, [w:] *Teatr polski od schyłku XVIII wieku do roku 1863*, red. nauk.: J. Lipiński, Warszawa 1993, s. 108.

¹⁶ Ibidem. O ks. Józefie i pani de Vauban *vide*: Z. Raszewski, op. cit., s. 378–380; K. W. Wójcicki, *Warszawa i jej społeczność w początkach naszego stulecia*, Warszawa 1875, s. 274–276; S. Szenic, *Większy niż król ten książę*, Warszawa 1976, s. 275–303.

¹⁷ W. Brumer, *Służba narodowa Wojciecha Bogusławskiego*, Warszawa 1929, s. 6. Brumer cytuje tu również (*vide*: str. 71) ciekawą wypowiedź z pamiętników Anny Nakwaskiej, oddającą najlepiej modę na „blachę”: „Nie zdołam opisać zajęcia, ruchu i ciekawości całej Warszawy początkach istnienia tak nowej a razem tak przyjemnej dla niej zabawy. [...] Zamówić sobie bilet, spodziewać się go i biedzić na teatr jak najrychlej, ażeby mieć dobre miejsce, to było nieraz całodziennym zatrudnieniem nie tylko młodych, ale już i w dojrzałym wieku osób. Byłeś wczoraj na socjecie? Będziesz jutro na socjecie? To były pierwsze pytania, jakie sobie zadawali eleganci z wielkiego świata, spotkawszy się i skraccając po swojemu francuskie wyrażenie *theatre de societe*”.

¹⁸ Z. Hübner, *Bogusławski człowiek teatru*, Warszawa 1958, s. 234.

¹⁹ Ludwik Osiński, zięć Bogusławskiego napisał złośliwy wierszyk na tę okazję (cyt. za: A. Brückner, *Dzieje kultury polskiej*, t. IV, Kraków–Warszawa 1946, s. 198): „Jeszcze Polak po polsku i pisze i czyta,/ Bo nie cała Warszawa jest blachą pokryta”.

²⁰ Z powodu takiej konkurencji cierpiał, nie tylko uczucia patriotyczne Bogusławskiego, ale przede wszystkim jego finanse.

²¹ Z. Raszewski, op. cit., s. 380–383.

²² K. Wierzbicka-Michalska, *Aktorzy cudzoziemscy w Warszawie w latach 1795–1830*, Wrocław 1988, s. 149; *vide*: K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr Wojciecha Bogusławskiego*, s. 108–109.

²³ Ibidem, s. 149.

i działał w ramach antreprzyży włoskiej Piotra Gaillarda, zaś w kwietniu i maju dawał spektakle już na własny rachunek²⁴. Należy chyba przyjąć tę teorię, choć jak dotąd nie znaleziono innych wzmianek o Chiavaccim w tym czasie. Następnie pojawia się on w źródłach dopiero w 1801 roku, jako kapelmistrz księcia Józefa Poniatowskiego i antreprenier starający się u władz pruskich o wynajęcie sali w Teatrze Narodowym na placu Krasińskich w Warszawie, dla organizowanego przez siebie włoskiego zespołu²⁵. Na łamach „Gazety Warszawskiej” z tegoż roku Chiavacci „donosi Prześwietney Publiczności, iż kompania operzystów Włoskich przybędzie do Warszawy w przyszłym Mcu październiku i zacznie reprezentacje oper Buffa na początku listopada”²⁶.

Bogusławski podaje, że stworzenie włoskiej antreprzyży to pomysł będącego „przy dworze jednego z najpierwszych Panów naszych”, zarazem w innym miejscu wspomina o kilku protektorach cudzoziemszczyzny²⁷. Jednym z nich być może był książę Józef, co byłoby dość prawdopodobne ze względu na znajomość z Vincenzo oraz fakt, że budynek teatru na placu Krasińskich należał właśnie do Poniatowskiego²⁸.

Przypuszczalnie jednak głównym protektorem Chiavacciego był Stanisław Kostka Potocki²⁹, który mógł go poznać właśnie u Poniatowskiego. Być może Włoch od jakiegoś czasu myślał o własnej antreprzyży i namówił Potockiego na protektorat. Możliwe też, że Potocki, ze względu na swoje zainteresowanie Italią, chciał uczęszczać w Warszawie na teatr włoski i zaangażował do tego projektu właśnie Chiavacciego³⁰. W latach 1772–1775 Potocki odbył swoją młodzieńczą *Grand Tour*³¹ po Włoszech, w czasie której zaczęła się w nim fascynacja tym krajem i jego kulturą, rozwijana podczas kolejnych podróży³². Z niezwykłą pilnością i uwagą zgłębiał korzenie kultury starożytnej, co zaowocowało w przyszłości serią dzieł o sztuce, literaturze, estetyce i dobrym guście³³. Jak zauważa Barbara Grochulska:

²⁴ Ibidem. Autorka zwraca na to uwagę w przyp. 2, w którym cytuje fragment wycieczki z *Inwentarza garderoby teatralnej JKMci z 1797 r.*, opisującego zagubione przez Włochów kostiumy, za które niejaki Giavacci zobowiązał się uregulować rachunek.

²⁵ Z. Raszewski, op. cit., s. 595, przyp. 15: „Kamera do Departamentu Prus Południowych; pyta, czy udzielić koncesji Chiavacciemu, kapelmistrzowi ks. Józefa, [...] list datowany 19 I 1801, do listu dołączony projekt subskrypcji podpisany przez Chiavacciego, datowany 2 I 1801, [...] pozytywna odpowiedź Departamentu z 30 VI 1801”.

²⁶ „Gazeta Warszawska” nr 78, 1801, „Dodatek”, s. 1368.

²⁷ W. Bogusławski, op. cit., s. 164. W 1801 r. pisze, że „niektóre teatralne osoby, którym (jak Tantalowi pragnienie) chęć Antreprenerstwa paliła zawsze wewnętrznosci [...] podali do Kamery Warszawskiej prośbę o pozwolenie na nową ich Antreprzyżę” (Ibidem, s. 162–163).

²⁸ Właścicielem budynku Teatru Narodowego przy placu krasińskich w Warszawie po śmierci króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, tj. w 1798 roku został jego spadkobierca, książę Józef Poniatowski (Z. Raszewski, *Teatr na placu Krasińskich*, s. 45–46).

²⁹ Z. Raszewski, *Bogusławski*, s. 384; J. W. Gomulicki, *Stanisław Kostka Potocki jako antagonistę Wojciecha Bogusławskiego*, [w:] „Przegląd Humanistyczny” 1957, nr 7, s. 60–61.

³⁰ Potwierdza to Raszewski, *vide*: Z. Raszewski, op. cit., s. 384; a także Szwanowski, *vide*: E. Szwanowski, *Teatr warszawski 1799–1863*, [w:] *Warszawa XIX wieku. Studia Warszawskie 1795–1918 t. IV*, Zeszyt 1, t. 1, Warszawa 1970, s. 11.

³¹ Szerzej o *Grand Tour* Stanisława Kostki Potockiego oraz o samym zjawisku patrz: P. Jaskanis, *Grand Tour: narodziny kolekcji Stanisława Kostki Potockiego: Pamiątka wystawy zorganizowanej w ramach jubileuszu 200-lecia działalności Muzeum w Wilanowie 1805-2005 pod honorowym patronatem prymasa Polski kardynała Józefa Glempa*, Warszawa 2006.

³² Odbył je w latach: 1777–1778, 1779–1780, 1785–1786, 1795–1797.

³³ Np. *O sztuce u dawnych, czyli Winkelman polski* (1815), *O wymowie i stylu* (1815–1816). We Włoszech

Wojaż włoski zapisał się głęboko w życiu Potockiego i wpłynął zasadniczo na ukształtowanie się jego głównych dyspozycji intelektualnych i moralnych, które tak wyraźnie zaznaczyły się w dalszej jego twórczości. Jedną z najważniejszych była fascynacja pięknem sztuki antycznej. Oznaczała coś więcej, niż tylko wyraz upodobań artystycznych. Towarzystwo jej przekonanie, że piękno tej sztuki, dlatego doskonałe, że oparte na prawidłach ładu naturalnego, zawiera w sobie – obok estetycznego – również przesłanie moralne³⁴.

O jego zainteresowaniach teatrem włoskim nie wiemy dużo. W czasie pobytu na studiach w Akademii w Turynie głównymi rozrywkami młodego Potockiego, jak informuje jego ówczesny opiekun Cerenville – były codzienne poobiednie spacerki i chodzenie na spektakle³⁵. W latach późniejszych, spędzając wiele czasu we Włoszech, musiał często odwiedzać tamtejsze teatry³⁶. Natomiast Juliusz Wiktor Gomulicki uważa, że Potocki

Rozmawiał się w operze włoskiej, uważając ją za «cud scenicznej sztuki», – nieosiągalny dla aktorów warszawskich (Polaków) – i godny jak największego poparcia przez społeczeństwo polskie. Poparcia – dodajmy – udzielanego mimo istnienia borykającego się z trudnościami teatru narodowego, a nawet konkretnie wbrew najżywotniejszym interesom tego teatru³⁷.

Mowa tu oczywiście o promowaniu antreprzyży Vincenzo Chiavacciego. To kosztowne przedsięwzięcie miało być finansowane poprzez subskrypcję. Po wylczeniu opłat za łoża: na pierwszym piętrze i parterze – 12 dukatów miesięcznie, za łoża na drugim piętrze – 10 dukatów, a za łoża trzeciego piętra – 8 dukatów, Chiavacci przewidywał, że publiczność interesująca się teatrem włoskim opłaci z góry abonament za osiem miesięcy³⁸. Najwyraźniej to nie wystarczyło. W zbiorach wilanowskich zachowała się informacja o sporej darowiznie pieniężnej ofiarowanej przez Potockiego, co definitywnie rozstrzyga sprawę wspierania przez niego antreprzyży Chiavacciego, może nie od samego początku jej istnienia, ale od drugiej połowy 1802 r.³⁹ W ekstraordynaryjnych wydatkach Kasy Domowej od 1 Stycznia 1800 r. do św. Jana⁴⁰ 1803 r., między 1 lipca 1802 r. a styczniem 1803 r. zanotowano przekazanie (jako darowiznę i honorarium) 1800 £ „awansowanych i darowanych na początku Teatru Włoskiego” i 3600 £ „przy skończeniu Teatru”⁴¹. Zachowało się także potwierdzenie odbioru, przez trudnego dziś do zidentyfikowania Pana

jako pierwszy w dziejach Polski prowadził poważne i dość profesjonalne, jak na tamte czasy, prace archeologiczne. Przedmioty z wykopalisk Potocki przywoził do kraju, gdzie dokładnie przez niego zbadane i opisane, wraz z innymi kupowanymi przez niego dziełami sztuki, stworzyły wspaniałą kolekcję, którą udostępniał zwiedzającym w stworzonym przez siebie w 1805 r. Muzeum w Pałacu w Wilanowie.

³⁴ B. Grochulska, *Stanisław Kostka Potocki (1755–1821)*, [w:] *Pisarze Polskiego Oświecenia*, t. 3, red.: T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1992, s. 144

³⁵ P. Jaskanis, op. cit., s. 41.

³⁶ Zachwycał się np. operą w Padwie, budynkiem teatru w Vicenzy (Ibidem, s. 136–137).

³⁷ J. W. Gomulicki, op. cit., s. 60.

³⁸ K. Wierzbicka-Michalska, op. cit., s. 149–150. W dokumentach S. K. Potockiego zachował się rachunek z 6 maja 1802 r. na 300 złotych za wynajęcie Potockiemu przez Chiavacciego łoża na pierwszym piętrze na włoskie przedstawienia (AGAD, AGWil Allegata, sygn. 52, s. 134).

³⁹ *No 8 Rachunki Kasy Domowej od 1 Januara 1800 do S. Jana 1803*, AGAD, AGWil, s. nlb., jednostka niesygnowana.

⁴⁰ Tj. 24 czerwca.

⁴¹ Ibidem. Zapisano przelicznik walut: 100 zł=18 £.

Jebharda, 9 maja 1803 r. 200 czerwonych złotych (3600 £) „na potrzeby Teatru Włoskiego” z kasy Stanisława Kostki Potockiego⁴². Jest to wystarczający dowód wskazujący na czynny udział Stanisława Kostki w „wojnie teatrów”.

Krótką kroniką teatru polskiego Andrzeja Zalewskiego rejestruje, że w 1802 roku do Teatru Narodowego w Warszawie „Pan Chiavaczy sprowadził operę włoską z pierwszemi śpiewakami, paniami [Margheritą] Delicati, [Marią] Diananty⁴³, panami Zbioca, [Giuseppe] Bertini itd. Rozpoczęta ona została dnia 11 stycznia⁴⁴. Zespół, do którego należał także tenor Giuseppe Nuci, okazał się dość słaby. Primadonna Margherita Delicati była kobietą już czterdziestoletnią o dobrych warunkach zewnętrznych, ale krzykliwym głosem ze względu na zbyt silną emisję⁴⁵. Basso-buffo Giuseppe Bertini, chyba jako jedyny podobał się Bogusławskiemu, gdyż ten pisze, że „grą swoją i przyjemnym choć małym głosem, najsprawiedliwsze publiczności pozyskał oklaski. Ten jeden, prawdziwie dramatyczny artysta, okrywając doskonałością swoją to całe grono [...] utrzymał [...] los całej antreprzyzy⁴⁶”.

Włosi mieli grać w Teatrze Narodowym na zmianę z antreprzyzą Wojciecha Bogusławskiego, przez co stanowili dla niego poważną konkurencję. Rywalizacja pomiędzy nimi przerodziła się we wspomnianą już „wojnę teatrów”. Chiavacci mógł dawać przedstawienia trzy dni w tygodniu⁴⁷, dostał również pozwolenie na korzystanie z garderoby i dekoracji znajdujących się w teatrze. Bogusławski podpisał umowę z księciem Józefem do Wielkanocy 1802 roku, na mocy której jego zespół miał do swej dyspozycji teatr również trzy dni w tygodniu, a dodatkowo wszystkie niedziele i święta⁴⁸. Vincenzo podobno próbował obalić ten punkt umowy, bowiem były to najbardziej intratne dni, co jednak nie udało mu się, mimo „usilnego wstawienia się” jego protektorów w administracji teatru. Stało na tym, że trupa włoska mogła grać w poniedziałki, środy i soboty⁴⁹. Książę Józef, chcąc uniknąć kłótni między antreprenierami, nakazał obydwu, „aby próby każdego zespołu odbywały się jedynie rano w dniu ich przedstawienia⁵⁰”.

Mające się rozpocząć występy Włochów prawdopodobnie zapowiadano z wielkim entuzjazmem, gdyż Wojciech Bogusławski pisze ironicznie, że

Sprowadzona świeżo Opera była podług [„nic polskiego nielubiących Polaków⁵¹”] wyborem arty-

⁴² AGWil. Allegata, sygn. 53, s. 212–213.

⁴³ Prawdopodobnie chodzi o Marię Diamanti.

⁴⁴ A. Zalewski, *Krótką kroniką teatru polskiego*, [w:] L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*, t. 1, Źródła i materiały 1764–1807, Lwów 1925, s. 403. Bogusławski podaje błędną datę – 2 stycznia (zob.: W. Bogusławski, op. cit., s. 165).

⁴⁵ K. Wierzbicka-Michalska, op. cit., s. 151; W. Bogusławski, op. cit., s. 165.

⁴⁶ W. Bogusławski, op. cit., s. 165–166. Bogusławskiemu podobał się także śpiew Marii Delicati i Luigiiego de Santisa, którzy przyjechali później (Ibidem, s. 170).

⁴⁷ Mimo że zarządcą i właścicielem budynku teatru był ks. Józef, to do 1808 r. faktycznym jego administratorem była komisja, specjalnie utworzona przez władze pruskie. Książę Józef brał udział w jej pracach, „wydawał decyzje, podpisywał umowy, wszystko to jednak za zgodą komisji i władz” (Z. Raszewski, *Teatr na placu Krasińskich*, s. 46).

⁴⁸ K. Wierzbicka-Michalska, Źródła do historii teatru warszawskiego od roku 1762 do roku 1833, Wrocław 1951–1955, s. 66–69.

⁴⁹ Z. Raszewski, *Bogusławski*, s. 384.

⁵⁰ K. Wierzbicka-Michalska, *Aktorzy cudzoziemcy w Warszawie...*, s. 150.

⁵¹ W. Bogusławski, op. cit., s. 164.

stów, gronem samych najpiękniejszych siostr Euterpy. Jej malarz mógł być nauczycielem naszego Smuglewicza a jej antreprenier w kamerdynerskim powołaniu swoim, najdoskonalej nauczył się Dramatycznej umiejętności. Słowem: wszystko razem zebrane było cudem scenicznej sztuki!

Według Bogusławskiego antreprzyza Vincenzo Chiavacciego rozpoczęła sezon operą *Orfeusz*⁵². Jednak już od początku włoscy aktorzy nie cieszyli się sympatią ze strony polskich kolegów, gdyż na co dzień zachowywali się hałaśliwie, upokarzali ich drwiącymi uśmieszkami⁵³. „Malowidła Smuglewicza nazywano obrazkami za szkło do ramek, dlatego, że delikatnie cieniowane były – relacjonuje Bogusławski – opery polskie były to wycia Niemieckie (*urli todeschi*), a cały skład antreprzyzy grubą niewiadomością (*crasa ignoranza!*)⁵⁴”.

Antreprzyza Chiavacciego nie zjednywała sobie także polskiej publiczności. Jeden z Włochów, Giuseppe Nucci, 8 marca tegoż 1802 roku, a więc dwa miesiące po rozpoczęciu działalności, w czasie jednego z przedstawień w jakiś sposób obraził publiczność, którą przeproszał za niego Chiavacci na rozdawanym jej 11 marca afiszu⁵⁵. Nucci 12 marca na łamach „Gazety Warszawskiej” informuje, że antreprenier przeproszał co prawda bez jego wiedzy, ale byłby gotów zrobić to sam, jeśliby publiczność sobie tego życzyła⁵⁶.

Trudno dociec, co się tak naprawdę stało. Być może został uknuty jakiś spiszek przeciwko Potockiemu i Włochom. W lutym Stanisław Kostka pisał w liście do syna Aleksandra, że „Opera utrzymuje się mimo intryg”, a już 20 marca informuje go, że Włosi są „opuszczeni⁵⁷” przez publiczność z powodu skierowanej do niej przez administrację teatru niefortunnej publikacji⁵⁸. Najprawdopodobniej chodziło o tekst *Obwieszczenia* Prezesa Królewskiej Południowo Pruskiej Regencji, Meyera, zamieszczonego dla „zabieżenia niespokojnościom w Teatrze⁵⁹” we wspomnianym 21 numerze „Gazety Warszawskiej”. Upominał w nim „obyczajną publiczność” teatru pod groźbą kary,

iz każdy ma prawo żądać, ażeby w zabawach swoich, przez zbyt krzykliwe i burzliwe nieprzyzwoitości, nie miał przeszkody; że nawet największą jest niesłusnością od aktorów żądać powtarzań, siły ich przewyższających: że ciż Aktorowie, równie są pod obroną praw, i że na koniec sprawić musiałoby przykrą i nie łatwo zgładzić się mogącą opinią o tych, którzyby powodem byli mniemania o Warszawie, iż dla nie obyczajności postępów każdy w niej powstający talent upaść musi⁶⁰.

Zajście prawdopodobnie uraziło widzów i odstraszyło od przychodzenia na spektakle Włochów. Potocki pisze do syna Aleksandra w liście z dnia 20 marca, że dla załagodzenia sytuacji trzeba było urządzić wielki piknik⁶¹.

Mimo konkurencji Włochów, dość dobrze wiodło się antreprzyzie Wojciecha Bogusławskiego. Dwa tygodnie po premierze pierwszego przedstawienia Włochów

⁵² Ibidem, s. 165.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ „Gazeta Warszawska” 1802, nr 21, „Dodatek”, s. 345.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ K. Wierzbicka-Michalska, op. cit., s. 153.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ „Gazeta Warszawska” 1802, nr 21, „Dodatek”, s. 339.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ K. Wierzbicka-Michalska, op. cit., s. 153.

wystawił nową sztukę we własnym tłumaczeniu *Zaczarowany flet* z muzyką Amadeusza Mozarta i wspinałymi dekoracjami Antoniego Smuglewicza⁶². Pisze Bogusławski:

Trzy jedno po drugim wystawienia (przy powiększonej nawet o trzecią część cenie biletów) pełnością zawsze Teatru i powszechnem Publiczności zadowoleniem przekonały, o niezaprzeczonej Narodowych Widowsk wyższości. *Crassa ignoranza* wystawiła z przyzwoitą okazałością sztukę; *Urli todeschi* powszechne zyskały uwielbienie, a obrazki do ramek tak doskonałe Architektury wyobrażały widoki, że ogólne oklaski odzywały się przy każdym wystawieniu tej opery [...]

Sukces tego przedstawienia sprawił, że trupa włoska już na samym początku sezonu zaczęła ponosić porażkę. Stanisław Kostka Potocki pisał do syna: „Bogusławski jest dla nich [dla aktorów teatru polskiego] Trójcą Świętą. Publiczność podziela ich uczucia. Włosi ledwie zipią, a na *Zaczarowanym flecie* ludzie dusili się, nawet na trzeciej reprezentacji. Zważ, że wyjąwszy odrobinę dekoracji jest to rzecz najszkaradniejsza w świecie”⁶³. Potocki w ogóle miał złe zdanie o teatrze Bogusławskiego, czemu dobitnie dał wyraz w napisanym wówczas przez siebie wierszu [*Krytyka na aktorów warszawskiego teatru*]:

- Pójdźcie na stronę Rycerze dawni,
Pójdźcie Tarno [w] scy i Zamoyscy sławni,
Innym dziś ręką powierza Warszawa
Odjęte cnocie i odwadze prawa.
5. Nie ten, co bronił wymową Ojczyzny,
Nie ten, co dla niej poniósł ciężkie blizny,
Nie ten, co dźwigał długo kajdany,
Nie ten, co na śmierć był dla niej skazany,
Jest dziś na czele Polski wystawiony –
10. Wzięły to miejsce podłe histryjony!
O! wieczny wstydzicie, o szpetny zapale,
Tyś skruszył prawdy i rozsądku szale.
Obywatelstwa zwiedziony pozorem,
Idziesz wygodnym dla występku torem:
15. On, łatwą maską zapału okryty,
Z podłego stał się, klaszcząc, znakomity!
Po Bogusławskim on pierwszy na świecie,
W grobie swym Polska dla nich wieńce plecie,
Wdzięczna, że język ojców wślawiony.
20. Kaleczą codzien polskie histriony;
Że źle pisane gorzej grają sztuki,
Kładąc zgorszenie na miejsce nauki,
A kiedy wszystko winnymi ich czyni,
Milczy krytyka, teatrów mistrzyni!
25. Za to w afiszach uczą i na scenie,
Jak ma publiczność czcić ich gryzmolenie,
Jakim mężem wielkim jest pan Bogusławski,
Ojciec teatru, Molijer warszawski.
Daruj porównanie⁶⁴ o wielki człowieku,

⁶² Z. Raszewski, op. cit., s. 384.

⁶³ Z. Raszewski, op. cit., s. 384; J. W. Gomulicki, op. cit., s. 61.

⁶⁴ Druk podaje błędnie wyraz „Daruj” jako „Durni”, natomiast drugie słowo w tym wersie – „porównanie” nie zostało przez Gomulickiego odczytane.

30. Te podle brydnie nie są zdaniem wieku.
On jest ich twórcą, on je sobie daje,
On sam się skromnie być tobą⁶⁵ przyznaje.
Powtarza ten głos nierozsądny echo.
Polski jedyna, teatrze pociecho.
35. Maciejowickie mniej szkodne są boje,
Niżli by było zagładzenie twoje!
Ach! Widzę, ludzie zmienili szaleństwa,
Wnet teatrowe ujrzemy męczeństwa.
W Bogusławskiego kto ślepo nie wierzy,
40. Na tego srogi fanatyzm uderzy.
Kto w nim krajowej nie wielbi podpory,
Tego znać obce przekupiły dwory.
Kto śmie powiedzieć, że włoskie bufony
Wiodą od naszych miłsze uszom tony.
45. Kto myślić tylko, że Biernacka beczy,
Zawinił srodze w pospolitej rzeczy.
Kto Dmuszewskiego nie chwali łamania,
Płatny pieczeniarni, nie ma swego zdania.
Kto w Szymanowskim Garyka nie widzi,
50. Ten się widocznie być Polakiem wstydzi.
Bądź mądrym, mężnym, cnotliwym, uczonym,
W bojach lub radzie Polakiem wielbionym,
Wszystko to niczym – stałeś się zbrodniarzem,
Jeśli nie bijesz czołem przed oł [t] arzem,
55. Który ojczyźnie wznosi bufon płaski.
Dziś jego kapłan – wielki Bogusławski!
Kto nie zna cnoty, niech ją taką tworzy,
Na tę obłudę niech oczy otworzy,
A niejednemu żałować się zdarzy,
Że honor Polski kładł w rękę małpiarzy.
Może użytek mieć teatr domowy.
Stróż obyczajów i ojczyźnej mowy:
Łącząc dowcipu i rozsądku dary
Może, śmiejąc się, prostować przywary.
60. Któż o tym nie wie, i któż by nie życzył,
By w liczbie zabaw taki teatr liczył?
Lecz co za sztuki, mowa, tłumaczenie,
Gra, nieprzystojność rażą nas na scenie⁶⁶
Chcecie więc szczyrze teatru poprawy,
70. Niech się odezwie głos krytyki prawy,
Niechaj ustana pochlebne poklaski,
Niech głos rozsądku nie tłumią czcze wrzaski,
Niech prawdę znają ci sceny królowie,
Niech wiedzą, czym są nasi aktorowie!

W przytoczonym paszkwilu Stanisław Kostka krytykuje i Wojciecha Bogusławskiego, i jego aktorów. Zauważa, że dawniej ojczyźni bronili waleczni przodkowie, przelewając za nią własną krew, a dziś walką o kraj nazywa się występy błaznów – aktorów, których polem bitwy jest teatr, zaś orężem wystawiane sztuki. Potocki widzi w tym obłudę – Bogusławski sugerując, że bankructwo jego teatru jest

⁶⁵ Słowo „tobą” zostało w druku błędnie podane jako „sobą”.

⁶⁶ W druku został przytoczony skreślony wers: „Gra, mowa rażą na ojczyźnej scenie...”.

jednoznaczne ze śmiercią ojczyzny, pod płaszczkiem jedyne prawdziwego patriotyzmu walczy o własny, a nie Polski byt. Zarzuca mu wymuszanie na społeczeństwie konkretnego sposobu myślenia i zachowania – kto jest przeciwko niemu, czczonemu przez swych fanatycznych wyznawców, ten kolaboruje z zaborcą.

Wyśmiewa się z przeświadczenia Wojciecha Bogusławskiego, że jest równie utalentowany, jak Molier⁶⁷ i prowadzi najlepszą antreprezję. Tymczasem zatrudnieni przez niego aktorzy to małpiarze, którzy beczą, kaleczą polski język, grają źle. Krytycy teatralni, wg Potockiego, nie piszą recenzji przedstawień, przez co grane są kiepskie, bezwartościowe sztuki, które zamiast uczyć i wskazywać przywary – demoralizują.

Potocki uważa, że jedynie teatr domowy jest wart uwagi, gdyż kultywuje dobre obyczaje i polską mowę. Możliwość poprawy jakości teatru widzi w obiektywnych recenzjach przedstawień pisanych przez krytyków. Nie wiadomo, czy negatywny stosunek Stanisława Kostki względem Wojciecha Bogusławskiego miał charakter osobisty, czy nie, jednak do samego końca Potocki był antagonistą Bogusławskiego, szczególnie jako krytyk teatralny należący do Towarzystwa Iksów. Choć słowa wiersza musiały uderzyć w Bogusławskiego, nigdzie o nim nie wspomina.

W drugiej połowie 1802 r. Stanisław Kostka Potocki jeszcze wierzył w sukces Włochów i chyba postanowił wziąć całe przedsięwzięcie we własne ręce, o czym świadczy wspomniana wcześniej darowizna przekazana między lipcem 1802 r. a styczniem 1803 r. na rozpoczęcie teatru włoskiego⁶⁸.

Latem antreprezja Chiavacciego nie pracowała⁶⁹. Rozpoczęła nowy sezon 13 października wzmocniona niedawno sprowadzonymi przez niego śpiewakami – tenorem Luigim de Santis⁷⁰ i basso buffo – Lorettem Olivierim⁷¹. „Reszta trupy nie miauczy... a to już dużo”⁷² – komentował Potocki w liście pisany do syna w listopadzie. „Gazeta Warszawska” informuje, że grana wówczas przez Włochów opera „*La donna volubile*” z muzyką Pana [Marco Portogallo] bardzo się podobała. Druga *Il Medico di Lucca* z muzyką P. Nasolini, mniej przypadła do gustu amatorów muzyki. Przy operach tych dawane są czasem małe balety, ale te ledwo są warte wspomnienia⁷³.

W tym miesiącu obu antrepreneurom wygasła umowa, każdy z nich starał się przekonać księcia Józefa, że to właśnie on powinien mieć zaszczyt grania w jego teatrze. Bogusławski zaofiarował opłatę dwa razy wyższą niż przedtem za prawo

⁶⁷ Bogusławski został nazwany „Molierem” w „Dodatku” do „Gazety Korespondenta Krajowego i Zagranicznego” z 5 listopada 1793 roku (vide: „Gazeta Korespondenta Krajowego i Zagranicznego” 1793, nr 89, „Dodatek”, s. 1941).

⁶⁸ K. Wierzbicka-Michalska także uważa, że wówczas to Potocki, i być może jeszcze ktoś, „przejął antreprezję na własny rachunek” (confer: K. Wierzbicka-Michalska, op. cit., s. 155), ale Bogusławski sugeruje, że należała ona wciąż do Chiavacciego, który miał wsparcie finansowe w „opiekunach” (confer: W. Bogusławski, op. cit., s. 172).

⁶⁹ A. Zalewski, op. cit., s. 404.

⁷⁰ Ibidem; vide: K. Wierzbicka-Michalska, op. cit., s. 153–154.

⁷¹ Eadem, op. cit., s. 154.

⁷² Z. Raszewski, op. cit., s. 386.

⁷³ „Gazeta Warszawska” 1802, nr 90, s. 1527. W gazecie wspomina się również o mało udanym wystawieniu 17 listopada opery *Li due Gobbi* z muzyką Portogallo („Gazeta Warszawska” 1802, nr 94, s. 1593) oraz informuje, że 29 listopada i 1 grudnia aktorzy włoscy grali dawne przedstawienia, zaś 4 grudnia wystawili nową operę w czterech aktach – *Cyrulik Sewilski* z muzyką Paisiella („Gazeta Warszawska” 1802, nr 98, s. 1658).

do wynajęcia sali teatralnej we wszystkie dni tygodnia⁷⁴. Mimo że stanowiło to atrakcyjną ofertę dla administracji teatralnej przyznano Bogusławskiemu kolejny raz tylko trzy dni, a dodatkowo podniesiono mu opłatę za wynajem⁷⁵. Dostał pozwolenie na organizowanie dwunastu występów w miesiącu, co wydało mu się wielce niesprawiedliwe, biorąc pod uwagę, że w niektórych miesiącach jest pięć niedziel, więc powinien mieć prawo do trzynastu przedstawień⁷⁶. Pisał oburzony: „wszak tego nigdy nie było, nawet za żelaznych czasów panowania Ryxowskiego!”⁷⁷. Jego determinacja sięgała zenitu: „niechaj dzisiaj nie będzie opery włoskiej, a ja dam natychmiast 120# co miesiąc i w zimie, i w lecie, i co więcej, trzechletni kontrakt jak pierwej podpiszę”⁷⁸.

Sprawa zakończyła się podpisaniem przez Bogusławskiego 30 września 1802 roku umowy na jeden sezon, w którym miał teatr do dyspozycji trzy dni w tygodniu, łącznie ze wszystkimi niedzielami w roku, płacąc za jego wynajem 75 dukatów miesięcznie. Natomiast 25 października umowę sfinalizował Chiavacci, który uzyskał dostęp do teatru w pozostałe dni, płacąc 40 dukatów⁷⁹.

Przywoływana już kronika Zalewskiego informuje w 1803 r., że „operę włoskie rzadko dawano, dla małej liczby widzów”⁸⁰. Prawdopodobnie przyczyniło się do tego wystawienie 5 listopada poprzedniego roku przez antreprezję Bogusławskiego i według jego przekładu *Przerwanej ofiary* z muzyką Piotra Wintera, które spotkało się z wielkim uznaniem publiczności a nawet i samego Potockiego⁸¹. Napisał do żony: „mężczyźni wprawdzie beczeli, ale kobiety, muzyka, dekoracje, stroje były moim zdaniem po raz pierwszy na przedstawieniu polskim słusznie oklaskiwane”⁸².

Rzeczywiście dwie nowe, młodzieńskie śpiewaczki z trupy Bogusławskiego – Karolina Stefani i Zofia Petraschówna musiały wywrzeć wrażenie na publiczności, skoro po Warszawie krążyły następujące strofy:

Petrasch głosem wyniosłym i łatwym zapala,
Stefani przyjemnością i wdziękiem zniewala.
W znających się na sztuce pierwsza – podziw budzi,
A druga ma za sobą – serca wszystkich ludzi⁸³.

„Nic dziwnego, że na przedstawieniach polskich zawsze pełno, podczas gdy Włochom grozi bankructwo”⁸⁴ – pisze Potocki do żony.

Trupa Chiavacciego była w coraz gorszej sytuacji finansowej i już w listopadzie

⁷⁴ Z. Raszewski, op. cit., s. 385.

⁷⁵ K. Wierzbicka-Michalska, op. cit., s. 153.

⁷⁶ Z. Raszewski, op. cit., s. 386.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ A. Zalewski, op. cit., s. 405. Często bywałcem teatru był Stanisław Kostka, w którego spisach wydatków kasy domowej zachowały się informacje o opłatach za wynajem łoża. W marcu zapłacił 2×20 złotych (AGAD, AGWil XVI, sygn. 392, s. 10) a w kwietniu 3×20 złotych 1×24 złote (Ibidem, s. 11).

⁸¹ A. Zalewski, op. cit., s. 404; K. Wierzbicka-Michalska, op. cit., s. 154; Z. Raszewski, op. cit., s. 386–387.

⁸² Z. Raszewski, op. cit., s. 386–387.

⁸³ E. Szwanowski, *Teatr warszawski...*, s. 11.

⁸⁴ List do żony z 9 XI 1802 roku, confer: S. K. Potocki, *Listy do żony*, t. 2, AGAD, APP, sygn. 262, s. 718.

przestała płacić księciu Józefowi za wynajem teatru, zaś zgubiony przez Chiavacciego, należący do garderoby teatralnej „kostium welurowy” i szabla z rekwizytorni pogłębiły i tak nieciekawą już sytuację⁸⁵. Co prawda antreprenier wystawił jeszcze kilka sztuk, jak donosi „Gazeta Warszawska” – na początku marca 1803 r. *Wesele Doryny Sartiego*⁸⁶, 30 marca *Miłość oszukana* Francisco Gardiego⁸⁷, na początku kwietnia *Malarza paryskiego* Domenico Cimarossy⁸⁸, ale nie wiele to już pomogło⁸⁹. Potocki informował syna Aleksandra 14 marca w liście, że „teatr włoski zbankrutował w naszych rękach, jak to zrobił w rękach Chiavacciego”, natomiast 25 kwietnia napisał: „jesteśmy bankrutami z naszym przedsięwzięciem włoskim. [...] Bankruci w każdym znaczeniu tego słowa”⁹⁰.

Można powiedzieć, że „wojnę teatrów” wygrał Wojciech Bogusławski, który nawet postanowił pomóc aktorom opery włoskiej. Pisał w *Dziejach Teatru Narodowego* – „Któż bowiem byłby tak podłym, aby się mścić nad zwyciężonym?”⁹¹. W lutym i marcu 1803 roku polscy aktorzy wystawiali sztuki przed zespołem włoskim, aby przyciągnąć więcej widzów. Np. 19 lutego odbyła się „nowa teatralna maskowa i tańcowa zabawa przy złączeniu obydwóch teatrów i reducy”⁹². O godzinie ósmej wieczorem polski zespół wykonał jednoaktową parodię utworu Augusta Kotzebuego, komedię *Nienawiść ludzi i żal przenicowane*, o jedenastej wieczorem Włosi odegrali jeden akt opery *La donna volubile*, o godzinie drugiej rano wystawiono balet *Starzec oszukany przez Arlekina i Poliszynela*, a po nim odbył się bal maskowy⁹³.

Mimo wsparcia Bogusławskiego sytuacja finansowa antreprzyzy Chiavacciego była już na tyle zła, że jedynym wyjściem był jej powrót do Włoch. Jednak i na to nie miała funduszy⁹⁴. Obie antreprzyzy zorganizowały wówczas kolejne, a zarazem ostatnie wspólne przedsięwzięcie teatralne, które miało na celu zakończenie zaistniałego między nimi sporu, a z pieniędzy zebranych za bilety opłacić wyjazd Włochów⁹⁵. Na tę szczególną okazję Stanisław Kostka Potocki napisał komedio-operę pt. *Umarły żyjący, czyli Diabeł Włochi*.

Została ona wystawiona w Teatrze Narodowym na placu Krasieńskich pod koniec sezonu teatralnego. Przedstawienie odbyło się dwa razy: 27 i 28 kwietnia 1803 roku. Na afiszu, który się nie zachował, nie było nazwiska autora, ani jej

⁸⁵ K. Wierzbicka-Michalska, op. cit., s. 155.

⁸⁶ „Gazeta Warszawska” 1803, nr 19, „Dodatek”, s. 311.

⁸⁷ „Gazeta Warszawska” 1803, nr 26, „Dodatek”, s. 427.

⁸⁸ „Gazeta Warszawska” 1803, nr 33, „Dodatek”, s. 551.

⁸⁹ Spotkać też można wzmianki o wystawieniu na początku przez operę włoską np. 19 lutego 1803 r. baletu *Starzec oszukany przez Arlekina i Poliszynela*, 19 marca baletu *Zabawa myśliwców* (Teatr Wojciecha Bogusławskiego..., s. 134–135) oraz komedii *Żony przemienione, czyli Szewc* („Gazeta Warszawska”, 1810, nr 32, „Dodatek”, s. 582. Jest to opera komiczna w jednym akcie tłumaczona z języka włoskiego przez Ludwika Osińskiego z muzyką Marco Portogallo. Vide: *Teatr Wojciecha Bogusławskiego...*, s. 318).

⁹⁰ K. Wierzbicka-Michalska, op. cit., s. 155.

⁹¹ W. Bogusławski, op. cit., s. 173.

⁹² „Gazeta Warszawska” 1803, nr 15, „Dodatek”, s. 240.

⁹³ Ibidem. Podobne przedstawienia odbyły się, wg K. Wierzbickiej-Michalskiej, także 26 stycznia i 19 marca (K. Wierzbicka-Michalska, op. cit., s. 155).

⁹⁴ S. K. Potocki wprawdzie wyłożył pieniądze na zamknięcie teatru włoskiego, zrobił to jednak dopiero w maju (vide: s. 6).

⁹⁵ A. Zalewski, op. cit., s. 405.

tytułu⁹⁶. Zdaje się, że publiczność i tak wiedziała, kto napisał *Umarłego żyjącego...*, o czym świadczą krążące potem po Warszawie wierszyki wyśmiewające Potockiego, jako jej autora⁹⁷. Co ciekawe, Gabriel Estreicher przypisał sztukę Bogusławskiemu⁹⁸. Sprawę autorstwa ostatecznie rozstrzyga zachowany w formie rękopisu w Archiwum Publicznym Potockich tekst sztuki⁹⁹. Rękopis pisany jest różnymi charakterami pisma, co dzieli go wyraźnie na trzy części. Pierwsza to autograf z poprawkami S. K. Potockiego (Akt I – II, scena XII, s. 80–105). Część druga (Akt II scena XIV – Akt III scena IV, s. 106–115) to czystopis, w większości napisany ręką zapewne jednego z sekretarzy Potockiego. Zawiera poprawki kopisty, jak i samego autora, a także jeszcze trzeciej osoby (nieliczne przypadki). Część trzecia (Akt III scena V – XVIII s. 116–126) to także autograf Potockiego. Mimo powyższego podziału tekst sprawia wrażenie kompletnego, zarówno pod względem treści jak i następujących po sobie scen. Stanowi istotną, choć często pomijaną przez badaczy pozycję w dorobku literackim tego autora. Jest zarówno jedynym tak obszernym, zachowanym w całości dziełem dramatycznym Potockiego, jak i jedynym, o którym wiadomo, że było wystawione w teatrze¹⁰⁰.

Utwór cechowała pewna oryginalność, tzn. Potocki rozpiisał role w taki sposób, aby mogły wystąpić w niej jednocześnie obydwie antreprzyzy: Chiavacciego i Bogusławskiego oraz balet François Le Doux¹⁰¹. „Takowe żądanie z największą ochotą przyjęła Dyrekcyja Polska” – komentuje Bogusławski¹⁰². Potocki opisał sztukę synowi Aleksandrowi w liście z 25 kwietnia 1803 roku: „ona jest w trzech aktach, dialogi polskie i śpiew włoski. Mam nadzieję, że nowatorstwo tej rzeczy przysłoni całą resztę”¹⁰³. Zapewne nikt po ponad rocznej „wojnie teatrów” nie przypuszczał, że zwaśnione strony mogą wystąpić w jednym przedstawieniu, więc Potocki uważał, że takie *novum* przysłoni cały dotychczasowy konflikt¹⁰⁴.

⁹⁶ „Gazeta Warszawska” 1803, nr 34, „Dodatek”, s. 567.

⁹⁷ Np.: Anonim, *Do autora Komedyi Diabła włoskiego wygwizdaney Roku 1803*, BN, sygn. 6716, t. 1, k. 26 v.

Energia patrioty,
Wielka poczciwość bez cnoty,
Rozumny człowiek bez zdania,
Poeta bez utalentowania,
Filozof bez roztropności,
Mąż grzeczny bez uczciwości,
Wojskowy bez serca znany,
Diabła autor wygwizdany,
Pytaj, a każdy ci powie
Tak akurat w Wilanowie.

⁹⁸ K. Estreicher, *Bibliografia Polska XIX stulecia*, t. IV, Kraków 1959.

⁹⁹ Vide: przyp. 3.

¹⁰⁰ W dokumentach Potockiego zachowały się jednoaktowe sztuki: *Cyrce i Ulisses, czyli bydłeta, Zejście Bielawskiego do prewetu* oraz utwór *Kantata na dzień urodzin JW. Hilarego Sieniawskiego*

¹⁰¹ Zob.: A. Zalewski, op. cit., s. 405; „Gazeta Warszawska”, 1803, nr 34, „Dodatek”, s. 567; W. Bogusławski, op. cit., s. 173.

¹⁰² W. Bogusławski, op. cit., s. 173.

¹⁰³ K. Wierzbicka-Michalska, op. cit., s. 156.

¹⁰⁴ Wierzbicka-Michalska uważa, że chodzi o coś innego. Wg niej Potocki sugerował, że to nowatorstwo miało przysłonić niedostatki sztuki (Ibidem).

Ze względu na podział na role polskie i włoskie sztuka nie mogła być i nie była już potem grana¹⁰⁵.

Treść utworu nie jest skomplikowana: w Akcie I do zamku, znajdującego się gdzieś między Krakowem a Warszawą, przyjeżdża rodzina poległego na wojnie młodego oficera Izydora, by przejąć po nim ów zamek i cały majątek. Jednymi z przybywających są: kuzyn Izydora, Kasztelanica i jego eks-guwner, Umiejętnicki, uchodzący za maga i alchemika (choć w rzeczywistości to oszust), a także Angelika, ukochana zmarłego. Do Kasztelanicy przychodzi list zawiadamiający go, że przybędzie z wizytą tu do zamku Astrolog wraz z duchami, by spotkać się ze słynącym ze swych nauk alchemicznych Umiejętnickim. Astrolog rzeczywiście przybywa, jednak jest to przebrany Izidor, który cudem ocalał podczas bitwy. Nierozpoznany przez rodzinę, swą tożsamość ujawnia tylko wiernemu słudze Prawdzickiemu. Zamierza posłużyć się ową maskaradą, aby sprawdzić pogłoski mówiące, że jego ukochana Angelika ma już innego kandydata do swej ręki.

W Akcie II i III, pod postacią Astrologa, zwanego Diabłem Włoskim, adepta sztuki hermetycznej i alchemii, oraz z pomocą spotkanych w czasie podróży włoskich aktorów i tancerzy, których przebiera za duchy, Izidor dokonuje różnych sztuk „magicznych”¹⁰⁶, co w efekcie pomaga mu nie tylko upewnić się o wierności ukochanej, lecz także odkryć intrygi poszczególnych bohaterów. Tak więc najważniejszym motywem i osnową, wokół której toczy się akcja omawianej sztuki, jest mistyfikacja i demaskacja.

Z pozostawionych przez autora informacji w tekście utworu wynika także, że wystawiona sztuka była bogato inscenizowana. Podział na poszczególne role polskie i włoskie nie jest wyraźnie zaznaczony. W didaskaliach opisane są sceny zbiorowe, np. w grocie czarnoksiężskiej wykonywane przez Astrologa – Izydora magiczne sztuki, w obecności pomagających mu duchów oglądała cała jego rodzina i służba¹⁰⁷. Można z nich również wywnioskować, że śpiewacy i tancerze antreprzyzy Chiavacciego odgrywali role pomocników głównego bohatera utworu – Izydora, tj. duchów i geniuszy. Np. na gwizdanie Astrologa duchy tańczyły i śpiewały lub słycać było ich głosy gdzieś w oddali¹⁰⁸. Treść sztuki jest napisana w języku polskim, nie zachowały się słowa pieśni czy dialogów wykonywanych w innym języku, a o tym, że musiały być świadczą np. informacje o kupletach śpiewanych przez Cygankę po włosku, tłumaczonych Umiejętnickiem na język polski przez Astrologa¹⁰⁹. Natomiast główne role, dialogi musiały być odgrywane przez aktorów polskich.

Brak źródeł sprawia, że nie wiadomo, czy wykorzystano skomponowane wcześniej melodie i arie, co przecież stanowiło częstą praktykę w ówczesnym teatrze,

¹⁰⁵ W. Bogusławski, op. cit., s. 173; A. Zalewski, op. cit., s. 405.

¹⁰⁶ Vide: „[...] spotkałem na pierwszym noclegu trupę śpiewaków i baletników opery włoskiej dążących do Warszawy i namówiłem ich, aby tu dzień u mnie po drodze spoczęli, w myśli użycia ich do mniemanych czarodziejstw moich” (S.K. Potocki, *Umarły żyjący...*, s. 89).

Stąd właśnie wzięło się przezwisko Izydora – Diabeł Włoski, gdyż jego „duchy” mówią tylko po włosku i jedynie w tym języku może się on z nimi porozumiewać: „Lecz ostrzegam zawczasu, że lubo astrolog, który wszystkie na świecie umie języki i mówi doskonale po polsku, duchy jego nie gadają i nie śpiewają [inaczej], [jak] tylko po włosku, i dlatego jest on Diabłem Włoskim zwany” (Ibidem, s. 105).

¹⁰⁷ Ibidem, s. 106.

¹⁰⁸ Ibidem, s. 107–108.

¹⁰⁹ Ibidem, s. 96.

czy może powstała na tę okazję nowa oprawa muzyczna. Być może coś nowego stworzył sam Vincenzo Chiavacci, który przecież komponował na klawicymbale¹¹⁰. Same didaskalia zawierają wskazówki dotyczące efektów dźwiękowych, jak np. odgłosy burzy, dźwięk trąb i kotłów grających jak na wiwat¹¹¹, oraz muzyki dostosowanej do konkretnej sceny i akcji¹¹².

Oprócz dźwiękowych efektów specjalnych wykorzystano zapewne także różne oryginalne stroje, szczególnie w przypadku roli Astrologa, duchów i geniuszy, oraz ciekawe rekwizyty. Również scenografia musiała przedstawiać się interesująco, skoro w sztuce wykorzystany jest motyw wizji, np. przy użyciu kijka (czarodziejskiej różdżki) Astrolog ukazuje zgromadzonym w grocie osobom scenę, w której w synagodze pełnej modlących się Żydów jednego z nich porywają diabły¹¹³.

Kiedy i jak długo Stanisław Kostka pisał swoją sztukę – nie wiadomo. Nie znaleziono o niej żadnych wzmianek w dokumentach Potockiego, oprócz wspomnianego listu z 25 kwietnia do syna. Wiadomo, że aktorzy musieli mieć czas na nauczenie się ról, trzeba było również napisać muzykę do tego przedstawienia. Dekoracje i kostiumy były całkiem nowe, zrobione specjalnie na tę okazję¹¹⁴. Wszystko sponsorowali zapewne protektorzy trupy włoskiej, prawdopodobnie głównie Potocki¹¹⁵, „Niemale nawet na to widowisko wydatki chętnie poniosła dyrekcja polska” – pisze Bogusławski¹¹⁶.

Nie natrafiono dotąd na relację samego autora z obu wystawień jego sztuki. Głównym źródłem, z którego możemy się czegoś dowiedzieć, jest anonimowa recenzja¹¹⁷ zamieszczona po 28 kwietnia w „Gazecie Warszawskiej”¹¹⁸. Na jej wstępie autor krytykuje brak na afiszu nazwiska autora sztuki i jej tytułu, a także jej konstrukcję: „nazwano ją w doniesieniach i na afiszach Sztuką jedynie, bo w istocie nazwać ją inaczej nie można, ani komedią, ani tragedią, ani to jest dramma, ani

¹¹⁰ Vide: s. 4. Muzykę mógł napisać również Józef Elsner, ówczesny kompozytor Teatru Narodowego. W spisie jego utworów znajduje się informacja o *Kantacie z wierszem polskim Kruszyńskiego na obchód instalacji hrabiego Potockiego, ułożona na głosy i orkiestrę*, niestety nie jest ona datowana i nie wiadomo, o którego Potockiego chodzi (J. Elsner, *Summariusz moich utworów muzycznych z objaśnieniami o czynnościach i działalności moich jako artysty muzycznego*, wyd.: A. Nowak–Romanowicz, Kraków 1957, s. 50).

¹¹¹ S.K. Potocki, *Umarły żyjący...*, s. 123.

¹¹² Np.: „Słyszeć się daje niewidzialna muzyka, wśród której Izidor kijkiem swoim uderza o ścianę, a natychmiast pokazuje się obraz, w którym widać synagogę żydowską. Żydzi odprawują w niej zwykle swoje pacierze przy muzyce i różnych pociesznych obrządkach. Raptem mieni się muzyka, słycać nawałnicę, grzmoty i pioruny, a diabli jednego Żyda wśród powszechnego zamieszania porywają. W tym obraz niknie, ciemność groty okrywa. Muzyka egzekwuje symfonię, naśladowując nawałność i burzę, ta się niby powoli uśmierza, grota rozwidniać się zaczyna, a muzyka naśladowując tę odmianę oznacza powrót pogody” (Ibidem, s. 107–108).

¹¹³ Ibidem, s. 107. Podobna wizja ukazuje rannego Izydora na polu bitwy, ratowanego przez oficera obcego wojska (Ibidem, s. 109).

¹¹⁴ W. Bogusławski, op. cit., s. 173.

¹¹⁵ Vide: s. 6.

¹¹⁶ W. Bogusławski, op. cit., s. 173.

¹¹⁷ Przypuszcza się, że w tym czasie recenzje do „Gazety Warszawskiej” pisywał jej redaktor Antoni Lesznowski lub Ludwik Osieński (*Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799–1814*, oprac. E. Szwanowski, *Materiały do dziejów teatru w Polsce*, t. 1, Ossolineum, Wrocław 1954, s. 75).

¹¹⁸ „Gazeta Warszawska” 1803, nr 34, „Dodatek”, s. 567.

opera, ale raczej pozszywana łatanina, podobna do sukni arlekińskiej. Styl w niej jest ciężki i w wielu miejscach płaski¹¹⁹.

Dalej recenzent pisze, że intryga była wyjaśniona już w pierwszym akcie, co spowodowało, że dalszy ciąg sztuki nie był ciekawy i nie trzymał w napięciu. Czytamy również, że „w całej sztuce nie widać ani porządku, ani pięknie wyrażonych myśli, ani dowcipnych żartów, ani charakterów, ani celu”¹²⁰, przez co publiczność „głośno najżywsze okazała nieukontentowanie i ziewając podczas nudnych dialogów [...] ożywiała się jedynie na widok uczniów Pana Le Doux, i słysząc piękną harmonią muzyki śpiewanej przez artystów włoskich”¹²¹. Na zakończenie zaś recenzent dodał złośliwą uwagę: „w imię dobrego gustu, życzymy: aby podobnych sztuk więcej nie grano na teatrze tutejszym”¹²².

Z punktu widzenia estetyki klasycznej, wyznawanej także przez samego Potockiego, zarzuty postawione przez recenzenta „Gazety Warszawskiej” są słuszne, ponieważ komedio-opera nie jest czystym gatunkiem. Konstrukcja sztuki rzeczywiście jest zła, ponieważ ujawnia wszystko od początku. Już w pierwszym akcie wiadomo, kim jest Astrolog, jednak jak widać po rozwoju akcji omawianego utworu, takie rozwiązanie mogło służyć mistyfikacji i nadać jej cechy komiczne. W ten sposób Potocki wciąga widzów w samą maskaradę. To publiczność zna tożsamość Astrologa, a nie bohaterowie dzieła Stanisława Kostki, dzięki czemu obserwowane sztuczki Izydora prowadzące do wytyczonego przez niego celu wytwarzają napięcie i są zabawne. Być może Stanisław Kostka, konstruując sztukę wbrew powszechnie uznanym regułom, chciał w ten sposób również wnieść do teatru coś nowatorskiego, o czym pisał do syna Aleksandra¹²³, bądź wynikało to z potrzeby połączenia w jednym przedstawieniu dwóch zespołów i znalezienia ról dla wszystkich aktorów i śpiewaków – polskich i włoskich, baletu Le Doux oraz tancerzy włoskich. Wystawienie jego sztuki wprawdzie zakończyło spór z Wojciechem Bogusławskim, ale w przytoczonym wyżej paszkwilu widać wyraźnie¹²⁴, że Potocki lekceważył jego antreprzyę, dodatkowo obsadzając aktorów polskich w wyznaczonych przez siebie rolach, a nie napisanych przez Bogusławskiego.

Choć sama sztuka najwyraźniej nie spodobała się publiczności i krytykom, wydaje się, że Stanisław Kostka i tak odniósł niemały sukces. Tłum widzów przybyłych na przedstawienia sprawił, że Włosi, wdzięczni wszystkim za pomoc¹²⁵ wyjechali z Polski. Na koniec swej działalności przeczytali pozytywną opinię o sobie, doceniono ich śpiew a zauważmy, że w recenzji nie ma wzmianki o aktorach Bogusławskiego – o polskich aktorach. W pewnym sensie Wojciech Bogusławski powinien być wdzięczny antreprzyzie Chiavacciego i Potockiemu, ponieważ silna konkurencja, „współzawodnictwo z Włochami przyczyniło się do podniesienia poziomu opery polskiej, zmusiło do większych wysiłków wykonawców, do zaangażowania dwóch

¹¹⁹ Ibidem. Natomiast Bogusławski wspomina, że „Wszystko co tylko dramatycznym tchnie duchem wchodziło w tę sztukę” (W. Bogusławski, op. cit., s. 173).

¹²⁰ „Gazeta Warszawska”, nr 34, 1803, „Dodatek”, s. 567–568.

¹²¹ Ibidem, s. 568.

¹²² Ibidem.

¹²³ Vide: s. 16.

¹²⁴ Vide: s. 10–12.

¹²⁵ W. Bogusławski, op. cit., s. 173.

młodych, utalentowanych śpiewaczek, Zofii Petrasch i Karoliny Stefani, do starannej, a nawet wystawnej oprawy scenicznej Smuglewicza”¹²⁶.

Blisko dwuletnia „wojna teatrów”, przyniosła efekt w pewnym sensie paradoksalny – Stanisław Kostka Potocki, wielbiciel sztuki i kultury włoskiej, zamiast promować operę włoską, przyczynił się do udoskonalenia opery polskiej.

¹²⁶ Teatr Wojciecha Bogusławskiego..., s. 23–24.

***Człowiek w soczewce słowa i obrazu.
Inspiracje malarskie Jacka Kaczmarskiego***

***A Human in the Lens of a Word and Picture.
Jacek Kaczmarski's Painting Inspirations***

Ewa Pańczyk

Kluczowe słowa

Jacek Kaczmarski, korespondencja sztuk, dyskurs kulturowy, przekład transtekstualny, uniwersalizm sztuki, synestezja

Keywords

Jacek Kaczmarski, correspondence of arts, cultural discourse, transtextual translation, universality of art, synesthesia

Abstrakt

Malarskie utwory Jacka Kaczmarskiego pozwalają odbiorcy odczytywać nowe sensory europejskiej spuścizny kulturowej. Jego metoda twórcza zasadza się na odczytaniu obrazów na nowo i ujawnianiu ich uniwersalności, a więc kongruencji ze współczesnością, co stanowi niezwykle interesujący głos w wielowiekowym dyskursie kulturowym. Ideą przyświecającą autorowi *Murów* było pokazanie ciągłości ludzkiego sposobu odczuwania i odbierania świata z zaznaczeniem, że fundamentalne zagadnienia tego tematu omówiono już wieki temu w dziełach sztuki, a wszystko, co zostało i zostanie powiedziane później polega na przetwarzaniu tych pierwotnych wniosków i nadawaniu im coraz to nowych form. Kaczmarski prezentuje uniwersalny przekaz malarskich dzieł w kontekście polskiej i europejskiej historii oraz dziedzictwa kulturowego naszego kontynentu. Sam przekład treści, intersemiotyczna transmutacja, dokonuje się w twórczości Kaczmarskiego przez wprowadzenie w przestrzeń obrazu słowa i rozwijających się w czasie wydarzeń. Autora cechuje biegłość w odnajdywaniu literackich ekwiwalentów dla parametrów malarskich.

Abstract

Jacek Kaczmarski's painting literary works let the reader decipher new senses of the European cultural legacy. His artistic method is based on interpreting paintings in a new way, revealing their universality, that is conformity to the present, which is an intensely interesting voice in the cultural discourse. What

the author of “The Walls” wanted to depict was the continuity of human way of feeling and construing the world, stressing that the fundamental issues of this topic were elaborated ages ago in art, and everything that was and would be said later is based on transforming those original conclusions and giving them new forms. Kaczmarek presents universal depiction of painting works in the context of Polish and European history and cultural heritage of our continent. The translation of the content itself in Kaczmarek’s work is done through bringing a word and events taking place over the course of time in the sphere of a painting. The author’s chief quality is proficiency in finding literary equivalents for painting parameters.

Ewa Pańczyk

Człowiek w soczewce słowa i obrazu. Inspiracje malarskie Jacka Kaczmarek

Spośród blisko tysiąca wierszy Jacka Kaczmarek znaczna część powstała w nawiązaniu do innych tekstów szeroko pojętego światowego dziedzictwa kulturowego. Malarstwo, literatura, historia, muzyka, kino, mitologie oraz Biblia stanowiły dla Kaczmarek nieprzebrane źródła inspiracji. Łatwość i biegłość, z jaką przychodziło mu nawiązywanie twórczego dialogu z tekstami zamierzchłej oraz współczesnej sztuki zawdzięcza w dużej mierze rodzinnemu domowi, w którym od najmłodszych lat miał zapewniony intensywny z nią kontakt. Poczesne miejsce w kulturowym dyskursie Kaczmarek zajmują utwory inspirowane malarstwem. Ta dziedzina sztuki towarzyszyła autorowi *Murów* od dziecka, z uwagi na trudniących się nią rodziców: „Pierwsze były obrazy: ja jeszcze nie pisałem wierszy ani piosenek, a już te obrazy we mnie były”¹. Malarska twórczość Kaczmarek zasługuje na szczegółowe poznanie i odkrycie jej ogromnego potencjału przede wszystkim ze względu na wyjątkowo cenny, uniwersalny przekaz, rozbudowaną tematykę oraz oryginalną formę. Warto również przeanalizować szerokie spektrum stanowiących inspirację dzieł i twórców, biegłość w odnajdywaniu literackich ekwiwalentów dla technik malarskich oraz metody transtekstualnego przekładu.

Twórca od dziecka wykazywał się ogromną wyobraźnią w omawianiu sensów obrazów.

Z biegiem czasu fascynacja ta stała się istotnym elementem jego artystycznej drogi. Kaczmarek zmieniał sztamkowe konteksty odczytywania znaczeń poprzez dodanie do statycznych malowideł fabularyzujących je opowieści: postacie z obrazów wciągał w tok różnorodnych wydarzeń i wikłał je w rozmaite układy. Umożliwił odbiorcy podglądanie prywatnych przeżyć postaci z malowideł. Realizował tym samym ideę *correspondance des artes*: przenikania i uzupełniania się sztuk, mimo odmiennego tworzywa, kształtów i właściwych im znaków. Był zwolennikiem formuły Simonidesa z Keos, głoszącej, że „malarstwo jest milczącą poezją, a poezja milczącym malarstwem”² oraz Horacjańskiego *ut pictura poesis z Listu do Pizonów*.

Wielokrotne przetwarzanie tych samych elementów tradycji jest doskonałym sposobem na przekazanie prawd uniwersalnych o świecie i człowieku oraz umieszczenie wydarzeń współczesnych w szerokiej perspektywie historycznej. Wartościowe jest już samo poszukiwanie i przetwarzanie motywiki europejskiego dziedzictwa kulturowego³, albowiem daje możliwość umiejscowienia jej elementów każdorazowo w innych realiach (czasowych, kulturowych, społecznych). To pozwala zweryfikować ich adekwatność do rzeczywistości zgoła innej niż ta, w której powstały, lub zaprezentować je w kontekście różnym od pierwotnego.

¹ *Za dużo czerwonego*. Z Jackiem Kaczmarem rozmawia Jolanta Piątek, cz. 3, „Odra” 2002, nr 2, s. 30.

² Cyt. za: H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków–Wrocław 1984, s. 10: „[...] zdanie poety Simonidesa z Keos (VI w. p.n.e.), przytoczone przez Plutarcha (*De gloria Atheniensium*, 3) [...]”.

³ K. Gajda, *Jacek Kaczmarek – poeta tradycji*, „Polonistyka” 2005, nr 3, s. 35.

Aby scharakteryzować proces powstawania utworów inspirowanych malarstwem, posłużę się nieco uproszczoną typologią Leo Hoeka, omówioną przez Adama Dziadka⁴, zgodnie z którą w relacjach malarstwo-poezja można wyróżnić uprzedniość obrazu, uprzedniość tekstu oraz symultaniczność tekstu i obrazu. W piosenkach Kaczmarekowskiego oczywiste jest zaistnienie pierwszego typu relacji, na płaszczyźnie której mamy do czynienia z komentarzem (w przypadku krytyki sztuki) lub transpozycją (ekfrazą, czyli utworem poetyckim poświęconym opisowi dzieła plastycznego). Podobnie rzecz się ma w przypadku typologii Kibédi Vargi, charakteryzującego relację między słowem pisanym a obrazem według kryterium czasowego, zgodnie z którym mogą one zaistnieć równocześnie (relacja pierwotna) lub w następstwie (relacja wtórna – inspiracja). W obrębie relacji wtórnej wyróżnić należy zjawisko *Bildgedich*, oznaczające swobodną wariację słowną na temat malowidła⁵. Pojęcie ekfrazy i *Bildgedich* będą najtrafniejsze w określaniu relacji obraz – tekst w omawianych piosenkach.

Sam przekład treści, „intersemiotyczna transmutacja”⁶ (określenie Romana Jakobsona⁷) dokonuje się w twórczości Kaczmarekowskiego przez wprowadzenie w przestrzeń obrazu słowa i rozwijających się w czasie wydarzeń. Siostrzane sztuki mogą współistnieć i współtworzyć *novum* dzięki synestezji, czyli łączeniu wrażeń przypisanych jednemu zmysłowi z wrażeniami związanymi z innym zmysłem (w tym wypadku wzrokowych ze słuchowymi). Stosowane przez autora wprowadzenie w przestrzeń malowidła ujętowania i sfabularyzowania generuje powstawanie tworu odrębnej jakości: postacie „ożywają” i wychodzą poza ramy, płótno zostaje uzupełnione o wynikające z jego tworzywa niedobory.

Tematyka i problematyka poruszane w malarskich piosenkach Kaczmarekowskiego są bardzo obszerne. Niemniej jednak to egzystencjalna refleksja stanowi konstytutywny element tej spuścizny. Jak każdy artysta, autor *Murów*, dążył do zgłębienia istoty ludzkiego losu, do poznania elementarnej prawdy na temat naszego istnienia. Odpowiedzi na uniwersalne metafizyczne pytania o miejsce człowieka w świecie próbował autor uzyskać, analizując światowe dziedzictwo kulturowe. Sztuka karmi się życiem, a następnie sztuka karmi się sztuką; sceny z życia zostają przekształcone w uniwersalne refleksje, przekraczające tu i teraz⁸. Bogactwo tych komunikatów być może nie pozwala poznać istoty człowieczego losu, ale przedstawia „aktualny stan badań”, syntezę dokonań rodzaju ludzkiego w tej dziedzinie. Porusza odwieczne dylematy *homo sapiens*, przeświecane na przestrzeni wieków przez tęgie umysły. Dołączył do nich Kaczmarekowski, który czerpał z materii przetworzonej, by formułować własne komunikaty, stanowiące jego wkład w poszukiwanie metafizycznej prawdy o istnieniu człowieka.

⁴ A. Dziadek, *Obrazy i wiersze: z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 8.

⁵ Ibidem, s. 9.

⁶ E. Kuźma, *Granice porównywalności poezji z malarstwem i filmem Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślakowska i J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1980, s. 258.

⁷ Vide: R. Jakobson, *Językowe aspekty tłumaczenia*, [w:] *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia*, red. S. Pollak, ks. 2, Wrocław 1975, s. 110.

⁸ J. Sawicka, *Bardowie*, [w:] *Zostały jeszcze pieśni. Jacek Kaczmarekowski wobec tradycji*, red. K. Gajda i M. Traczyk, Kraków 2010, s. 22.

Właśnie tę płaszczyznę interpretacyjną swej twórczości uważał za najważniejszą. Przykład stanowią eschatologiczne rozważania pojawiające się w przepelnionym symboliką utworze *Martwa natura*, inspirowanym obrazami holenderskiego malarza Willema Claesza Hedy. *Martwa natura* miała przede wszystkim ukazać istotę życia, toteż bardziej trafne wydaje się jej anglojęzyczne określenie *still life* – nieruchome życie⁹. Malowidła holenderskiego mistrza stanowią wariacje na temat ujętego w rozmaite kompozycje zestawu elementów: cytryny, oliwek, ryby, chleba, zegara, cynowych naczyń, pucharów i kielichów. Każdy z przedmiotów posiada bogatą symbolikę; najmniejszy detal, technika wykonania, gra światła, sposób ułożenia konotują naddane treści. Rozbudowany system metafor zamyka się w kręgu filozoficznych rozważań na temat fundamentów ludzkiej natury i sensu istnienia.

Tytuł utworu *Martwa natura* (wg obrazu W. Claesza Hedy) precyzuje co prawda twórca płótna, które stanowiło inspirację, jednak przywołane w utworze realia są stałymi elementami na wielu malowidłach Holendra, stąd wskazanie konkretnego dzieła następcza pewnych trudności. Wydaje się, że Kaczmarekowski nawiązał do szeregu obrazów Hedy, lub inaczej do istoty gatunku martwej natury. W trzech czterowersowych strofach zawarł monolog podmiotu w kondycji widza i komentatora malowideł, prezentujący ich subiektywny ogląd. Wpisując się w poetykę symbolizmu, bohater liryczny starannie dobiera słowa do swej wypowiedzi, gdyż prawie każde z nich posiada metaforyczne znaczenie, istotne dla całości wymowy utworu. Układa je skrupulatnie i niespiesznie we własną kompozycję – wiersz traktujący o martwej naturze i ją imitujący. Przypomina malarza tego nurtu, majestatycznie kompletującego elementy do swego misternego dzieła.

Zastawiony stół stanowi zniemochomiałą, pomniejszoną model świata lub ludzkiego życia. Podane na nim wola oraz chęć to nasze podstawowe uczucia, odróżniające człowieka od innych gatunków istot żyjących. Ułożone na blacie kolejne obiekty symbolizują niezmiennie aspekty egzystencji: częściowo obrana cytryna nawiązuje do przemijania, ale też przez swoją egzotykę i wyrazisty smak do uciech i przyjemności; kołacz do codziennych trudów pracy; „ryby rtęć” odnosić się może do sfery *sacrum* ze względu na swe konotacje z religią chrześcijańską, jak również do przemijania, zgodnie z XVII-wiecznym systemem metafor. Pierwsze wersy drugiej strofy zawierają bardzo istotne przesłanie, że jakość naszego życia zależy od tego, czy potrafimy w odpowiedni sposób patrzeć na otaczający nas świat. Kiedy bowiem odbieramy go powierzchownie i dosłownie, wyrazy „czerni, zmysł, stół, kwas i błysk” odwołują się w naszej świadomości jedynie do szeregu niepowiązanych ze sobą desygnatów (kwas to kwas, smak to smak). Natomiast wykorzystując umiejętności umysłu, możemy te zwykłe obiekty dowolnie ze sobą łączyć, uzyskując nowej jakości obrazy i doznania (połyskująca na stole czerni talerza, kwaśny smak) lub nadawać im sensy symboliczne, pozwalające wyrażać niewyraźne. Zastosowane dla podkreślenia prostoty tych elementów jednosylabowe wyrazy, mogą w naszej świadomości projektować wiele skomplikowanych znaczeń (poza dosłownymi).

⁹ M. Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1988, s. 256, za: A. Krawczyk, *Literackie fascynacje malarstwem. Testy, zadania, szkice interpretacyjne*, Kielce 2006, s. 119.

Obserwacja ta odnosi się również do istoty gatunku martwej natury. Nieuważny widz zobaczy na płótnie jedynie zastawiony blat, natomiast wprawne oko we współpracy z przenikliwym umysłem dostrzeże „Po prostu – życie na stole”. Zarówno w kontekście ludzkiego istnienia, jak i omawianego malarskiego nurtu, bardzo ważny jest sam mechanizm postrzegania¹⁰. Odpowiedni sposób patrzenia na świat pozwala artyście zawrzeć „Sens życia w prostym symbolu”, następnie oglądającemu dzieło – dostrzec ten przekaz, natomiast ludziom w ogóle – zrozumieć istotę istnienia.

W trzeciej zwrotce utworu bohater kładzie na stół „zamiar, co boli, Bo woli się stwarzać, niż gnić”. Zamiarem tym jest odwieczna walka człowieka o przezwycięzenie swej przemijalności, natomiast ból symbolizuje świadomość bezsensowności tych działań. Chcemy stawać się i trwać, a skazani jesteśmy na gnicię. Mimo to prowadzimy walkę z własną marnością. Desperacko pragniemy przekonać samych siebie, że istnienie nasze nie jest tylko efektem coraz wyższej organizacji białek, ale czymś trwałym i wielkim.

Naszym sprzymierzeńcem w tym starciu jest sztuka. Traktujemy życie tak, jak artysta malujący martwą naturę traktuje swą kompozycję. Przypisujemy poszczególnym elementom metafizyczne, egzystencjalne sensory, by dostępnymi nam środkami próbować ogarnąć złożoność i bezład świata. Takie myślenie daje poczucie sensu istnienia i pomaga oswoić świadomość śmiertelności przez wrażenie przewyciężenia jej. Zdajemy sobie jednak sprawę, że jakkolwiek byśmy nie uwznioślali naszego ziemskiego bytu, to przemijanie dotyczy każdego z nas, bez żadnej granicy błędu. Zgnijemy, podobnie jak przedmioty na obrazie martwej natury. I tylko sztuka przechowa nasz wizerunek dla następnych pokoleń, tylko na jej płaszczyźnie nie całkiem umrzemy, bo pozostawimy ślady naszej walki o nieśmiertelność.

Obok malowideł Bruegela, Boshy, Goi, Rembrandta, Halsy i Caravaggia częstym źródłem inspiracji Kaczmarzkiego są obrazy Jana Vermeera van Delft, kolejnego XVII-wiecznego malarza holenderskiego. Osiągnął on mistrzostwo w tworzeniu wytwornych, poetyckich scen rodzajowych. Tym, co wyróżniało jego twórczość, była niespotykana wcześniej precyzja w oddawaniu efektów, wywoływanych przez światło (jego źródło umieszczał zawsze z lewej strony obrazu), perfekcyjne odwzorowanie faktur i form oraz wręcz magnetyzująca atmosfera spokoju, harmonii, poetyckości i intymności, emanująca z płócien. Oddając się kontemplacji czystego piękna obrazów, widz odnosi nieodparte wrażenie, że obcuje nie tylko z prostym malowidłem rodzajowym, albowiem wyczuwalny jest jakiś intrygujący podtekst. Jak się okazuje, słusznie, gdyż Vermeer miał skłonność do alegoryzacji swego malarstwa, które z tego powodu określono nawet mianem martwej natury z ludzkimi postaciami¹¹.

Kaczmarzki w 2003 roku napisał utwór *Kobieta trzymająca wagę* (Vermeer), ok. 1664 do płótna *Kobieta ważąca perły*. Wykorzystany przez autora obraz skupia w sobie wszystkie istotne cechy spuścizny artystycznej Holendra. Przedstawia

¹⁰ H. Waniek, *Martwa natura z niczym. Szkice z lat 1990–2004*, Kraków 2004, s. 218–220 za: A. Biała, *Literatura i malarstwo. Korespondencja sztuk*, Warszawa–Bielsko-Biała 2009, s. 342.

¹¹ E.H. Gombrich, *O sztuce*, tłum. M. Dolińska Warszawa 1997, s. 433.

mieszczankę w zaawansowanej ciąży, stojącą przy stole, na którym leży biżuteria, w tym perły. Kobieta zwrócona jest do widza lekko bokiem, wyważa szalki małej wagi, którą trzyma w uniesionej prawej dłoni. Na ścianie w tle wisi duże malowidło obrazujące Sąd Ostateczny.

Utwór to trzystrofowy monolog obserwatora sceny, znajdującego się w tej samej pozycji, co widz i zwracającego się bezpośrednio do kobiety. Wypowiedź jest poetyckim opisem jej działań, a właściwie dwóch czynności: unoszenia dłoni i wyważania szal. Już początkowe wersy pierwszej zwrotki budują w wierszu atmosferę spokoju i łagodności. Podmiot kieruje uwagę odbiorcy na moment podnoszenia przezieszczankę ręki, trzymającej wagę. Opisuje go jako „chwile, która trwa trzysta lat”, a także podkreśla pewność i spokój dłoni, wywołując tym wrażenie, jakby przedstawiane ruchy wykonywane były w zwolnionym tempie, z niebywałą precyzją i łagodnością.

Trzeci i czwarty wers to zdania parenetyczne dotyczące tła sceny. Komentarz ten stanowi opóźniającą poznanie dalszych wypadków pauzę i powoduje jeszcze większe rozciągnięcie ich w czasie. Podobna dygresja znajduje się również w drugiej strofie. Obydwa wtręty opisują rozmieszczenie światła i cienia wokół kobiety, widoczna jest tu więc dbałość Kaczmarzkiego o jak najlepsze oddanie charakteru malarstwa Vermeera. Przejawia się ona też, a może przede wszystkim, w budowaniu w wierszu atmosfery spokoju i intymności, a także w eksponowaniu elementów długotrwałości, powolności i staranności. Kaczmarzki, jako znawca historii malarstwa, musiał wiedzieć, że autor *Kobiety ważącej perły* był artystą niezwykle precyzyjnym, przez co proces twórczy znacznie się u niego wydłużał. To dlatego nie namalował zbyt wielu obrazów¹². Obecne na większości jego płócien perły, z racji swego powolnego wzrostu, mogą symbolizować właśnie długotrwały proces stawania się (*ad exemplum* dzieła malarskiego), którym Holender był zafascynowany. Czas prawie zatrzymany jest elementem wspólnym wszystkich jego malowideł¹³. Kaczmarzkiemu w omawianym utworze udało się oddać ten pierwiastek twórczości Vermeera.

W swoim monologu podmiot wiernie opisuje detale, znajdujące się na obrazie: „niewidoczne dwie szale” (na płótnie również są niemal niezauważalne), wspomnianą już grę światła i cienia, szereg pereł na stole. Ubiór kobiety przedstawiony zostaje w sposób, eksponujący fakturę materiałów („lamowany futerkiem”, „aksamitny kaftanik”), co również odzwierciedla charakterystyczną cechę malarstwa Vermeera – umiejętność oddania różnorodności powierzchni.

Komentator sceny zwraca uwagę na wiszące na ścianie zaieszczanką malowidło: „nad Tobą wisi Sąd Ostateczny”. Celowo nie umieszcza w tej frazie wyrazu „obraz”, gdyż *de facto* nie o płótno mu chodzi, ale o wprowadzaną za pomocą dzieła alegoryczną płaszczyznę odbioru obserwowanej sytuacji. Malarski motyw obrazu w obrazie został w utworze Kaczmarzkiego przekształcony na „obraz w wierszu o obrazie”.

Przedstawiona scena rozgrywa się na dwóch planach: doczesnym i wiecznym. Czynność ważenia pereł na tle Sądu Ostatecznego nabiera uniwersalnego wy-

¹² Ibidem.

¹³ G. Herling-Grudziński, *Sześć medalionów i Srebrna Szkatułka*, Warszawa 1994, s. 76.

miaru: tak samo w pozaziemskim świecie badane będą dobro i zło, nasze zasługi i winy, dusze przeklęte i szlachetne. Każdy człowiek stanie kiedyś przed obliczem Wyroczni, która od zawsze, konsekwentnie, z permanentnym spokojem oraz pewnością ręki odmierza na wadze Sprawiedliwości ludzkie cnoty i występki, decydujące o zbawieniu lub potępieniu. Z takim samym opanowaniem i stoickością kobieta ważąca perły uzyskała Równowagę szal. Pisana wielką literą Równowaga jest kluczem do wartościowego życia, którym powinny kierować umiar i wyważone działania¹⁴. Dzięki temu w obliczu Sądu Ostatecznego zachowamy spokój podobny do tego, malującego się na twarzy mieszczanki. Kaczmarewski potępił tu wszelkie życiowe skrajności.

W trzeciej strofie monologu podmiot zauważa refleksyjnie, że widoczny „Szereg pereł na stole” czeka „na swą kolej i wyrok”. Perły na obrazie Vermeera są metaforą drogocennych dóbr materialnych, a z drugiej strony – zgodnie z XVII-wieczną symboliką – marności rzeczy ziemskich¹⁵. W utworze oznaczają ludzkie istnienia, których początek (kobieta jest w ciąży) i koniec (Sąd Ostateczny) umieszczone zostały w ramach malowidła. Mamy tu ukazaną mozolną drogę człowieka od poczęcia do śmierci, proces jego powolnego zmierzania w kierunku rozliczenia się z tej wędrówki. Staje on przed Wyrocznią w swej najdojrzalszej formie, ostatniej fazie istnienia. Podobnie leżące na stole perły w swej końcowej postaci mają za sobą długotrwałe stawanie się. Symbolizują zaledwie garstkę z miliardów ludzi, których czeka Sąd Ostateczny.

Kaczmarewski wzbogaca swą refleksję dotyczącą kondycji ludzkiej o kontekst historyczny. Historia, jako dziedzina nauki, była dla niego fascynującym obszarem, któremu poświęcał wiele uwagi w życiu i wiele miejsca w twórczości. Za esencję historii uważał nie fakty, a procesy, które doprowadzają do zaistnienia poszczególnych sytuacji. Dopatrywał się istnienia pewnej zbiorowej podświadomości¹⁶, kierującej zachowaniami ludzi, nieświadomie powielających przez wieki ten sam schemat grupowego działania. Stąd, spoglądając na dzieje ludzkości, możemy zaobserwować szereg cyklicznie powtarzających się procesów.

Nawoływanie do czytania z książki ludzkich dziejów było jednym z elementarnych zadań, jakie Kaczmarewski wybrał dla swojej twórczości. Rekwizytów do swojego przedstawienia szukał w kulturze wysokiej. Oddawał głos obrazom, niosącym ważne dla narodu treści. Jak prawdziwy bard, rozpoznał rzeczywistość, z szeregu powiązań z przeszłością wydzielił te, dzięki którym dostarczył zbiorowej świadomości najistotniejszych sensów. Jego twórczość była interwencyjna, czynna. W miejsce indywidualnej lirycznej ekspresji wprowadził wielką narrację skierowaną do zbiorowości¹⁷.

Kaczmarewski rozprawiał się z symboliką historyczną m.in. w utworze *Rejtan, czyli raport ambasadora*, inspirowanego płótnem Jana Matejki *Rejtan – Upadek Polski* (1866 r.). Obraz przedstawia żarliwy protest nowogródzkiego posła Tadeusza Rejtana przeciwko zatwierdzeniu przez polską magnaterię I rozbioru

¹⁴ M. Poprzęcka, *Kobieta z wagą*, [w:] „Gazeta Wyborcza. Wysokie Obcasy” 17 I 2004, s. 36.

¹⁵ M. Backman, *Historia malarstwa europejskiego*, Poznań 2009, s. 70.

¹⁶ Podobnie jak C.G. Jung, który w zbiorowej podświadomości umieścił ludzkie archetypy.

¹⁷ E. Paczoska, *Jacek Kaczmarewski i polski kanon*, [w:] *Zostały jeszcze pieśni...*, s. 119–120.

Rzeczypospolitej na sejmie w 1773 r. Słynny rozpaczliwy gest zagrozenia wyjścia z sali obrad (poseł starał się nie dopuścić do ich zakończenia) stał się symbolem patriotyczno-moralnego sprzeciwu w sytuacjach beznadziejnych. Kaczmarewski chciał pokazać, że namalowana przez Matejkę scena jest równie adekwatna do lat 70-tych XX, jak i XVIII w¹⁸.

Zasadnicza analogia to obecność dookoła zdrajców uprawiających politykę ukierunkowaną na prywatne korzyści, spiskujących z obcymi rządami, gotowych zaprzedać wszystkie świętości w imię własnych wygód. Malowidło Matejki to nie tylko symboliczny gest Rejtana, ale historia, która rozgrywa się tu i teraz, „scena historii polsko-rosyjskiej, która trwa już od 200 lat”¹⁹.

Aby uzyskać jak najbardziej sugestywny efekt, Kaczmarewski postanowił oddać głos obecnemu na obradach sejmiku rosyjskiemu ambasadorowi, którego narodowość poznajemy już na wstępie, dzięki zwrotowi „Wasze wielicestwo”²⁰. To Nikołaj Repnin, dyplomata oddany carycy Katarzynie II. Tekst utworu stanowi raport dla carycy, pisany na gorąco, tuż po burzliwych scenach sejmiku. Połączenie w utworze dramatycznej dynamiki z teatralną, przerysowaną gestykulacją i pełną napięcia mimiką, a także bliska perspektywa obserwacji doskonale oddają charakter twórczości Matejki.

Kaczmarewski dokonał odwrócenia kompozycji obrazu: opozycja Rejtan (umiejscowiony w prawym dolnym rogu) – stłoczony tłum została zastąpiona opozycją ambasador (znajdujący się w lewym górnym rogu) – pozostałe postaci. Dzięki temu autor stworzył rodakom okazję do spojrzenia na płótno z nowej perspektywy, nie z punktu widzenia członków oburzonej zdradą zbiorowości, lecz z perspektywy obcokrajowca, niewiele rozumiejącego z rozgrywających się na jego oczach scen. Ambasador interpretuje wydarzenia w sposób, na jaki pozwala mu wyobraźnia osoby nie obeznanej ze specyfiką polskiego sejmikowania.

Współcześnie wyposażeni jesteśmy w wyniesiony z lekcji historii schemat odczytania obrazu Matejki, sprowadzający się do słów-kluczy, stawiający nas w pozycji sprawiedliwych sędziów historii. Kaczmarewski zadaje nam pytanie o naszą reakcję na zatwierdzenie rozbioru w zamian za otrzymanie wszelkich przywilejów oraz na gest Rejtana. Zmiana perspektywy patrzenia na obraz Matejki i na ten fragment historii kraju pozwala zastanowić się, czy gest Rejtana jest dla nas symbolem moralnego buntu, czy wyrazem rozpaczliwej bezsilności, czy czymś zgoła odmiennym od przez lata utrwalanego schematu, a może sensu i wymowy nie ma dla nas wcale? I czy nie byłoby warto czasem spojrzeć na polskość oczami obcokrajowca, wszak nie od dziś wiadomo, że często najtrafniejsze spostrzeżenia czynione są przez osoby postronne? Te i inne pytania stawia Kaczmarewski, stwarzając okazję do przewartościowania społecznego odbioru wydarzeń uwiecznionych przez Matejkę poprzez przejście od utrwalonej w pamięci oczywistej historiozofii do ich personalnego doświadczenia.

Dla swej interwencyjnej twórczości Kaczmarewski szukał egzemplów nie tylko wśród malowideł bezpośrednio związanych z historią ojczyzny, ale sięgał też

¹⁸ *Za dużo czerwonego. Z Jackiem Kaczmarewskim rozmawia Jolanta Piątek*, cz. 3, „Odra” 2002, nr 2, s. 31.

¹⁹ *Ibidem*, s. 31.

²⁰ J. Kaczmarewski, *Rejtan, czyli raport ambasadora*, 1980.

do dorobku wybitnych europejskich malarzy. Zaprezentował analogie pomiędzy wydarzeniami i procesami w kraju a obrazami z pozoru odległymi tematycznie od polskich realiów oraz motywów. Jakkolwiek dzieła posłużyły jako punkt wyjścia do komentarzy aktualnie zajmujących społeczeństwo tematów, pamiętać należy o wspomnianym już wielopłaszczyznowym przekazie wszystkich utworów Kaczmarskiego, który nawet typowo polityczne teksty wzbogacał o wymiar uniwersalny.

Obraz Bruegela *Walka karnawału z postem* z założenia miał stanowić komentarz do aktualnej sytuacji w Niderlandach połowy XVI w. Malarz czerpał z bogatego źródła inspiracji, jakim było ówczesne starcie się dotychczasowych i nowych idei oraz ich oddziaływanie na ludność. Malowidło powstałe w 1559 roku, to próba syntetycznego przedstawienia splotu konkurujących ze sobą prądów myślowych oraz ich często karykaturalnego i jarmarcznego przełożenia na sferę religii, polityki i obyczajowości wśród ludu. Główna antynomia ukazana jest przez wyraźny pionowy podział obrazu na strefę karnawału (lewa strona płótna) i postu (prawa strona płótna), wypełnionych symbolicznymi postaciami i scenami, groteskowo ukazujących nadgorliwe oddawanie się ascezie oraz uciechom²¹.

Starcie idei w dobie przełomu oraz ich powierzchowne i mylne rozumienie widział też Kaczmarski w Europie, wyzwalającej się z komunizmu. Program *Wojna postu z karnawalem* stworzył w przekonaniu, że „[...] o czasach dzisiejszych trzeba pisać, odwołując się do tego, co już było w analogicznych sytuacjach”²². Do przedstawienia walki dwóch porządków, rozgrywającej się na styku starego i nowego świata, użył tej samej, co Bruegel metafory. Obydwaj artyści byli świadkami ogólnoeuropejskiego fermentu: intelektualnego w XVI w. oraz politycznego pod koniec wieku XX i dokonywali interpretacji tych wydarzeń. Przez ponad 400 lat, które upłynęły od powstania malowidła *Walka karnawału z postem*, nie straciło ono na swej aktualności.

Kaczmarski dążył do odzwierciedlenia w swej twórczości „perspektywy brueglowskiej”, czyli szerokiego, zdystansowanego ujęcia problemu, jednak na tyle bliskiego, by nie utracić żadnego szczegółu²³. Obecna w tekście mnogość detali stwarza pozór spojrzenia na plan ogólny dzieła. Odpowiednik nagromadzenia na przestrzeni obrazu drobnych elementów stanowią ciągi wyliczeń. Nacisk na wielość i różnorodność widoczny jest nawet na poziomie rymów końcowych, których w trzech pierwszych strofach autor stosuje aż trzy rodzaje: parzyste, krzyżowe i okalające. W 4. i 5. zwrotce Kaczmarski przechodzi do szczegółowego przedstawienia widocznych na malowidle postaci: symbolizującego karnawał „kaprała kawalarzy” oraz stojącego „przeciw niemu” „apostoła postu”. Słowa „przeciw niemu” akcentują element konfrontacji. Atmosferę przytłoczenia zgiełkiem, ruchem, wielością autor oddaje za pomocą utrudniających artykulację zbitek spółgłoskowych. Po obiektywnej części opisowej (6 pierwszych strof oraz powtórzony 2 razy refren) następuje pierwszoosobowa wypowiedź refleksyjna (2 strofy) w której podmiot ujawnia swoje położenie wśród opisywanych wydarzeń: „Siedzę w oknie, patrzę z góry, cały świat mam w oku”. Możemy przypuszczać,

²¹ D. Bianco, *Klasycy sztuki. Bruegel*, Warszawa 2006, s. 10–11, 44.

²² *Za dużo czerwonego...*, cz.4, „Odra” 2002, nr 3, s. 33.

²³ *Ibidem*, cz. 3, s. 30–31.

że jest to postać znajdująca się w środkowej górnej części obrazu, ponad stale zwróconymi przeciw sobie Karnawalem i Postem.

Według Kaczmarskiego odwieczny konflikt dwóch przeciwstawnych idei jest jednym z fundamentów świata, podstawą kosmicznej równowagi. Świadczy o tym chociażby możliwość sinusoidalnego przedstawienia następujących po sobie epok literackich. Nieprzerwana wojna postu z karnawalem uzyskuje więc wymiar uniwersalny. Symbolizuje nie tylko moment nachodzenia na siebie starego i nowego świata w dobie przełomu politycznego i społecznego, ale również towarzyszące ludzkości od zarania antynomie, permanentny dualizm wcale nie dążący do rozstrzygnięcia na korzyść jednej ze stron²⁴, u Kaczmarskiego zamknięty we frazie: „Dusza moja – pragnie postu, ciało – karnawału!”

W kontekście prowadzonej w 1989 roku w Polsce kampanii prezydenckiej utwór *Wojna postu z karnawalem...* stanowi ironiczny komentarz do tamtych wydarzeń. Zasada się on głównie na opisowo-refleksyjnych frazach, celnie oddających rozpasanie, zachłyśnięcie się nowymi możliwościami oraz żądzą władzy polityków. Niecodzienne okoliczności, czyli pierwsze demokratyczne wybory, stały się gratką dla różnego sortu głodnych pieniędzy i splendoru osobników, którzy grali rolę nieskazitelnych idealistów, tak, że nie sposób było „odróżnić, który święty, a który świętoszek”. Świeccy, za tarczę mający kałdun, a za hełm – „rechot na rozlanej twarzy”, prowadzili rozgrywkę polityczną z duchownymi, „zaprzężonymi” do walki, zbrojnymi w nie do wojny przeznaczone „Piotrowe Wiosło”. Wszyscy z nadzieją, że po wygranej „Będzie żarcie, będzie picie, będzie łup do wzięcia”. Prześmiewczy, groteskowy opis w *Wojnie postu z karnawalem...* stał się w wolnej już Polsce niewygodny dla grona działaczy i polityków, dlatego Kaczmarskiemu zabroniono emitować piosenkę na antenie RWE z uzasadnieniem, że nie wolno mu się „wtrącać do procesów demokratycznych w kraju”²⁵.

Przedmiotem zainteresowań i źródłem artystycznej inspiracji Kaczmarskiego były nie tylko pojedyncze obrazy z bogatego europejskiego dziedzictwa kulturowego, lecz także *psyche* kilku malarzy i sposób, w jaki odcisnęła ona swe piętno na malowidłach. Intelktualne podróże w głąb fascynujących umysłowości wielkich twórców owocowały tekstami, stanowiącymi próby syntetycznego spojrzenia na ich dorobek oraz wydobywania z niego wspólnego mianownika, wskazania esencji artystycznego postrzegania świata przez mistrzów.

W tę poetykę wpisuje się kolaż zawarty w utworze o wymownym tytule *Sąd nad Goyą*, traktującym o twórczości hiszpańskiego malarza, który pozostawił po sobie spuściznę tak zróżnicowaną pod względem stylu, tematyki, techniki i przekazu, że nie sposób jej jednoznacznie sklasyfikować. Artyście przyszło żyć w burzliwym okresie przełomu XVIII i XIX wieku. Początkowo malował w poprawnym akademickim stylu. W wieku 46 lat w wyniku ciężkiej choroby bezpowrotnie stracił słuch. Zaczął wtedy w swej twórczości dawać wyraz dręczącym go mrocznym wizjom i demonom. Na wydany dwa lata później cykl *Kaprysy* złożyło się 80 makabrycznych, gorzko przenikliwych rycin, krytykujących społeczeństwo oraz

²⁴ *Idem*, *Piosenki Jacka Kaczmarskiego – od demitologizacji do „błagania o mił”*, [w:] *Logos i mythos w kulturze XX wieku*, red. S. Wysłouch, B. Kaniewska i M. Brzostowicz-Klajn, Poznań 2003, s. 179.

²⁵ G. Preder, *Pożegnanie barda*, Koszalin 1995, s. 79.

kler i Inkwizycję. Podejmował tematykę okrutnej walki francusko-hispańskiej między innymi w *Okropnościach wojny* – 82 naturalistycznych scenach mordów, tortur i gwałtu. Po okresie kolejnej ciężkiej choroby artysta pokrył ściany swego mieszkania tak zwanymi *Czarnymi obrazami* – wizjonerskimi malowidłami, z których wyziera obraz świata pozbawionego sensu. Niespokojne czasy przełomu XVIII i XIX wieku odcisnęły okrutne piętno na psychice niezwykle wrażliwego malarza. Przez całe dorosłe życie borykał się z depresją i załamaniami nerwowymi.

Kaczmarek, używając w tytule słowa „sąd”, determinuje odbiór wiersza jako rozliczenia Goi. Z czego? Na to pytanie odpowiada pierwsza część utworu, jak się dalej okazuje, stanowiąca jego refren. Malarz znajduje się w agonii, co generuje w odbiorcy dookreślenie słowa „sąd” przymiotnikiem „ostateczny”, ocenie podlegać więc będą życiowe dokonania nieszczęśnika, żegnającego się z tym światem. Podmiot wprowadza odbiorcę w sytuację umierania słowami manifestującymi lekceważenie i wzdrganie względem konającego. Pogardliwy epitet „Głuchy” to na przestrzeni utworu przymiotnik w funkcji rzeczownika, określający umierającego; jedynie w przedostatnim wersie podmiot decyduje się podać jego nazwisko. Konający nie może usłyszeć rozgrywającej się nad łóżem śmierci kłótni upiórów i zjaw, wypatrujących ostatniego oddechu malarza i czyhających na jego krew. W oderwaniu od tego makabrycznego sporu i od poczynań balwierza, dokonuje w myślach retrospekcji i wylicza tkwiące w pamięci obrazy z przeszłości. Rzetelny sąd wymaga analizy dokonań osądzonego, toteż zwrotki utworu zawierają przegląd jego twórczości, składający się z minirecenzji dzieł, stanowiących jednocześnie ewokację konkretnych momentów i okresów z życia malarza lub jego zamiłowań. W czterech strofach wymieniony zostaje szereg malowideł o bardzo zróżnicowanej tematyce i technice wykonania, stworzonych przez Goyę w ciągu ponad pięćdziesięcioletniej działalności artystycznej.

Wers „Nagiej Mai pierś dziewczęca” nawiązuje do aktu *Maja naga*. W twórczości malarza widać jego fascynację Hiszpankami, które na przełomie XVIII i XIX wieku zaczęły wyzwalać się z krępujących ich seksualność obyczajowych więzów²⁶. „Księżnej Alby władczość warg” to wspomnienie najprawdopodobniej nieoficjalnej partnerki Goi. Fraza „Błyskiem broczy byczy kark” przywołuje fascynację malarza walkami byków oraz poświęcone tej tematyce cykle grafik i rycin *Tauromachia* oraz *Byki z Bordeaux*²⁷. Dalsze nawiązania do malowideł o dużo bardziej mrocznej tematyce dają obraz potwornego, odrażającego i odwróconego świata, w jakim żył malarz. Właściwy demonicznym obrazom Hiszpana wstrząsający naturalizm obecny jest również w utworze Kaczmarek, co potęguje wrażenie makabryczności.

Przedstawiona rzeczywistość zdominowana została przez odczłowieczonych ludzi, szalejące demony, upiorne zwierzęta i drapieżne wiedźmy; staruchy spijają krew nienarodzonych dzieci, czarownice chciwie dobierają się do trupa, a „Bóg-sadystra” żąda ofiar, palonych na stosie w imię religii. Każdy wers lub dwuwiers projektuje w świadomości odbiorcy inną, wstrząsającą scenę. W wierszu uderza nagromadzenie wyliczeń, wręcz ich natłok, chaos, napięcie, pomieszanie, anormalność. Poszcze-

²⁶ A. Klubówna, *Krajobraz z tęczę. Sylwetki artystów od Fidiasza do Picassa*, Warszawa 1985, s. 245–246.

²⁷ *Ibidem*, s. 84.

gólne elementy tego apokaliptycznego opisu stanowią dokładne odzwierciedlenie tematyki obrazów Goi. Ich mnogość i różnorodność oddaje charakter spuścizny malarza, wymykającej się wszelkim klasyfikacjom teoretyków sztuki.

Malarz odchodzi opuszczony, sponiewierany i zaszczuty. W chwili śmierci dopadają go demony oraz koszmary dręczące jego psychikę przez całe życie, przed którymi chciał uciec. Z przeciętej przez balwierza żyły artysty wypływa siła, upór, pycha, strach i miłość, czyli emocje, stanowiące kwintesencję charakteru Goi. „Duchy, zjawy i upiory” czyhają na krew malarza, bogatą w cenne pierwiastki. Ciało porwane zostaje przez czarownice i poniesione na sąd, demony skwapliwie mszczą się na twórcy, który powołał je do życia. Przez lata przerażony faktem, że życie ludzkie stało się bezwartościowe, sam odchodzi nie jak człowiek, a jak zwierzę, niecierpliwie wyczekujące jego śmierci upiory spragnione są padliny. Widoczne pogwałcenie szacunku dla sytuacji żegnania się ze światem zwraca uwagę na odejście od wszelkich norm społecznych, zniszczenie wszystkich świętości.

Powtórzony dwa razy refren, w końcowej części utworu zostaje przekształcony. Najbardziej wymowna zmiana zachodzi w wersie „Nie usłyszysz kłótni [duchów, zjaw i upiórów] chory”, który otrzymuje brzmienie „Goya myśli – miałem szczęście, Żem i żył i umarł – głuchy”. Kalectwo okazało się dla malarza dobrodziejstwem, gdyż nie musiał doświadczać zła tego świata wszystkimi zmysłami. Nieskrępowana twórczość Goi po raz pierwszy w historii zobrazowała bestialstwo, do jakiego zdolni są względem siebie ludzie – potworność prawdopodobną²⁸. W liście do przyjaciela twórca pisał: „Nie boję się żadnego potwora. Poza jednym: człowiekiem”²⁹. Wiek XX w okrutny sposób potwierdził zasadność tego strachu.

Uniwersalne przesłania zawarte w malarskich utworach Kaczmarek dotyczą wszystkich aspektów życia ludzkiego *ad exemplum* zachowań społecznych, historii kraju i świata, rewolucji systemowych oraz ideowych, polityki, śmierci, religii, starzenia się, miłości, przemocy, grzechu, sztuki i bólu egzystencjalnego. Ten przekaz oraz metoda twórczego dialogu z dziełami europejskiego dziedzictwa kulturowego stanowią niezwykle wartościowy wkład Kaczmarek w polską literaturę współczesną.

Wszystkie malarskie utwory Kaczmarek pozwalają odbiorcy odczytywać nowe sensory europejskiej spuścizny kulturowej. Jego metoda twórcza zasadza się na zaprezentowaniu dzieł na nowo, ujawniając ich uniwersalność, a więc kongruencję ze współczesnością, co stanowi niezwykle interesujący głos w wielowiekowym dyskursie kulturowym. Ideą, przyświecającą autorowi *Murów* było pokazanie ciągłości ludzkiego sposobu odczuwania i odbierania świata z zaznaczeniem, że fundamentalne zagadnienia tego tematu omówiono już wieki temu, a wszystko, co zostało i zostanie powiedziane później polega na przetwarzaniu tych pierwotnych wniosków i nadawaniu im coraz to nowych form. Kaczmarek bardzo wczesnie zrozumiał, że „[...] sztuka jest jedna, są tylko inne środki wyrazu [...]”³⁰. Swą twórczością proponuje atrakcyjny sposób poznania sztuki, która ukształtowała również współczesny świat.

²⁸ M. Poprzęcka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2008, s. 192.

²⁹ M. Backman, *op. cit.*, s. 92.

³⁰ *Za dużo czerwonego...*, cz. 3, „Odra” 2002, nr 2, s. 30.

*Mistrz Czarnoleski – „kochanie wieku” nie tylko swego**The Master from Czarnolas – „the love of age”
and not only the one**Marzena Wydrych-Gawrylak***Słowa kluczowe**

Jan Kochanowski, inspiracje poetyckie

Keywords

Jan Kochanowski, poetic inspiration

Abstrakt

Artykuł jest próbą pokazania wpływu osoby i dzieł Jana Kochanowskiego na twórczość literatów polskich na przestrzeni epok. Jan z Czarnolasu to z pewnością autor, którego dzieło doceniają zwłaszcza poeci, ale osoba szesnastowiecznego mistrza i czasy, w których żył bywają też inspiracją dla prozaików. Odniesienia do tekstów Kochanowskiego są zróżnicowane. Przywołane w artykule utwory reprezentują różne epoki, ale też wielorakie sposoby czerpania przez autorów z dorobku Jana z Czarnolasu: od hołdów składanych mistrzowi pióra, przez „pożyczanie” jego środków artystycznych czy technicznych, dyskusje ideowe i estetyczne, podobieństwo refleksji o ułomnej naturze człowieka i świata aż do parodii. Wielość odniesień i liczba autorów potwierdzają sąd, że twórczość Jana Kochanowskiego stanowi źródło inspiracji dla literatów od czasów, w których żył i tworzył aż po dzień dzisiejszy.

Abstract

The article is a trial to show Jan Kochanowski' influence on the work of polish writers in the space of ages. Jan from Czarnolas is, certainly, the author whose work appreciate not only poets but also he is an inspiration for prose writers. References to Kochanowski' works are really varied. Cited, in the article, works represent different eras but also different ways of drawing from Kochanowski work: starting from paid homage to him, “borrowing” his artistic devices, ideological and aesthetic talks, similarity in discussion about human nature and nature of world, to parody. The multitude of references and the number of authors confirm that the work of Jan Kochanowski is a source of inspiration for writers until the present days.

Marzena Wydrych-Gawrylak

Mistrz czarnoleski – „kochanie wieku” nie tylko swego

Na temat jednego z najwspanialszych poetów w dziejach Polski, a w swoim czasie także Europy, Jana Kochanowskiego i jego twórczości powstało już tak wiele uczonych prac, wypowiadało się tylu intelektualistów, że można odnieść wrażenie, iż w zasadzie powiedziano już wszystko! Jakże zatem wygłaszać kolejne sądy, by nie zamęczyć odbiorców powszechnie znanymi faktami? Jak mówić o mistrzu czarnoleskim, niewątpliwie jednym z najważniejszych w polskiej literaturze twórców, w sposób, który nie zniechęci całkowicie do jego osoby tych, którzy mają „gombrowiczowskie” wspomnienia szkolne i pamiętają jedynie, że „Jan Kochanowski wielkim poetą polskim był”? A przecież mało kto zdaje sobie sprawę z tego, że Kochanowski „szkolny” to Kochanowski „ugrzeczniony” (można by rzec: ocenizowany) i znany jedynie fragmentarycznie (potwierdzają to doświadczenia z ćwiczeń ze studentami pierwszego roku filologii polskiej, czy dziennikarstwa, których wyobrażenia o poecie i jego dziełach próbuję weryfikować).

Powstaje więc dylemat, jak zaprezentować sylwetkę autora i mimo ułamkowej wiedzy biograficznej, jaką na jego temat dysponujemy, pokazać go tak, by nie potwierdzać obiegowej opinii, że on sam i jego twórczość to tylko „szacowna ramota”. Poza przypomnieniem garści niezbędnych informacji, nie od rzeczy będzie, jak się wydaje, oddać głos tym, którzy zarówno w tej samej epoce, jak i w późniejszych, utrwaliли wizerunek mistrza czarnoleskiego nie w uczonych dysertacjach, ale w twórczości własnej – tym, dla których osoba poety i jego spuścizna stały się inspiracją zarówno tematyczną jak i formalną, którzy w swych dziełach sięgali do twórczości Jana z Sycyny po obecne tam problemy, toposy, motywy, gatunki, środki artystycznego wyrazu czy też strofikę.

Na przykładzie kilku, wybranych spośród licznych odniesień, tekstów z łatwością można pokazać, że rzeczywiście Jan Kochanowski zasłużył sobie na miano „kochania wieku tego” (wydaje się, iż ówczesne „tego” miało moc proroczą, bo uznać je wypada za uzasadnione w każdym czasie) czy „księcia poetów polskich”, którymi to określeniami uczczono go jeszcze za życia, i które do dziś nie straciły aktualności.

Zagadkowy to twórca – nie pozostawił biografii, ukrył się za swymi wierszami tak skutecznie, że o wielu faktach z jego życia czerpiemy wiedzę, mniej lub bardziej intuicyjną, analizując jego dzieła w różnych kontekstach (m.in. wydarzeń historycznych z czasów życia poety), ale wiadomo przecież, że każdy artysta dla potrzeb twórczości kreuje jakieś „ja mówiące” i tylko w niewielkim stopniu można je utożsamiać z nim samym, na ile więc nasza wiedza jest rzetelna?...

Mówienie o takim patronie, jakiego ma nasza, kielecka uczelnia, jest tym bardziej trudne, że wszystkim wydaje się on znany, każdy ma o nim jakieś wyrobione zdanie, (bo tak właśnie bywa z autorami znanymi z kart podręczników szkolnych) i „często ulegamy upraszczającej jego życie i dzieło legendzie, która narzuciła nam obraz niezmiennej pogody przyświecającej jego czarnoleskiemu bytowaniu i nieco odczłowieczyła postać poety, którego konwencjonalny portret z lutnią w ręku i dzbanem na stole pod rozłożystą lipą ma zastąpić żywego czło-

wieka²¹ z jego problemami, borykaniem się z losem i samym sobą. „Co prawda, on sam przyczynił się walnie do stworzenia takiego konwencjonalnego obrazu. Było to jednak pracą jego drugiego „ja”, owego pretendującego do laurów „ja”²², starannie skrywającego człowieka z krwi i kości za strofami, których biograficzność lubimy dostrzegać i podkreślać wobec znikomości źródeł dokumentalnych, jakie na temat poety posiadamy.

Biografia artysty pełna jest luk – nie znamy nawet dokładnych dat jego urodzenia i śmierci! Tradycja badawcza upowszechniła rok 1530 jako rok urodzenia sycynianina, nie znamy jednak daty dziennej, a i mało kto dziś pamięta, że rok ów też ustalony został hipotetycznie na podstawie wpisu Jana w poczet żaków Akademii Krakowskiej, co nastąpiło przypuszczalnie, gdy mógł mieć około czternastu lat – jak większość studentów zapisywanych ówczesnie na pierwszy rok. W jaki sposób się do krakowskich studiów przygotował, czy uczyli go benedyktyni sieciechowscy, czy razem z braćmi (rodzina była liczna – Jan miał sześciu braci i pięć sióstr; kilkoro z rodzeństwa wykazywało zdolności i zainteresowania literackie) korzystał z wiedzy jakiegoś preceptora domowego (mógł nim być przypuszczalnie Jan Sylwiusz z Sieciechowa zwany też „Czarnolasem”²³), czy też pierwociny wiedzy i lektury zawdzięczał matce, Annie z Białaczowskich, którą współcześni określali jako niewiastę wyróżniającą się walorami umysłu, a w swym *Dworzaninie* Łukasz Górnicki wspomina jako „stateczną panią i bardzo trefną”²⁴? Nie wiemy. Ale lata młodości spędził zapewne głównie w Krakowie, studiując sztuki wyzwolone (gramatyka, retoryka, dialektyka, arytmetyka, geometria, muzyka i astronomia). Akademia Krakowska miała już co prawda za sobą okres świetności, ale wydział sztuk zapewniał przyzwoity poziom wykształcenia, a pobyt w Krakowie dawał także ułatwiony dostęp do książek – krakowscy drukarze oferowali ówczesnie drukowane, bądź sprowadzane z zagranicy dzieła klasyków antycznych, ale też i nowości z zakresu humanistycznej poezji (m.in. polsko-łacińskiej – tu wypada wymienić nazwiska Klemensa Janickiego, Jana Dantyszka, Andrzeja Krzyckiego, Stanisława Orzechowskiego), wydawano też dzieła Mikołaja Reja, Andrzeja Frycza Modrzewskiego czy Marcina Bielskiego. Nie wiemy, jak długo Jan studiował w Krakowie – być może około trzech lub pięciu lat. Czy był tam jeszcze w 1549 r. podczas buntu żaków przeciw starym podręcznikom łaciny – chcieli uczyć się z dzieła Erazma z Rotterdamu, a przy okazji nieco zdemolowali część miasta?... Pewne jest, że w 1551 r. znalazł się na kilka miesięcy w Królewcu, gdzie mecenas dworu książęcego, świeżo założony uniwersytet i liczne drukarnie tworzyły ośrodek życia umysłowego, przyciągający wielu Polaków. Kochanowski szybko opuścił jednak gościnny Królewiec i jako „stypendysta” księcia pruskiego Albrechta, wyjechał do Padwy, cieszącej się zasłużeniem renomą swego uniwersytetu – najlepszej uczelni ówczesnej Europy. Obok bogatej akademii, zapewniającej profesorom dużą swobodę w doborze zakresu problematyki badań i wykładów, a studentom

¹ M. Jastrun, *Poeta i dworzanin*, Warszawa 1980, s.16.

² Ibidem, s.16.

³ J. Abramowska, *Poeta zgody – Jan Kochanowski*, [w:] *Pisarze staropolscy, sylwetki*, red. S. Grzeszczuk, t. 2, Warszawa 1997, s. 74.

⁴ Ł. Górnicki, *Dworzanin polski*, oprac. R. Pollak, Wrocław 1954, s. 233.

udział w zarządzaniu uczelnią poprzez rozbudowaną organizację samorządową, w Padwie kwitło życie towarzyskie, ogniskujące się także wokół teatru, czy w licznych gospodach i domach kurtyzan, gdzie panowała szczególna atmosfera, sprzyjająca swobodnemu myśleniu i dyskusjom, a także zacieśnianiu kontaktów nie tylko z wybitnymi uczonymi padewskimi (do których należeli Francesco Robortello, Łazarz Bonamico, Bernardyn Tomitano), ale też z przedstawicielami licznej a świetnej w tym czasie „nacji polskiej”, którą tworzyli między innymi: Filip Padniewski, Piotr Myszkowski, Jan Zamoyski, Łukasz Górnicki, Wojciech Oczko – by wymienić tylko najznamienitszych. Kontakty zadziergnięte w Padwie utrzymywali przyjaciele także po skończeniu studiów i powrocie do kraju, gdzie stworzyli polski „parnas humanistyczny” i wzajemnie pomagali sobie w karierze. Kochanowski nie zdobywał kolejnych stopni akademickich, studiował „dla siebie”, poszerzając horyzonty umysłowe i kulturę literacką. Jego około sześcioletni pobyt we Włoszech obfitował też w podróże. Odwiedzał Wenecję, Rzym, Neapol, Wiedeń, a nawet Paryż – przy okazji wyjazdu do Polski dla załatwienia spraw spadkowych po śmierci matki (ojca stracił 10 lat wcześniej).

W roku 1559 poeta wrócił ostatecznie do kraju, mając już za sobą pierwsze utwory łacińskie i polskie, które krążyły w odpisach i czyniły jego nazwisko znanym. Licząc zapewne na karierę i hojność mecenas, przybył na krakowski dwór królewski, gdzie otrzymał szacowny tytuł sekretarza królewskiego, ale za tytułem nie poszło wielkie wsparcie finansowe (nadania ziemskie czy darowizny, jak to miało miejsce w przypadku choćby Mikołaja Reja), być może dlatego, że nie stał się typowym dworskim poetą, którego działalność ograniczałaby się do uświetniania wierszami okoliczności dworskich, takich jak: śluby, narodziny, pogrzeby, podróże rodziny królewskiej itd., a może z powodu kaprysu króla, który, choć sam wybitny, nie dostrzegł lub z jakiegoś powodu nie docenił najwybitniejszego twórcy, jakiego miał w pobliżu, ale to znów tylko hipotezy, których nie jesteśmy w stanie dziś zweryfikować.

Decyzja o opuszczeniu dworu zapewne dojrzewała w poecie czas jakiś (pobyt w Krakowie, którego szczegółów nie znamy, trwał przecież około szesnastu płodnych twórczo lat) a zerwanie nastąpiło ostatecznie w 1575 roku, gdy czterdziestopięcioletni Jan zrzekł się kościelnych beneficjów, z których jako sekretarz królewski się utrzymywał i pojawiwszy za żonę „nieprzeplaconą” Dorotę (Podlodowską), osiadł w czarnoleskim ustroniu.

Dodać należy, że Czarnolas nie był odludziem, a poeta nie stracił kontaktów z dawnymi przyjaciółmi, uczestniczył, zarówno piórem jak i bezpośrednio, w życiu publicznym. Był to też czas, gdy doceniano powszechnie jego talent, a nowy król, Stefan Batory, uhonorował go w roku 1579 urzędem wojskiego sandomierskiego, w uznaniu wybitnego talentu i dzieł, które przysporzyły ojczyźnie korzyści i sławy (wcześniej, w roku 1576, poeta nie przyjął kasztelanii połanieckiej, powodów tej decyzji nie znamy).

Okres czarnoleski to przede wszystkim intensywna praca literacka, przygotowanie do druku dorobku całego życia (czego wydać nie zdołał, z pietyzmem wydała po jego śmierci żona), ale też i problemy rodzinne (śmierć brata, córek Urszuli i Hanny...). Właśnie załatwianie spraw rodzinnych zawiodło go latem 1584 r. do Lublina, gdzie zamierzał upomnieć się u króla o ukaranie winnych zabójstwa szwagra Jakuba Podlodowskiego. I tu, jak podaje tradycja, 22 sierpnia zaskoczyła

go śmierć. I znów, jak w wypadku urodzin ta data nie jest pewna, taka widnieje na wystawionym przez żonę w kościele zwoleńskim nagrobku, ale przyjaciel Andrzej Trzcieski, który był przy śmierci poety jeden ze swych utworów żałobnych na cześć Jana datował na 20 dzień sierpnia, więc wolno przypuszczać, iż poeta zmarł wcześniej. Być może rację miał wójt lubelski Sebastian Fabian Klonowic, który swe Żale Nagrobne po zmarłym mistrzu opatrzył zapisem 16 sierpnia.

Opłakali Jana tuż po śmierci m.in. wspomniani poeci: Andrzej Trzcieski w łacińskiej *Trenodii*, S. F. Klonowic w *Żalach nagrobnych na ślachtetnie urodzonego i znacznie uczonego męża, nieboszczyka pana Jana Kochanowskiego*, by wymienić dzieła najbardziej znane, a kronikarz Joachim Bielski z szacunkiem odnotował, że umarł „poeta taki polski, jaki w Polsce jeszcze ani był ani się takiego drugiego spodziewać można”⁵.

Pierwszą jednak pochwalna wzmianka literacka o Kochanowskim wcale nie z okolicznością jego śmierci jest związana, a pochodzi najprawdopodobniej z roku 1559, i jak łatwo policzyć, dotyczy niespełna trzydziestoletniego poety, rozpoczynając dzieje jego sławy wśród współczesnych i potomnych. Zdanie: „Temu w nauce dank przed sobą dawam, / I pieśń bogini słowieńskiej oddawam”⁶, miał wypowiedzieć po lekturze pieśni *Czego chcesz od nas panie* sam Mikołaj Rej, który i później w *Zwierzyńcu* chwalił „pocziwe ćwiczenie” i „ślachtetne przyrodzenie” „Tego Kochanowskiego ślachcica polskiego”, „co umiali tak cnotę zafarbować”⁷, że i Tybullus lepiej nie potrafił.

Anonimowy szesnastowieczny autor *Proteusa abo Odmieńca*, doceniając „sławnego Reja” i „język nad cukier słodszy” „Trzcieskiego”, zaznacza:

...idzie przed nimi
Kochanie wieku tego, bo strunami swymi
i uczonym śpiewaniem tak się popisuje,
że też przeszłemu wieku mało ustępuje...⁸

Komplement to nie byle jaki, bo – jak wiadomo – co przeszłe zawsze za lepsze uznawano.

Bartosz Paprocki, opiewając herb Korwin, przypisany Kochanowskim, stwierdza: „a snadź by mieli mówić po polsku bogowie, / iście by z Kochanowskim przestali na mowie”, bo „takim wierszem śpiewa/jakiego i Helikon podobno nie miewa”⁹. To tylko kilka hołdów złożonych Janowi z Czarnolasu jeszcze za życia, a było ich znacznie więcej.

Po śmierci poety odwołania do jego osoby i nawiązania do twórczości przyjmują różne kształty.

Jan z Kijan, autor sowizdrzański, całkiem serio doceniając sztuk czarnoleskiego mistrza, zwraca się doń w te słowa:

⁵ M. Bielski, [w:] M. Korolko, *Jana Kochanowskiego żywot i sprawy. Materiały, komentarze, przypuszczenia*, Warszawa 1985, s. 242.

⁶ J. Sz. Herburt, *Jan Kochanowski w poezji polskiej od XVI do XX wieku. Antologia*, wybór, wstęp, opracowanie, Ryszard Montusiewicz, Lublin 2003, s. 3.

⁷ M. Rej, *Pisma wierszem*, oprac. Julian Krzyżanowski, Wrocław 1954, s. 244–245.

⁸ Anonim (XVI w.), *Do poetów polskich*, [w:] *Jan Kochanowski w poezji polskiej od XVI do XX wieku. Antologia*, wybór, wstęp, opracowanie, R. Montusiewicz, Lublin 2003, s. 5.

⁹ B. Paprocki, *Na herb Korwin*, Ibidem, s. 9.

Najsławniejszy poeta między poetami
Ty nigdy nie umierasz, zawždy jesteś z nami.
Bo zawsze, poglądając na twój wiersz wspaniały,
Musimy się dziwować...¹⁰

choć uzasadnienie tej obecności utrzymane jest już we frantowskiej manierze: „drudzy kradną ziarno z twej spiżarni, / przywłaszczając za swoje”.

Anonim siedemnastowieczny, zachwycając się przekładem psalmów, jest przekonany, że „złota lutnia” Jana „nie z drzewa ziemskiego, / ale podobno z lauru zrobiona rajskiego”, bo tylko tym faktem można wytłumaczyć wspaniałość jej harmonijnych „melody”¹¹.

Jan Andrzej Morsztyn, poeta konceptyczny, światowiec zarazem, obeznany z dokonaniem literatury europejskiej dawnej i sobie współczesnej, wspominając sztuk poetycki wielkiego poprzednika, z podziwem kreśli taką strofę:

Jakoż raz tylko usłyszawszy ciebie,
Zapomniał Parnas mówić po łacinie,
Muzy po polsku piszą i ty, Febie,
Polskie grasz tańce niebieskiej drużynie,
Skądęś tak wieki i po swym pogrzebie
Zniewolił, Janie, że co tobą słyńie,
Dziękuję-ć, że w nim twoje prace wyszły,
Przeszły-ć zazdrości, zadziwi się przyszły¹².

I nie są to tylko konwencjonalne pochwały, bo Morsztyn z pewnością docenił sztuk potrafił.

Pochwał nie skąpią Kochanowskiemu również poeci czasów późniejszych. Młodopolska maniera każe z emfazą stwierdzać Wacławowi Roliczowi:

Znów, wspominając zbiór pieśni twych Pański
Owiany jestem kadzidłem zbożnienia
[...]
Przebac, co rzekę, Panie nad panami:
Bodajbyś niemym stał się z był z maleństwa!
Bo oddychając twych rymów kwiatami,
Można oszaleć, umrzeć z nabożeństwa¹³.

Ten ekstatyczny, namiętny pean, brzmi niemal jak przekleństwo umęczonego ducha artysty, który wie, że dorównać sztuce czarnoleskiego mistrza nie sposób.

U Leopolda Staffa, podobnie jak i u wielu innych twórców, czarnoleska lipa stała się pretekstem do snucia refleksji nad wieczną obecnością mistrza Jana w naszej świadomości:

Od czterech wdzięcznych wieków i dla wiecznej chwały
Złotej jak miód natchniony w twym pisanim dzbanie,

¹⁰ Jan z Kijan, *Janowi Kochanowskiemu na jego composicia*, Ibidem, s. 49.

¹¹ Anonim (XVII w.), *Na Jana Kochanowskiego „Psalmi”*, Ibidem, s. 60.

¹² J. A. Morsztyn, *Do Jana Grotkowskiego...*, Ibidem, s. 62.

¹³ W. Rolicz-Lieder, *Apostrofa*, Ibidem, s. 263.

Wszystkie kwitnące lipy w Polsce całe
Pachną imieniem twoim, Kochanowski Janie!¹⁴

Nawet malarzowi Janowi Matejce, kazała Muza na chwilę odrzucić pędzel i chwycić za pióro, by nakreślić mógł słowem „konterfekt Jana”. Efektem natchnienia jest całkiem zgrabny panegiryk, oddający hołd poecie, ale i podkreślający wartość pracy portrecistów, dzięki której potomni mogą obcować z obliczami sławnych przodków.

Konterfekt Jana, pisarza zacnego,
Księciem poetów Polonii zwanego,
Malarz Włoch w Czarnolesie farby udanymi
Imaginował – myślami wdzięcznymi
Krzepion, że wždy za lat trzysta
Poznają, jak wyglądał ten boski lutnista!¹⁵

Ale nie tylko pochwały Jana i dzieł jego zapełniają karty tomików wierszy. Inspirują także poetów eksperymenty formalne Kochanowskiego. Jan Gawiński, siedemnastowieczny autor znanych sielanek, kieruje swe *Raki* do lubieżnych i złośliwych wdów (wersy, czytane od prawej strony do lewej to pochwała wdów, a od lewej do prawej – ich krytyka), a Włodzimierz Zagórski, poeta schyłku dziewiętnastego wieku, także na wzór *Raków* Kochanowskiego pisze swą przewrotną *Pochwałę emancypantek*:

Godne są pochwał – nie hańby, skarcenia,
Modne powszechnie dziś niewiast dążenia.
Chęci ich zacne – nie zbyły skromności,
Nęci ich prawda – nie podszept próżności.
Prawa równego – nie swawoli – pragną,
Sława im drogą – nie kusi ich bagno.
Chciwe są wiedzy – nie rozgłos miłują,
Chętliwe trudom – nie błagą wojują.
Stróżą ogniska – nie gośćmi są w domu,
Drużną mężowi – nie Boże broń! – komu.
Wianem ich róże – nie męczeńskie palmy;
Peanem *Raków* więc cnoty ich chwalmy!¹⁶

Autorzy także chętnie parodiują teksty szacownego poprzednika. I tak np. współczesny XX wieczny poeta Franciszek Fenikowski, imitując udatnie język czasów i mistrza Jana, przetworzył komicznie jedną z fraszek *Na lipę* napisanych, we *Fraszce na płot* i zamiast „gościu siądź pod mym liściem a odpoczni sobie” mamy:

Kotku, siądź na mych żerdkach a odpoczni sobie,
Nie sięgnie cię tu ogar, przyrzekam ja tobie,
Choćby najwyżej skakał i srożył się wielce,
Poszczekując a szczerząc jak śnieg białe kielce;

Tutaj zawždy bezpiecznie od złości Cerbera,
Który na cię łakomą paszczękę otwiera,
Możesz słuchać, jak wdzięcznie narzekają szpacy
I hesperyjskich sadów Ptakowie wszelacy,
A zasłuchan w słowika śpiew cudnie pieszczony
Mrugać nań, jak na Dafne mrugał syn Latony!¹⁷

Czasami naśladownictwa przeradzają się w, niezamierzone zapewne, karykaturalne kształty. Gdy naśladowcom mistrza talentu nie dostaje powstają i takie płody poetyckiej wyobraźni jak tren siedemnastowiecznego domorosłego rymopisa na cześć zmarłej żony napisany: „Żyj wśród aniołków, kochana samico,/Podcięta kosą, żyj pelikanico!”

Zdarza się też, że autorzy polemizują z poglądami i filozofią życiową polskiego stoika np. wspomniany już Jan Gawiński, rówieśnik Kochanowskiego, prowadzi z nim literacki dyskurs i nawiązując do fraszki *O żywocie ludzkim*, stwierdza krytycznie:

Nie wszystko fraszka cokolwiek myślimy,
Ani to fraszka cokolwiek czynimy.
Jest też na świecie rzeczy podostatku,
Co w sobie wagi mają dość i statku:
Zacność, uroda, moc, pieniądze, sława.
Arcy to dobro, komu tego stawa.
Atoli komu tego nie dostanie,
Prócz cząstki z nieba, ten za fraszkę stanie!¹⁸

Parafrazuje się też całe teksty Kochanowskiego, traktując je jako rodzaj wyzwania twórczego. Wacław Potocki, poeta siedemnastowieczny, uczynił tak z pieśnią *Czego chcesz od nas Panie*. Barokowa kunsztowność nadała strofom kształt stychiczny, a refleksja na temat wszechmocności Boga stała się miejscami u Potockiego bardziej wyrazista przez wprowadzenie perspektywy wiecznego bytowania, jakie Bóg z pewnością człowiekowi przeznaczył:

Czego chcesz, Wieczny Boże, za swoje dobroci,
Które każda godzina w człowieku stokroci?
Karmisz, poisz, odziewasz, wczasem opatrujesz,
A co większa, że wieczny żywot nam gotujesz;
Zgoła dusza i ciało każdodziennie znają
Niezmierne dary twoje, które nie ustają,
Tak iż żywot człowieczy nic nie jest inszego,
Tylko rejestr obszerny dobrodziejstwa twego...¹⁹

Z inspiracji *Trenami*, ale i faktem z biografii poety zrodziła się Leśmianowska *Urszula Kochanowska*, tęskniąca w niebie za rodzicami tak bardzo, że zasmuca ją wizyta samego Stwórcy, bo to tylko: „Bóg nie oni”²⁰.

¹⁴ L. Staff, *Lipy*, Ibidem, s. 285.

¹⁵ J. Matejko, [*Konterfekt Jana...*], Ibidem, s. 235.

¹⁶ W. Zagórski, *Pochwała emancypantek (Na wzór „Raków” Jana Kochanowskiego)*, Ibidem, s. 266.

¹⁷ F. Fenikowski, *Jan Kochanowski (Fraszka na płot)*, Ibidem, s. 353.

¹⁸ J. Gawiński, *O żywocie ludzkim. Do Jana Kochan [owskiego]*, Ibidem, s. 64.

¹⁹ W. Potocki, *Pieśń XXII, Dziękczynienia*, [w:] Idem, *Dzieła*, t. 1, oprac. Leszek Kukulski, Warszawa 1987, s. 466.

²⁰ B. Leśmian, *Urszula Kochanowska*, [w:] *Jan Kochanowski w poezji polskiej...*, wybór, wstęp, opra-

Postać patrona kieleckiego uniwersytetu porusza wyobraźnię nie tylko poetycką, bywa także inspiracją dla twórców prozy. Mieczysław Jastrun stworzył sugestywny obraz epoki, na tle której nie tylko naszkicował portret Jana, ale i nasycił go kolorami, jak sam powiada: „posługując się dość swobodnie pracami badaczy epoki i biografów poety”. Autor *Poety i dworzanina* nie miał ambicji stworzenia ani monografii, ani powieści biograficznej, jego beletrystyczne dzieło jest „fantazją opartą na podstawach naukowych, jest jedną z możliwych propozycji przedstawienia życia i poezji Jana Kochanowskiego”. Jak stwierdza autor: „snułem na tle tych monografii i studiów swoje marzenie o wieku Jana z Czarnolasu i o nim, tak jak go widziałem w ciągu długoletnich lektur jego dzieła”²¹ i dodajmy, że jest to obraz wcale sugestywny, a wspomnienie o długoletniej lekturze dzieł mistrza Jana jednoznacznie potwierdza, że i dziś mogą one stanowić twórczą inspirację.

Liczej odnoszą się do osoby i dzieł Jana Kochanowskiego poeci. Ignacy Krasicki, Cyprian Kamil Norwid, Adam Mickiewicz i wielu innych mniej i bardziej znanych twórców, których nie sposób tu wszystkich przypomnieć, składało mu hołdy piórem, zdając sobie sprawę, jak wiele lektura dzieł dawnego mistrza znaczy dla nich samych, ale i dla historii poezji polskiej po wsze czasy. I niemal każdy z poetów współczesnych, czy chce się do tego przyznawać czy nie, mógłby za Józefem Skurą, poetą dwudziestowiecznym stwierdzić: „Piję z poezji pisanego dzbana/Złoty miód czarnoleskich wierszy Jana”²². Czy powtórzyć za Konstantym Ildefonsem Gałczyńskim:

To w wierszach Jana tak. I w nim
Zakotwiczona moja nuta;
I wszystkie, wszystkie, wszystkie muzy...²³

Powstała nie tak dawno, bo w 2003 roku antologia *Jan Kochanowski w poezji polskiej od XVI do XX wieku*, w której cierpliwy badacz lubelski Ryszard Montusiewicz zebrał około 250 wierszy blisko stu pięćdziesięciu autorów (z przekonaniem, że nie dotarł do wszystkich), jest dowodem, że poeci do dziś ze skarbnicy twórczości „książęcia poetów polskich” czerpią: strofy, rymy, motywy, cytaty, filozofię, postawy moralne, wzorce etyczne, estetykę i technikę tworzenia wierszy.

Utwory zamieszczone w antologii ujawniają różne sposoby sięgania do spuścizny czarnoleskiej i podejmowania jej tradycji, znajdziemy tu dyskusje ideowe i estetyczne, przejęte wątki tematyczne, podobne nurty refleksji, nawiązania gatunkowe, przypomniane *topoi*, cytaty, aluzje, dokonane parafrazy, parodie itd.

Autor antologii przyjął dla swego zbioru klucz chronologiczny (ale wiersze można, na własny użytek pogrupować wedle różnych kryteriów), co pozwala zauważyć odmiennosc nawiązań do poezji i osoby Jana z Czarnolasu w poszczególnych epokach.

Dla twórców staropolskich był Kochanowski niedościgłym wzorem w zakresie warsztatu twórczego, artyzmu języka poetyckiego, mądrości patriotycznej.

cowanie R. Montusiewicz, Lublin 2003, s. 318–319.

²¹ M. Jastrun, op. cit., s. 493.

²² J. Skura, *Jan z Czarnolasu*, [w:] *Jan Kochanowski w poezji polskiej...*, wybór, wstęp, opracowanie R. Montusiewicz, Lublin 2003, s. 367.

²³ K.I. Gałczyński, *Spotkanie z matką*, Ibidem, s. 328.

Wspominali go poeci, kronikarze, heraldycy i publicyści.

Oświecenie było okresem wielorakiej fascynacji dziełem mistrza Jana, zawdzięczamy mu przede wszystkim nowe edycje utworów Kochanowskiego, w dużym wyborze i rozmaitej postaci, odpowiadające ówczesnym (krytycznym) gustom i potrzebom czytelnictwem. Wtedy także wielokrotnie tłumaczono łacińskie liryki poety czarnoleskiego, ale też chętnie sięgano do jego tekstów po cytaty, motta, tematy, wzorce estetyczne.

Po romantycznym buncie młodych poetów wydawało się, że głos Kochanowskiego przebrzmiał, ale rychło najzagorzalsi przeciwnicy klasycyzmu i jego powinowactw (Adam Mickiewicz, Maurycy Mochnacki) zmienili zdanie, bo – jak się okazało – poezja Kochanowskiego wyrasta ponad estetyczne i ideowe spory a dla romantyków stała się wręcz konserwatorką narodowych wolności Polaków. Franciszek Wężyk określił nawet mistrza Jana mianem „ojca wieszczów słowiańskich laskiego plemienia”²⁴.

Czasy późniejsze charakteryzuje zmienna dynamika recepcji dzieła sycynianina. Czas modernizmu i traumatyczne przeżywanie pierwszej wojny światowej to okres poetyckiego milczenia wokół Kochanowskiego, ale szybko wypełniają tę ciszę Skamandryci, którzy czują się zaszczytzeni możliwością terminowania u Mistrza.

Po drugiej wojnie światowej – w czasach socrealizmu, próbowano przekształcić, czy raczej zniekształcić, recepcję dzieł Kochanowskiego do tego stopnia, że uczyniono z autora (intelektualisty, chrześcijanina, ziemianina) poetę ludowego, ludycznego, antyklerykalnego, czyli „świeckiego”, a nawet zgodnie z soc-doktryną odczytania jego patriotyzmu – antyszlacheckiego (!).

W twórczości największych poetów naszych czasów Kochanowski rzadko gości wprost, literalnie. Nie doszukamy się panegiryków ani u Czesława Miłosza, ani Wisławy Szymborskiej, Zbigniewa Herberta, Mirona Białoszewskiego czy Tadeusza Różewicza, ale zaobserwować można w ich poezji ślady lektury dzieł Jana, nie sposób nie dostrzec wspólnych korzeni ich mądrości i wyobraźni poetyckiej.

Wśród pokolenia poetów młodszych, (może nie tak znanych, ale uznanych) odwołania do twórczości i osoby Jana z Czarnolasu wciąż nie są rzadkością. Agata Budzyńska (1964–1996) w wierszu *Dom* łączy tradycję Kochanowskiego z wizją poetycką Tuwima, by stworzyć obraz spokojnego świata i wolności, które uosabia właśnie ów polski, tradycyjny dom – azyl, w czasach politycznego zniewolenia:

Na wysokiej górze zbudujemy dom
Aby wszyscy ludzie odwiedzali go
Posadźmy lipy czarnoleski świat
Będzie nam w nim śpiewał wolny ptak
[...]
To będzie nasz spokojny świat...

Posadźmy kwiaty wprost z wierszy Tuwima
Nikt ich nie podepcze, nikt ich nie pozrywa
Wszystkim będzie można krzyżeć, śpiewać, mówić
Tu wreszcie poczujesz, że jesteś wśród ludzi²⁵

²⁴ F. Wężyk, *Jan Kochanowski*, Ibidem, s. 137.

²⁵ A. Budzyńska, *Dom*, Ibidem, s. 427.

Okoliczność ponownego pogrzebania w Zwoleniu prochów Jana Kochanowskiego (21 VI 1984 r.) w czterechsetną rocznicę śmierci, stała się dla Józefa Zięby (ur. 1932) okazją do, snutej z szacunkiem, w elegijnym tonie, refleksji nad przemijaniem człowieka, trwałością świata nas otaczającego, poezją i historią współczesną, tworzoną także przez takie niecodzienne zdarzenia, ale przede wszystkim skłoniła poetę do podkreślenia wagi trudu poetyckiego sycynianina dla polszczyzny i przyszłych pokoleń twórców, którzy dziś tylko mogą:

garść twoich szczątków ukryć w sarkofagu
słów kilka zamknąć w brązowej tablicy
chwilę w zadumie nad kryptą przystanąć
za twój spoczynek zmówić kilka wierszy

Utwór kończy epitafilejne, w panegirycznym tonie utrzymane, ukazanie wielkości straty: „Nie wiemy nawet jak ci to powiedzieć/że dla nas nie król nie hetman aleś ty najpierwszy”²⁶.

Interesujący kształt przyjęła inspiracja twórczością mistrza z Czarnolasu w poezji Jacka Kaczmarskiego (1957–2004). Tekst *Jan Kochanowski*²⁷ jest nie tylko nawiązaniem do osoby renesansowego poety, ale też udaną stylizacją językową i ciekawym eksperymentem formalnym. Refleksja współczesnego barda nad słabościami ludzkimi utkana jest gęsto aluzjami do tekstów szesnastowiecznego autora i parafrazami fragmentów jego wierszy, przy czym cztery ośmiowersowe (regularnie trzynastozgłoskowe) refleksyjne i krytycznie opisujące ludzkie słabości strofy, splecione zostały czterema, puentującymi owe refleksje, czternastozgłoskowymi dystychami, które wydają się być włożone w usta wielkiego poprzednika, po nich zaś następują cztery siedmiowersowe czterowersze, stanowiące uogólnioną refleksję nad poprzedzającą je strofą, będące jednocześnie zamknięciem tematu strofy poprzedzającej i otwarciem strofy następnej. Absolutna regularność tekstu podyktowana została zapewne wymogiem wykonawczym, gdyż autor prezentował swe teksty poetyckie z wielkim zaangażowaniem emocjonalnym, z towarzyszeniem gitary i jako pieśni je tworzył, ale można założyć z dużą dozą prawdopodobieństwa, że (nie tylko w wypadku tego utworu) kunszt Kochanowskiego, jego precyzja słowna i formalna, cyzelowanie tekstów, by nadać im kształt doskonały, a także skłonność do eksperymentów nie były bez znaczenia dla barda naszych czasów, dla którego słowo poetyckie musiało mieć zawsze odpowiedni ciężar i kształt.

Po tym, z konieczności dość pobieżnym i wybiórczym, przeglądzie tekstów poetyckich z przestrzeni różnych epok, można z pełnym przekonaniem powtórzyć za Jarosławem Iwaszkiewiczem, że poezja Kochanowskiego stała się „arką przymierza”²⁸ między różnymi szkołami poetyckimi, a będąc składnikiem różnych programów estetycznych, niejako pulsuje w krwioobiegu współczesnej poezji polskiej. I pozostaje mieć nadzieję, że tak niezmiennie będzie, bo z całą pewnością na to zasługuje, a stwierdzenie, iż Jan Kochanowski jest „kochaniem wieku” nigdy nie straci aktualności.

²⁶ J. Zięba, *By kości popiół nie został wzgardzony*, Ibidem, s. 424–425.

²⁷ J. Kaczmarski, *Jan Kochanowski*, Ibidem, s. 428–429.

²⁸ J. Iwaszkiewicz, *Do młodej lipy*, Ibidem, s. 289.

Wpływ obrzędów grzebalnych na pośmiertny spokój duszy oraz ludowe wierzenia demonologiczne

The influence of funerary customs on the posthumous repose of the soul and folk beliefs in demons

Ewa Żurek

Kluczowe słowa

obrzędy grzebalne, dusza, powroty umarłych z zaświatów, demonologia, upiory, śmierć

Keywords

funerary customs, soul, returns of the dead from the other world, demonology, phantoms, death

Abstrakt

O silnym związku żywych z duchami świadczy zwyczaj oddawania czci zmarłym przodkom, który spotykany był już czterdzieści tysięcy lat temu. Doprowadziło to do rozwoju obrzędowości i obyczajowości grzebalnej, niedokonanie bowiem rytuałów wyłączających umarłego z grona żywych nie pozwalało zaznać wiecznego spokoju jego duszy. Kontakt ze śmiercią bliskich oraz strach przed końcem własnego życia wpłynęły także na obraz świata – człowiek stworzył wyobrażenie odległej krainy, do której trafiała nieśmiertelna dusza. Z drugiej strony przekonanie o powrotach zmarłych z zaświatów przyczyniło się do wzrostu wierzeń demonologicznych oraz praktyk unieszkodliwiających upiory. Z pewnością na obrzędy i obyczaje grzebalne, a także wiarę w demony dodatkowo wpływały religia oraz nauka, jednak rosnąca na przestrzeni wieków świadomość społeczna, nie wpłynęła na tradycję oddawania kultu zmarłym, lecz ją zmieniała, nadając jej współczesnego charakteru.

Abstract

The custom of venerating deceased ancestors, which was encountered as far back as forty thousand years ago, demonstrates a strong relation between the living and the spirits. This phenomenon eventuated in the development of rituals and funerary customs because the non-fulfilment of those rituals prevented the eternal repose of the soul. The contact with death of close relatives and the

fear of the end of one's own life influenced the way people perceived the world – they created the idea of a distant land where the immortal souls went. On the other hand, the conviction that the dead return from the other side caused the augmentation in beliefs in demons and practices which render phantoms harmless. Certainly, the rituals, funerary customs and the belief in demons were also influenced by religion and science. However, public awareness, which grew over the centuries, has not influenced the tradition of venerating the deceased but it has shaped it, giving it a modern character.

Ewa Żurek

Wpływ obrzędów grzebalnych na pośmiertny spokój duszy oraz ludowe wierzenia demonologiczne

Życie i śmierć są nierozzerwalnie ze sobą związane, dlatego od zamierzonych czasów ludy miały określony typ zachowań i postępowania w obliczu zgonu członka rodu. Głównym celem obrzędów i obyczajów grzebalnych było uroczyste wyłączenie zmarłego z grona żywych. Z czasem pojawiło się przekonanie o pośmiertnym trwaniu duszy, co z kolei wpłynęło na rozwój wierzeń demonologicznych. Czczono umarłych. Niewątpliwie łączyło się to z obecnością duchów na ziemi. Wiara w życie pozagrobowe miała szczególnie duże znaczenie wśród pogańskiej Słowiańszczyzny. Dusza była związana z ciałem, dlatego tamtejsze przejawy kultu odbywały się w pobliżu miejsc pochówków¹. Nieco później powstało wyobrażenie odległej krainy, do której trafiała po śmierci człowieka. Tym samym ludzkie istnienie nie kończyło się wraz z momentem, w którym serce przestawało bić.

Archaicznymi obrzędami słowiańskimi zajęła się w 1978 r. Natalia N. Wielecka. Twierdziła ona, że świat opiera się na triadzie: życie – śmierć – życie. Było to odwzorowaniem myśli o słowiańskim rytuale, który wprowadzał z jednego świata w inny². Przykładem tego była ceremonia śmiechu: w czasie czuwania nad ciałem i podczas pogrzebu, bliscy zmarłego nie lamentowali, a śmiali się, tańczyli i ucztowali. Był to bowiem moment nowych narodzin. Tym samym śmierć postrzegano jako początek lepszego życia. To ziemskie było tylko imitacją tego prawdziwego, pośmiertnego. Duchowni katolicy również opowiadali ludności wieków średnich o krainie, do której dusza udawała się po śmierci ciała. Jej obecność na ziemi budziła grozę. Innym dowodem na życie po śmierci były wizje (*visiones*). Te wędrówki w zaświaty odbywały osoby zmarłe powracające z woli Boga do świata żywych.

Krainę dusz odwiedzali także mistycy. Zdaniem jednego z nich, Emanuela Swedenborga (1688–1772), świat realny odwzorowywał świat duchowy. Wszystkie przedmioty i zjawiska, które można było poznać zmysłami, miały swe odpowiedniki po „drugiej stronie”. W związku z tym dusza nie dostrzegała różnicy w otoczeniu, a tym samym nie odczuwała własnej śmierci. Duchy Swedenborga posiadały ciała. Bez nich byłyby upiorami. Uczony odrzucił pośmiertne trwanie w ascezie. Dusze były szczęśliwe, a ich istnienie mocno wiązało się ze zmysłowością.

Również Adam Mickiewicz twierdził, że dane mu było odbyć wędrówkę po zaświatach. Wspominał o tym podczas rozmowy z Sewerynem Goszczyńskim:

Co wam powiadam, nie gadam tego z głowy, nie daję wam doktryny; widziałem ten świat, byłem w nim kilka razy, dotknąłem się go duszą nagą.

Tamten świat nie jest niczym różny od tego: wiercie mi, że tam zupełnie jak tutaj. Człowiek umierając, nie zmienia miejsca, zostaje w miejscach, do których przyłgnął duchem; oto zagadka duchów zaklętych, pokutujących. Na tamtym świecie żyjesz pośród tych samych duchów, z którymi tutaj

¹ H. Łowmiański, *Religia Słowian i jej upadek*, Warszawa 1979, s. 139.

² A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, Warszawa 1982, s. 212.

żyłeś, musisz kończyć, co na ziemi, w ciele, powinieś był zrobić, a nie zrobiłeś. A robota bez ciała nadzwyczajnie ciężka; musisz działać na ziemię, pozbawiony wszelkich środków ziemskich. Przez pięćset lat trzeba czasem czekać i jęczeć³.

Wizja romantyka różniła się od tej przedstawionej przez szwedzkiego mistyka. U Mickiewicza pośmiertny los duszy był niezwykle trudny, gdyż w pierwszej kolejności powinna ona zakończyć niewykonane za życia sprawy; dopóki tego nie osiągnęła, nie mogła zaznać spokoju. W realizacji zaległych planów napotykała wiele przeszkód, a wśród nich najważniejszą był brak ciała. Tym samym została pozbawiona jedyne go środka ziemskiego, dlatego musiały minąć setki lat, aby odnalazła szczęście.

W związku z wierzeniami w życie pozagrobowe istotny stał się rytuał wykluczenia zmarłego ze świata żywych i jego przejście do krainy umarłych. Miało to na celu zapewnienie duszy spokoju. Dogłębnie obrzędami przejścia zajmował się Arnold van Gennep⁴, który podkreślał, że śmierć i zwyczaje grzebalne nie oznaczały wyłączenia zmarłego ze wspólnoty ludzi, ale miały znaczenie inicjacyjne. Przeważnie okres przejścia do pozaziemskiej krainy wiązał się z chwilą zakończenia żałoby przez bliskich zmarłego. Tworzyli oni osobną wspólnotę, która egzystowała między dwoma światami. Najdłużej należeli do niej współmałżonkowie tych, którzy odeszli. Musieli odbyć rytuał, dzięki któremu mogli zostać ponownie włączeni do społeczeństwa.

Zakończenie żałoby było równoznaczne z wstąpieniem zmarłego do świata umarłych. Jednym z jego wyobrażeń były otoczone wodą Wyspy Zmarłych. Inne ludy opisywały tę krainę jako ogrodzoną murem twierdzą lub jako teren podzielony na pola i okręgi zaświatów. Kolejne wierzyły, że była ona położona na wysokiej górze lub w jej wnętrzu. Bez względu na usytuowanie świata zmarłych, najważniejsze było to, że umarły musiał odbyć do niego wędrówkę. W związku z tym żywi mieli obowiązek zaopatrzyć go w rzeczy, które mogły być przydatne w bezpiecznej podróży i wstąpieniu do zaświatów. Rekwizyty te miały charakter magiczno-religijny. Wśród nich były również przedmioty codziennego użytku oraz jedzenie. Należało wyposażyć nieboszczyka we wszystko co niezbędne do życia, a także zwrócić mu to, co było dla niego cenne. W ten sposób zapobiegano powrotom martwych na ziemię⁵. Ważne były czynności pogrzebowe. Każdy ich etap musiał być wykonany z niezwykłą precyzją, aby dusza mogła odejść na zawsze.

Pogański rytuał pogrzebowy rozpoczynał się dokładnym myciem i ubieraniem ciała. Rozpaczano nad śmiercią bliskiego oraz rozmawiano z nim. Noc przed pochowaniem zwłok zwana była *pustą nocą* lub *głuchą nocą*. Wtedy krewni musieli czuć przy zmarłym. Rano rodzina przygotowywała stos, na którym miało spłonąć ciało. Po kremacji zbierano węgle, kości i popiół do popielnicy. Zakopywano ją w ziemi wraz z przygotowanymi wcześniej przedmiotami przeznaczonymi dla zmarłego. Niektóre groby miały ślady dostarczania jedzenia nieżyjącym. W mogiłach znajdowały się również gliniane figurki przedstawiające dawne bóstwa.

Palenie zwłok nie było jedynym obrzędem pogrzebowym, ale było bardzo popu-

³ Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Kraków 1994, s. 120.

⁴ A. van Gennep, *Pogrzeb*, [w:] idem, *Obrzędy przejścia*, Warszawa 2006.

⁵ A. Gieysztor, op. cit., s. 118.

larne ze względu na ochronę przed powrotami duchów. Wierzono, że przebywają one na ziemi do momentu rozpadu ciała, a kremacja niewątpliwie przyspieszała ten proces⁶. Grzebano również zwłoki, lecz wymagało to przeprowadzenia czynności wykluczających martwego ze świata żywych. Spoczywał on na ławce zwanej grobową deską, a zgromadzeni krewni żegnali się z nim. Praktyki te miały to zapewnić wieczny spokój duszy.

Pogańskie obrzędy grzebalne były mocno zakorzenione w tradycji ludowej. W Europie ciałopalenie stosowano od XIV w. p.n.e. Pojawiła się nawet nowa jego interpretacja – ogień uwalniał i oczyszczał ducha. Co więcej wierzono, że swoje dusze miały także wszystkie dary pogrzebowe i służyły one ludzkiej⁷. Kremację spotykano jeszcze w XI w., lecz powoli zaczynało przeważać grzebanie ciała. Nadal dbano o komfort duszy na tamtym świecie. Wciąż chowano umarłych w lasach, na polach i na rozdrożach z zachowaniem pogańskiego ułożenia zwłok – kładziono je na wznak, z głową skierowaną na zachód. Wiązało się to z kultem słońca⁸.

Z czasem duchowieństwo domagało się grzebania zmarłych na poświęconej ziemi. Powstawały przykościelne cmentarze. Jednak katolicki rytuał śmierci nie różnił się tak wiele od pogańskiego. Umierającemu towarzyszyli bliscy, których ten prosił o wybaczenie zła, jakiego przez niego doznali. Domownicy wkładali mu w ręce gromnicę, a on sam modlił się do Boga o łaskę i odpuszczenie grzechów. Wzywano także kapłana, aby udzielił ostatniego sakramentu. Zdarzało się, że konający nie mógł odejść, gdyż trzymały go na świecie niezakończona sprawa. Wówczas członkowie rodziny pomagali mu wydać ostatnie tchnienie. Jednym ze środków, które ułatwiały śmierć, było wyjęcie spod głowy konającego poduszki, zwłaszcza jeśli była wykonana z kurzego pierza. Jeżeli to nie pomagało, kładziono tę osobę na podłodze, którą wcześniej posypywano piaskiem.

W chwili śmierci dusza opuszczała ciało i udawała się do przeznaczonej sobie krainy. Było to możliwe dzięki modlitwom zgromadzonych osób. Jednocześnie otwierano na chwilę okno, aby opuściła dom i nie miała do niego powrotu. Kolejną czynnością było zatrzymanie zegarów. Nieboszczyk stawał się częścią wieczności, więc czas nie był już dla niego istotny. Zastanianie również lustra, aby postać zmarłego nie mogła się odbić, gdyż spowodowałoby to śmierć innego domownika. Zgłaszano zgon w kościele, a po chwili dźwięk dzwonu ogłaszał go całej okolicy. Było to tzw. *podzwonne*. W tym samym czasie rodzina zmarłego gospodarza/gospodyni informowała wszystkie zwierzęta i rośliny o tym, co się wydarzyło: „Oznajmiam wam smutną nowinę, wasz gospodarz (gospodyni) pożegnał się z tym światem i odszedł do Boga. Amen”⁹.

Kolejnym etapem były przygotowania do pogrzebu. Myto i ubierano ciało. Niezwykle ważna była kolorystyka stroju do trumny. Przeważały biel i czern. Wybór barwy łączył się z wiekiem umarłego. Pamiętano o butach, gdyż boso nie można było wejść do niebios.

⁶ A. Michalak, *Tradycje i współczesność polskiej obrzędowości pogrzebowej*, Łódź 1987, s. 16.

⁷ Ibidem, s. 17.

⁸ Ibidem, s. 21.

⁹ D. Simonides, *Zgon*, [w:] eadem, *Od kolebki do grobu. Śląskie wierzenia, zwyczaje i obrzędy rodzinne w XIX w.*, Opole 1988, s. 134.

Następnie ustawiano trumnę na czterech stołkach tak, aby twarz zmarłego skierowana była do drzwi. Otaczały ją kwiaty i zapalone świece. Spojrzenie nieboszczyka miało zabójczą moc, dlatego zamykano mu powieki, a z czasem przyciskano je monetami, aby ich ciężar uniemożliwił otwarcie oczu. W złożone dłonie wkładano zmarłemu różaniec i modlitewnik, a do kieszeni wsuwano monetę, która była zapłatą za jego pracę za życia lub mogła stanowić ofiarę w zaświatach. Miał przy sobie także chustkę do nosa, kawałek chleba, okulary oraz butelkę z wodą święconą, by podczas Sądu Ostatecznego nie był nękanym przez złe duchy.

W trakcie trwania *pustych nocy* odbywało się czuwanie przy zwłokach. Po trzech dobach rozlegały się dzwony kościelne i wyprowadzano zmarłego z domu. Wtedy domownicy ostatni raz żegnali się z nim. Trzykrotnie uderzano trumną o próg domu. Następnie powtarzano to przy bramie – martwy żegnał się z całym obejściem. Przenoszono ciało na cmentarz, a po pogrzebie odbywała się uczta¹⁰. Zamożniejsze rodziny wydawały tzw. obiad żałobny dla ubogich, którzy w zamian modlili się za duszę zmarłego.

Przed pochówkiem umarły jednocześnie przebywał w dwu światach: jego dusza była w krainie zmarłych, a ciało pozostawało między żyjącymi, dlatego jego obecność w domu była niebezpieczna. Złożenie go do ziemi nie kończyło obrzędowości pogrzebowej. Zwłoki ludzkie ulegały rozkładowi, dlatego uważano je za nieczyste. W związku z tym odbywał się rytuał oczyszczenia. Wykorzystywano do tego magiczną moc ognia. W niektórych częściach południowo-wschodniej Europy górale palili posłania, na których spoczywał zmarły, gdyż mogły się w nich znajdować zarodki chorób. Wśród najczęstszych przypadłości, które mogły przejść na żywych i im dolegać, było wypadanie zębów i żółtaczka, lecz zdarzały się przypadki śmierci. Styczność z nieboszczykiem także wymagała oczyszczenia. W tym celu należało umyć ręce lub całe ciało, przejść przez ogień oraz okadzić się dymem z palonych zwierząt lub specjalnej mieszanki ziół. Znany był także zwyczaj rzucania zapalonych żagwi za wynoszoną z domu trumną. Jeszcze w XIX w., po przeniesieniu zmarłego na cmentarz, okadzano izby mieszkalne dymem z jałowca. Wszystkie te czynności zapobiegały także powrotom dusz na ziemię.

Obrzędowość pogrzebowa i upamiętniająca duchy pokazywała wzajemną zależność świata zmarłych i świata żywych. Martwi mieli wpływ na życie ziemskie, gdyż ich egzystencja nie kończyła się wraz ze śmiercią ciała. O wielkim kulcie dla umarłych wspominał już Zorian Dołęga Chodakowski w relacjach z badań prowadzonych na wschodnich terenach Europy. Obiektem jego zainteresowań były pradawne groby. Cechą, na którą zwrócił uwagę, było położenie mogił: „Wszystkie, ile ich tylko widziałem, usypane są nad brzegami rzek, rzeczek, jezior i nawet równoległe do ich zakrętów oraz krzywizn, przeważnie na widocznych i wyniosłych miejscach”¹¹. Osady zakładano w pobliżu zbiorników wodnych, lecz mogło to mieć także związek z ówczesną obrzędowością słowiańską – woda towarzyszyła zmarłym w drodze ku wieczności. Ponadto miała magiczną moc –

¹⁰ Więcej na ten temat w: D. Simonides, *Pogrzeb*, [w:] eadem, op. cit., s. 141.

¹¹ Z. D. Chodakowski, *O Słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem oraz inne pisma i listy*, wstęp i oprac. J. Maślanka, Warszawa 1967, s. 155.

dzięki niej możliwa była komunikacja między światem żywych a zaświatami¹².

Chodakowskiego szczególnie interesowało ciało palenie. W mogiłach odnalazł m.in. popiół oraz jodłowe i dębowe węgle. W kopcach były również spalone kości i niedopalone części ciał. W jednym z grobów, pod warstwą prochu, znalazł posłanie, na którym spłonął zmarły. Badacz wnioskował, że tylko tu dokonano całości obrządku. W pozostałych nie było pościeli, co świadczyło o tym, że kości, węgle i popiół przeniesiono z innego miejsca¹³.

Kultem zmarłych zajmował się także inny badacz polskiej obrzędowości grzebalnej, Antoni Michalak. Twierdził, że „dusza jest tworem życzeń człowieka”¹⁴. Ludzie marzyli o nieśmiertelnej cząstce, która nie uległaby destrukcji wraz z rozpadem ciała. Wierzone, że tkwi we krwi, w oddechu, w cieniu, w oczach, w sercu, w wątrobie lub w głowie. Pojawiały się różne koncepcje wyglądu duszy. Przybierała głównie niewidzialną postać zbliżoną do sylwetki człowieka. Miała taki sam sposób bycia, styl ubierania, chód, ruchy, lecz poruszała się szybciej. Niektóre ludy wizualizowały ją pod innymi postaciami, np.: zwierząt, ptaków, owadów, roślin, drzew¹⁵. Inni wyróżniali duszę-jaźń, duszę-życie i duszę-widmo, która była kopią człowieka za życia. Przemieszczała się wraz z wiatrem, mogła jeść i pić. Na stałe przebywała w zaświatach, ale dane jej było powracać na ziemię. Wierzone, że byt w krainie zmarłych przypomina ten doczesny. Zapoczątkowanie osiadłego trybu życia wprowadziło zmiany w relacji żywych ze zmarłymi – groby były obecne wśród domostw. Okazuje się, że najbardziej zagrożona ze strony duszy była rodzina umarłego. W związku z tym jej członkowie zakładali na siebie dziwne stroje, aby nawia ich nie rozpoznała. Tak powstał strój żałobny, który zmieniał się przez te wszystkie lata. Aby uchronić się przed działaniem złych duchów, rozszerzył się także ich kult. Henryk Łowmiański badał religię Słowian i dotarł do kazania *O poście*, z którego jasno wynikało, że w Wielki Czwartek palono nawiom w łaźni, aby mogły się ogrzać oraz dawano jadło: ciasta, mleko, masło, jaja, miód, piwo, nawet mięso, a był to okres Wielkiego Postu. Lano dla nich wodę, aby mogły się umyć, a także zostawiano płócienne nakrycie (czechoł) i ręcznik¹⁶. Zabezpieczano się również przed powrotem duszy z zaświatów, np. łamano zmarłemu kręgosłup, odcinano mu głowę, wiązano ciało lub przysypywano grób kamieniami.

Rosnący kult przodków spowodował zmianę myślenia o duchach. Sądzono, że przez dobre ich traktowanie można zyskać ich przychylność. Zaczęto postrzegać bliskich zmarłych jako duchy-opiekunów rodzin. Doprowadziło to do wzrostu liczby świąt ku czci nieżyjących. Obdarowywano dusze jadłem oraz palono dla nich ogień, aby się ogrzały. Miało to miejsce w lasach lub na rozdżach, czyli miejscach magicznych. Inną z praktykowanych uczt zadusznymi były *wspominki*, na które zapraszano duchy najbliższych. Na rozstajach dróg palono dla nich ogniska, a na grobach stawiano misy z miodem i kaszą. Podczas świąt godowych obchodzo-

¹² Na wiejskich terenach południowej Rusi praktykowany był zwyczaj rzucania na wodę skorupki pisane wielkanocnych. Miało to na celu powiadomienie zmarłych o obchodzonych świątach. Dokonywano tego piątego dnia po Wielkanocy.

¹³ Z. D. Chodakowski, op. cit.

¹⁴ A. Michalak, op. cit., s. 10.

¹⁵ Więcej na ten temat w: Ibidem.

¹⁶ H. Łowmiański, op. cit., s. 146.

nych w domach zostawiano dla dusz puste miejsce przy stole oraz szykowano dla nich szczególne potrawy, np. chleb bez soli lub kutię. Na stole wigilijnym nie można było kłaść żelaznych przedmiotów, gdyż odstraszały istoty z zaświatów. Po zakończonym świącie zmuszano duchy do opuszczenia domostw. Hałas był czynnikiem, który je przeganiał. W późniejszych czasach dodano także elementy mające związek z chrześcijaństwem, np. święcenie wodą domu, okadzanie go poświęconym kadzidłem, zapisanie na drzwiach poświęconą kredą inicjałów Trzech Króli.

Niewątpliwie najszlachetniejszym sposobem oddawania kultu zmarłym były cykle zaduszek. Odprawiano je trzy lub cztery razy w roku: „w sobotę przed ostatkami, we wtorek po Wielkiej Nocy (tzw. *radunica* [...]), w sobotę przed Zielonymi Świątkami i 24 października”¹⁷. W te dni we wsiach panowała bardzo uroczysta atmosfera. Dana rodzina sprzątała dom, a późnym wieczorem dziadowała, czyli odbywała się uczta. Stół był przykrywany obrusem i zastawiany siedmioma potrawami. Gospodarz wychodził i zapraszał dziadów. Część jedzenia odkładano pod stół i na okna, a na noc niczego nie zbierano.

Podobnie wyglądała *radunica*, ale podczas niej udawano się na cmentarz z potrawami wielkanocnymi. Przykrywano grób obrusem, a czego żywi nie zjedli, zostawiano duszom lub ubogim. Były to początki tzw. *dziadów kościelnych*, którzy za jedzenie, a z czasem za jałmużnę modlili się za daną duszę. Można ich było spotkać przed kościołami lub na cmentarzach. Byli uważani za ludzi Bożych, dlatego istniała pewność, że ich modlitwy zostaną wysłuchane. Za każdą duszę dziad otrzymywał pieniądze i chleb podzielony na tyle części, ile zmarłych było w rodzinie. Obrzęd dziadów spotykany był na ziemiach polskich do XV w. W XVIII i XIX w. nadal znano obyczaje zaduszkowe zwane dziadami, lecz ich celem była pomoc błądzącym duchom w znalezieniu drogi w zaświaty¹⁸.

Kościół katolicki zwalczał pogańskie tradycje. W związku z tym w 998 r. opat klasztoru benedyktyńskiego w Cluny, Odilon, ustalił dzień czci dusz na 2. listopada. Zaduszki były czasem nabożeństw w intencji wszystkich zmarłych, a w szczególności dusz przebywających w Czyśćcu. Modlitwy miały skrócić ich cierpienie. W całej Polsce wierzone, że w noc poprzedzającą je (31. października – 1. listopada), duchy opuszczały cmentarz i w uroczystej procesji udawały się do najbliższego kościoła, gdzie uczestniczyły we mszy odprawianej przez zmarłego proboszcza. W tym czasie mogły także odwiedzać swoje domy, dlatego żywi zostawiali dla nich otwarte okna i drzwi. Przygotowywali również specjalny poczęstunek, np. chleb, a nawet czasem stawiano butelkę wódki. Jedzenie i napoje znajdowały się na stole lub parapecie. Na rozdroczach rozpalano ogniska, aby wracające w zaświaty dusze, mogły się przy nich ogrzać i oczyścić. Ponadto ogień wskazywał im drogę, dlatego od XVI/XVII w. pojawił się także na cmentarzach. Dodatkowo miał moc ochronną – strzegł żywych przed złymi duchami. W związku z tym płomienie zaduszkowe paliły się w pobliżu osób zmarłych nagle lub samobójców. To ich dusz obawiano się najbardziej. Dziś także stawia się ogień na grobach, ale jest to symbol pamięci o tych, którzy odeszli.

¹⁷ A. Brückner, *Mitologia słowiańska i polska*, Warszawa 1985, s. 55.

¹⁸ Więcej na ten temat w: L.J. Pełka, *Obrzędowość starosłowiańska i jej tradycje w kulturze polskiej*, [w:] idem, *Rytuły, obrzędy, święta*, Warszawa 1989.

Wierzenia w życie pośmiertne ludzi rozwijały się przez stulecia. Kult postaci demonicznych łączył się z działaniami magiczno-religijnymi, które miały charakter profilaktyczno-obronny. Głównie obawiano się powrotów złych istot z zaświatów, które zagrażały żywym. Obwiniano je o każdą zarazę, chorobę czy nagły zgon. Najbardziej znanymi oraz najokrutniejszymi były wampiry i upiory. Zwłaszcza te pierwsze były bardzo popularne, aczkolwiek niektóre ludy używały tych nazw wymiennie.

Sądzone, że najwięcej wampirów zamieszkuje ziemie wschodniej Europy, przede wszystkim okolice granic Węgier i Rumunii – Transylwanię. Dowodem na ich duże zagęszczenie w tych krajach były liczne przypadki profanacji grobów w XII i XIII w. *Księga żałoby i śmierci* określała wampira jako istotę półdemoniczną, ducha osoby zmarłej, jednocześnie podkreślała, że to wytwór danej kultury i mitologii¹⁹. Podobne wyjaśnienie upiora podała Barbara Ogrodowska, która w swoim słowniku określiła go jako półdemona, duszę złego człowieka zamieszkującą nierozkładające się martwe ciało²⁰.

Ciekawe stanowisko zajął Czesław Białczyński, który nie utożsamiał upiora z wampirem, lecz wyróżnił całą ich rodzinę. Tworzyły ją wampire, wapije-płetniki i upiory, razem określane mianem zduszów. Pisał, że byli to zmarli, którzy nie chcieli zaakceptować własnej śmierci. Przedłużali swój żywot dzięki krwi i siłom witalnym ofiar.

Kazimierz Moszyński również uznawał upiory za półdemony, gdyż wiązały się z konkretnymi osobami lub ich duszami²¹. W związku z tym upiór/wampir to zmarły, którego ciało zostało ożywione przez złego ducha albo jedną z dwu własnych dusz, bowiem przeistaczał się w niego ten, kto miał dwie dusze lub/i dwa serca. Najczęściej stawał się nim człowiek zmarły nagle, zwłaszcza śmiercią tragiczną, gdyż w chwili konania i tuż po zgonie nie oddano mu należytej czci poprzez odprawienie obrzędów pogrzebowych wyłączających martwego z grona żywych. W momencie umierania był samotny, a jego bliscy nie mieli możliwość pożegnania się z nim i przygotowania go do przejścia na drugą stronę. Ponadto na ziemi zostawiał niezakończony sprawy, co nie pozwalało odejść jego duszy w spokoju. Śmierć bez spowiedzi także przyczyniała się do narodzin wampirów/upiorów. Szczególnie zagrożeni byli samobójcy, źli i okrutni ludzie, niewierzący lub niepraktykujący, zadłużeni, skąpi, ale również dobrzy i sprawiedliwi. Istniało ryzyko, że wampirami mogli się stać zmarli owczarze, znachorzy, czarownicy i czarownice²².

Kultura ludowa знаła sytuacje przemiany ludzi w demony bez żadnej ich winy. Były to osoby poczęte w tzw. okresie czystości, który wyznaczał kościół katolicki oraz nieślubne dzieci nieślubnych rodziców. W nowonarodzonym dziecku można było poznać pewne cechy fizyczne świadczące o tym, że będzie upiorem. Wśród znamion wampiryzmu należy wymienić wyrosnięte zęby, trzecią brodawkę piersiową, nos z niewykształconą chrząstką, rozdzieloną dolną wargę oraz wszelkie

¹⁹ M. Wańczowski, M. Lenart, *Wampir*, [w:] idem, *Księga żałoby i śmierci*, Warszawa 2009, s. 558–561.

²⁰ B. Ogrodowska, *Upiór*, [w:] idem, *Zwyczaje, obrzędy i tradycje w Polsce. Mały słownik*, wyd. 2, Warszawa 2001, s. 225–228.

²¹ K. Moszyński, *Wierzenia*, [w:] idem, *Kultura ludowa Słowian*, t. 2, cz. I, wyd. 2, Warszawa 1967, s. 598.

²² L.J. Pełka, *Upiory*, [w:] idem, *Polska demonologia ludowa*, Warszawa 1987, s. 168.

upodobnienia do zwierząt, np. silne owłosienie lub wydłużoną dolną część kręgosłupa²³. Dodać można również znaki spotykane u dorosłych, a były to:

[...] gęste owłosienie, krzaczaste, zrosnięte brwi, jak również ich zupełny brak, czerwoną twarz, brak owłosienia pod pachami i na podbrzuszu, wielką głowę, podwójne rzędy zębów, kulawość czy intensywnie rude włosy. Upiorami mogły się stać dzieci, które nie zdążyły posmakować życia [...]

Maria Janion uzupełniła grono zagrożonych wampiryzmem o ludzi nie-pochowanych i ekskomunikowanych, siódme dziecko w rodzinie lub dziecko ze związku kazirodczego, kobiety zmarłe w okresie połogu oraz dusze błakające się w pobliżu mogiły²⁴.

Koszmarne wygląd upiora odróżniał go od pozostałych zduszów:

Często Upiór pokryty jest zepsutą krwią, oko ma wywalone i wiszące na ścięgnię lub wydłubane, a ciało poszarpane. Wędruje z wbitymi strzałami, co utkwili mu w sercu, szyi, piersiach, tułowi, albo ze zmiażdżoną twarzą. Straszny widok tworzą kikuty odrąbanych kończyn i inne rany, zadane Upiorowi przed śmiercią. Jeżeli odcięto mu głowę, odszukuje ją i nosi przy sobie trzymając w ręku albo pod pachą. Tąż głową Upiór patrzy i jej ustami przemawia, choć szyja zakończona jest kikitem²⁵.

Znacznie od upiora różnił się wąż, który miał grube kości, zaczerwioną skórę, lśniącą twarz, a spod gęstych zrosniętych brwi wylaniało się przenikliwe spojrzenie. Wygląd zdradzał jego zabójczą naturę. Miał szpony i wielkie kły, a jego wargi podczas wysysania krwi z ofiar tworzyły ryj²⁶.

Zupełnie inną postacią był wąż, który był kruchy i chudy, ale wysoki. Miał wątłe ciało i zapadniętą klatkę piersiową. Jego skóra była trupio biała, prawie przezroczysta. Przeważnie był łysy, co podkreślało jego duże uszy. Miał szczupłe ręce, a dłonie zakończone były długimi paznokciami. Jego znakiem charakterystycznym było sine znamię²⁷. Od innych bestii odróżniało go także rzadkie uzębienie. Miał trójkątne siekacze, a jego bardzo długie kły przypominały szpile. Bywało, że wąż miał w zębach otwory, którymi wprowadzał jad do ciała ofiary²⁸.

Jak widać różne były stanowiska badaczy na temat wyglądu wampirów oraz upiorów. Uporządkowaniem i pogodzeniem nieraz sprzecznych opinii może być definicja Barbary Ogrodowskiej, w której upiór to istota ubrana w poplamioną grobową ziemią śmiertelnice²⁹. Miał bladą lub nienaturalnie zaczerwioną skórę. W większości wierzeń był łysy, ale spotykano opowieści o upiorach z poczochranymi włosami. Ważnym atrybutem jego wyglądu były długie, zakrzywione, czarne lub

²³ Więcej na ten temat w: M. Dunn-Mascetti, *Świat Wampirów – od Dracula do Edwarda*, Warszawa 2010.

²⁴ M. Janion, *Czy każdy może być wampirem?*, [w:] eadem, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2002, s. 30–31.

²⁵ Cz. Białczyński, *Rodzina jedenasta: Wampiry – czyli Wąpierz (Wąpirze, Wąpiry), Wąpije-Pliteniki (Pletniki, Apije) oraz Upiory (Upiry, Upirje, Vupary)*, [w:] idem, *Stworze i zdusze, czyli starosłowiańskie boginki i demony. Leksykon*, Kraków 1993, s. 324.

²⁶ Ibidem, s. 326.

²⁷ K. Moszyński twierdził, że owo znamię było cechą upiorów i miało kształt nożyc. Wierzenie to przypisywał ziemi śląskiej i południowo-zachodniej Małopolsce. Więcej na ten temat w: K. Moszyński, op. cit., s. 605.

²⁸ Cz. Białczyński, op. cit., s. 327.

²⁹ Śmiertelnica – długa koszula, w którą ubierano zwłoki.

czerwone paznokcie u rąk, ostre zęby oraz świecące w nocy oczy. Prócz tego ział ogniem i roztaczał woń ziemi. Miał zaschniętą krew na ustach³⁰, co kojarzyło się z płucną odmianą dżumy. Jednym z jej objawów było wymiotowanie krwią. Nieraz bardzo szybkiego następował zgon u osób nią zarażonych. W związku z tym lud sądził, że przyczyną czarnej śmierci jest wampiryzm, który bywał przez niektórych postrzegany jako choroba zakaźna wywołująca epidemie³¹.

Wampira/upiora można było poznać po tym, że unikał słońca i wody³² oraz bał się krzyża. Była to bowiem postać ciemnej strony mocy. Wystrzegał się także czosnku³³. Ponadto nie miał lustrzanego odbicia. Często wierzono, że nosił przy sobie woreczek z ziemią ze swojej ojczyzny. Ogromny wpływ na współczesny jego wizerunek miała kultura popularna, która wprowadziła modę na sypianie w trumnie lub towarzystwo asystenta.

Wiadome było, że upiory/wampiry wysysały krew ze swoich ofiar. Ataki odbywały się nocami. Jednak należy pamiętać, że wraz z północą powracały one do swych siedzib. Szczególnym ich sprzymierzeńcem była pełnia księżyca³⁴. Sam atak wampira wyglądał tak, jakby całował swoją ofiarę w szyję. W ten sposób wysysał z człowieka krew i energię. Tym samym przedłużał swoje istnienie. Przez „pocałunek wampira” śmiertelnik mógł stracić życie lub stać się takim, jakim był jego oprawca.

Kazimierz Moszyński jako jeden z niewielu twierdził, że te półdemony nie tylko wysysały krew ofiar, ale także pożerały ich mięso, dusiły lub zabijały je poprzez tchnięcie w usta. Jego zdaniem ofiarami byli najbliżsi krwiożercy³⁵. Podobnego zdania był również Marcin Pągowski, który pisał, że:

Główną cechą charakteryzującą upiory było zamęczenie istot żywych na śmierć. Upiór zabijał na różne sposoby, głównie jednak pijąc czy ssąc krew z serca lub żył swych ofiar albo dusząc je i pożerając ich mięso. Rzadziej słyszymy np. o zabijaniu przez tchnięcie w usta. Ofiarami [...] padają przede wszystkim ludzie, jednak (u niektórych Słowian) także domowe zwierzęta. Według wierzeń silnie zakorzenionych w bardzo wielu stronach Słowiańszczyzny, upiór miał napadać przede wszystkim własną rodzinę i krewnych³⁶.

Ponadto postacie te wywoływały klęski, straszyły ludzi, topiły ich, prześladowały wędrowców, ale także czyniły liczne szkody w gospodarstwach domowych³⁷.

³⁰ B. Ogrodowska, *Upiór*, [w:] eadem, op. cit., s. 225–228.

³¹ Więcej na ten temat w: M. Dunn-Mascetti, op. cit., s. 42.

³² Woda pochłaniała złego ducha, więc wampir przechodząc przez nią, straciłby „życie”. Więcej na ten temat w: Ibidem, s. 71.

³³ Od lat wiadome jest, że roślina ta ma właściwości lecznicze i odkażające. Jej działanie sprawdzało się przy wielu chorobach zakaźnych, m.in. przy wspomnianej wcześniej dżumie. Dawniej często mylono ją z wampiryzmem. Być może stąd wzięło się przekonanie o magiczności czosnku. Wierzono, że dawał ochronę przed upiorami i wampirami. B. Ogrodowska, *Czosnek*, [w:] eadem, op. cit., s. 42–43.

³⁴ B. Ogrodowska opisała ludowe wierzenie mówiące o tym, że księżyc w pełni wysysał krew z ludzi. Odnosiło się ono do działań wampirycznych i można uznać, że były to napaści upiorów (wampirów), którym służyła pełnia, a nie ataki samego księżyca w pełni. Więcej na ten temat w: B. Ogrodowska, *Księżyc*, [w:] eadem, op. cit., s. 95–97.

³⁵ K. Moszyński, op. cit.

³⁶ M. Pągowski, op. cit., s. 14.

³⁷ Więcej na ten temat w: Cz. Pietkiewicz, *Umarli w wierzeniach Białorusinów*, „Pamiętnik Warszawski” 1931, z. 2, s. 45; L. J. Pełka, *Upiory*, op. cit., s. 169.

Czesław Białczyński zwrócił uwagę, że upiór atakował dla zemsty, a nie jak wampir, aby ocalić swoje istnienie. Często prowadził grę z ofiarą – rozmawiał z nią, udawał współczucie oraz litość. Jednak nie zdarzało się, aby kogoś ocalił. Był okrutny, ponieważ sam stracił życie. Z kolei wampir bardzo brutalnie traktował swoją ofiarę. Okaleczał ją, obdzierał ze skóry, a nawet rozszarpywał jej ciało. Często ujawniały się jego popędy nekrofilskie. Natomiast ataki wapija były bardzo przemyślane. Zwabiał on ofiary do swojej tajemniczej i urokliwej siedziby, przetrzymywał je tam przez kilka nocy, a każdej z nich przychodził do sypialni swojego gościa i powoli wysysał krew z jego organizmu. Trwało to do momentu, aż człowiek umierał z osłabienia. Nie używał przemocy, co wyróżniało go wśród innych³⁸.

Wampiry i upiory atakowały dość często. Kultura ludowa знаła wiele czynności unieszkodliwiających te demony oraz zapobiegających ich napaściom. Leonard Pełka, badacz folklorystyki, opisał praktyki ludowe, które miały moc ochronną przy spotkaniu z upiorem. Najczęściej stosowano:

[...] odkopanie grobu i przełożenie ciała twarzą do ziemi, odkopanie grobu i ucięcie głowy zmarłemu, odkopanie grobu i włożenie kawałka żelaza do ust zmarłego, wywiercenie dziury w grobie i wlanie wody święconej do jej wnętrza, zamówienie mszy św. za duszę zmarłego, wystawienie krzyża obok domu zmarłego, posypanie grobu ziarenkami maku³⁹.

Można było również zabezpieczyć się przed wizytą demona. W tym celu należało właściwie pożegnać zmarłego oraz obdarować go ulubionymi przedmiotami, aby w krainie zmarłych niczego mu nie brakowało. Koniecznością było poświęcenie zwłok, a po zakończeniu uroczystości pogrzebowych, również domu umarłego. Przewracano także jego wóz⁴⁰.

Zdaniem Kazimierza Moszyńskiego zabiegi ochronne rozpoczynano od odkopania ciała tego, który zapoczątkował masową śmierć lub tego, który za życia przejawiał cechy upiora. Nieraz rozkopano wiele grobów zanim znaleziono właściwe zwłoki. Rozpoznawano je po świeżym wyglądzie oraz obecności krwi na ustach⁴¹. Następne czynności miały służyć powstrzymaniu nocnych wędrowek trupa, podczas których wyrządzał krzywdy. Najbardziej popularną było przebijanie ciała zmarłego kołkiem⁴², rzadziej nożem. W momencie wykonywania tych zabiegów, z ciała wydobywał się jęk, a z rany wypływała bulgocząca krew. Lud traktował te zjawiska jako znaki tego, że danymi zwłokami zawładnął zły duch⁴³. Ostre przedmioty najczęściej wbi-

³⁸ Więcej na ten temat w: Cz. Białczyński, op. cit.

³⁹ L.J. Pełka, *Upiory*, op. cit., s. 169-170.

⁴⁰ Ibidem, s. 170.

⁴¹ Rumuński folklor precyzował czas, po którym powinno się odkopać zwłoki. Najlepiej było dokonać tego po czterdziestu dniach od pogrzebu, gdyż na ułożenie ciała wampira w grobie wpływały fazy księżycy, a wówczas owe zmiany pozycji były wyraźnie widoczne. Więcej na ten temat w: M. Wańczowski, M. Lenart, op. cit., s. 558-561.

⁴² Różne były wierzenia co do drewna, z którego miał być wykonany kołek. Południowi Słowianie stosowali głogowe pale, a północni – osikowe. Znano także: klonowe, lipowe, dębowe (Ślązacy) i jesionowe (Rosjanie) kołki. Więcej na ten temat w: K. Moszyński, op. cit., s. 657.

⁴³ Rozwój anatomii obnażył naturalne źródło tych zjawisk. W rozkładającym się ciele gromadziły się gazy, które podczas jego przebijania, uwalniały się, a owy dźwięk był ich eksplozją. Również bulgocząca krew była efektem ciśnienia gazów.

jano w serce. Miejscami przebijano nimi poślądki i głowę (Ukraina). Dodatkowo umieszczano je pod paznokciami, na brzuchu i pod językiem, aby upiór nie mógł wysysać krwi. Poza drewnianymi palami i nożami używano także cierni i gwoździ⁴⁴.

Do innych skutecznych sposobów zwalczania wampiryzmu należało odcięcie głowy od ciała i umieszczenie jej przy stopach lub między nogami, zostawienie ciała na bagnie lub ponowny jego pochówek na rozstaju dróg, odwrócenie zwłok twarzą do ziemi, związanie rąk za plecami, włożenie do ust zmarłego kamienia lub monety, przecięcie ścięgien kolanowych i/lub okaleczenie pięt. Można było również włożyć do trumny mak i kosę lub sierp, a także przysypać grób kamieniami⁴⁵.

Kolejną magiczną czynnością, która miała zniszczyć upiora, było pocięcie na kawałki i spalenie jego serca. W ogień wrzucano także całe ciało, a proch wsypany do rzeki. Skutecznej zagładzie sprzyjała obecność jego ofiary lub ukochanej osoby w roli egzekutora. Człowiekiem tym kierowała zemsta lub chęć skrócenia męki upiora, w związku z tym był silnie zmotywowany do podjęcia działań unicestwiających demona⁴⁶.

Przemijanie jest procesem nieuniknionym. Dotyczy każdego, dlatego już praczłowiek musiał nauczyć się żyć w obliczu śmierci. Wpłynęło to na obrzędowość i obyczaje grzebalne. Świadomość umierania oddziaływała na myśl o świecie. Człowiek zaczął zastanawiać się nad swoją pośmiertną egzystencją. Istotny był także kontakt żywych ze zmarłymi. Wszystko to doprowadziło do rozwoju wierzeń w życie pozagrobowe. Z jednej strony panowało przekonanie o trwaniu nieśmiertelnej duszy, która mogła przebywać w zaświatach lub zostać na ziemi między żywymi. Z drugiej dawało rację bytu istotom demonicznym, które zagnieźdżały się w martwych ciałach i nękały ludzi. Spotkania z upiorami i duchami oraz wędrowki żywych w zaświaty potwierdzały nieskończoność ludzkiego istnienia, a śmierć była tylko przejściem z jednego świata do drugiego.

⁴⁴ Miejscami ludność wbijała ciernie i gwoździe w oczodoły, np. Polacy.

⁴⁵ Ibidem, s. 656-657.

⁴⁶ M. Dunn-Mascetti, op. cit., s. 202-203.

O p i n i e
R e c e n z j e
N o t y

OPINIE

Marzena Wydrych-Gawrylak

Oczami wykładowcy, czyli efekty dydaktyki szkolnej i ich konsekwencje na poziomie pierwszego roku studiów polonistycznych

Niniejsze rozważania to w zasadzie garść obserwacji, którymi pragnę się podzielić, by przy tej okazji postawić też kilka ważnych, jak sądzę, pytań. Dobrym wstępem do snucia refleksji na temat efektów i konsekwencji reformowania szkolnej edukacji polonistycznej wydaje się zacytowanie (z zachowaniem oryginalnej pisowni i interpunkcji) fragmentów zaliczeniowych prac studenckich. Nie będzie to niestety „humor zeszytów szkolnych”, lecz raczej przygnębiający obraz rzeczywistości po reformie.

Wypisy z prac rocznych (I rok filologii polskiej studia stacjonarne i niestacjonarne)

- Rzadko kiedy stosował archaizmy językowe i neologiczne.
- Ale prześladowania stały się także w dziedzinie edukacji.
- Jest to dowód zacieśnienia horyzontów umysłowych szlachty siedemnastowiecznej, gdzie żyje się pod opieką Sapiehów i Radziwiłłów.
- Wacław Potocki był najbardziej sarmackim poetą ze wszystkich wzorców sarmackich XVII wieku.
- Ze względu na nieszczęścia jakie spotkały Potockiego, powstaje parę zbiorów pieśniowych.
- Odnaleźć można w *Periodach*, a jeszcze wyraźniej w *Abrysie ostatecznego żalu*, który jest najpóźniejszym zbiorem żalobnym wierszy powstałych po śmierci syna Jerzego, są rysem religijności, rezygnacji, a także pogodzenia się z ciężkim losem.
- Potocki w swych utworach nie nasila bólu, nie pogłębia go w dalszych etapach wierszy. Występuje w nich uświadomienie faktu nieoczekiwanej śmierci do analizy, dlaczego tak się stało.
- Następnie umiera córka Zofia, której poeta daje wyraz w swojej twórczości pisząc „*Smutne zabawy*”.
- Utwór ten to kunszt liryki, który powstał z zafascynowania Kochanowskiego pięknem starosłowiańskiego obrzędu, czuł on odpowiedzialność do tradycji narodowej kultury, a jednocześnie urzeczony był starodawnymi obrzędami, pieśniami i tańcami sobótkowymi.
- Jak na początku napisałam, Kochanowski nie chciał być poetą dworskim i nie umiał odnaleźć się w jego wygłupach.
- I tak w pieśni XXI autor wzniosł znaczenie miłości do najistotniejszych doznań człowieka, w radości i bólu.
- Owy marszałek jest nam nieznany anonimowy, wiemy jedynie tyle, że to marszałek nadworny, który był jednocześnie zwierzchnikiem trudnych pytań i rad dla Kochanowskiego.
- Pieśnią, która budzi oddźwięk trafność sądów co do społeczeństwa i ojczyzny jest: *Pieśń XIX „Księga wtórych”*, zwana również „*Pieśnią o dobrej sławie*”.
- Myślą przewodnią dramatu jest państwo, w którym większość władzy interesuje się własnymi zachciankami, korzyściami, aniżeli miłością do ojczyzny.

- Przedstawienie oświeć miało uroczystości weselne.
- Nagromadzenie przykładów przemijających, silnie zaakcentowanych anaforą: „z czasem” służy autorowi do wyeksponowania pointy.
- Mimo powiązania ze sobą możliwości ludzkiego umysłu i serca, powstają idealni kochankowie: Beatrycze Dantego i Laura Petrarcki.
- *Fraszka* jest to krótki, drobiazgowy utwór poetycki nazywany również *sielanką* od *siola* i *dworzanką* od dworu.
- Zamierzeniem pracy było poprzez analizę wybranych utworów poety, ukazanie że był on natury na wskroś artystyczną, twórcą poetyckiego języka polskiego, mistrzem w wyrażaniu uczucia miłości.
- Wielu badaczy zastanawiało się czy był on protestantem, czy chrześcijaninem. Wszyscy mieli rację, gdyż na początku, w latach młodości, kiedy to często podróżował za granicę, był o to podejrzewany.
- Przebywając na dworach duchownych, zostały wysnute podejrzania, iż „*Psałterz Dawidów*” został napisany wskutek pomocy Myszkowskiego. Jak od dawna wiadomo byli oni z Kochanowskim zaprzyjaźnieni i fakt zadedykowania mu „*Psałterza*” jest możliwy.
- Swój początek „*psałterz*” plasuje na początku chrześcijaństwa, ale pierwszą polską „*Biblię*” przełożył ks. Jakub Wujek.
- Konflikt poety z dworem dał pełne sformułowanie w dwóch utworach: *Marszałku* i *Muzie*.
- Jego pogląd powiedzenie, że fortuna kołem się toczy.
- Motyw cnotliwej Zuzanny również występował w malarstwie, gdzie ujmowano go przede wszystkim w aktach.
- Przedstawione jest tu głębokie uczucie do Boga przeplecione z kobiecą cnotliwością i wiernością do swego męża¹.
- Literaturę i malarstwo często można łączyć, gdyż na przykład tematyka Boga, kobiety, śmierci lub radości, podobnie jest przedstawiona w obu przypadkach.
- Horacy określił ją, że „*śmierć jest ostatnim kresem wszystkiego*”
- Schematem tym swoje treny pisze Jan. Kochanowski.
- Klimat w jakim się znajdował, dwór, jego sprawy i ludzie, atmosfera kulturalna i polityczna odbiła duże pietno w poezji J. Kochanowskiego, przez co czynią go poetą dworskim.
- W okresie gdy Kochanowski pierwsze lata przebywał w środowisku dworskim, przypada duże nasilenie walki politycznej, która rozgrywała się w ówczesnej Polsce. Najpierw poparł kandydatkę Henryka Walezego, potem jednak gdy uciekł po kryjomu z Polski, oburzony i dotknięty w poczuciu godności pisze poeta ciętą i pełną kpiny satyrę na Francuzów.
- *Bezludzka eksploatacja chłopa* – przeciw nim występują ci, którzy wyrażają poglądów autora.
- W pieśniach widać humanistyczną postawę światopoglądów człowieka. Świadczy to o tym, że jest to kontynuacja poety zmagania o prawo pisania o sobie, ukazywanie najbardziej osobistych przeżyć w literaturze.
- Zaslugą Kochanowskiego jest podniesienie poezji narodowej na tło nie znanej przedtem w Polsce wyżyny artystyczne.
- W jednym z nagrobków, które Kochanowski również w swej twórczości posiadał, opisał nie kończące się uczucie małżeństwa.
- Katastrofa miała oddźwięk na załamaniu duchowym poety.
- Uwieńczył w nich² wspomnienia o swej córce oraz doznania jakie mu towarzyszyły w tej bolesnej chwili. Spis tego ojcowskiego dramatu został wydany w 1580 r i stał się arcydziełem literatury staropolskiej. Kochanowski pokazał nam na ich przykładzie realność chwil.
- Nie widząc wytłumaczenia śmierci swojej „*Safo słowieńskiej*” w tak młodym wieku, ztraca on

¹ Zdanie dotyczy *Zuzanny* Jana Kochanowskiego.

² Czyli w *Trenach*.

myślenie o śmierci.

- Miłością jaką darzyli swe zmarłe dzieci Kochanowscy, kłóci się z miłością do Boga w „Trenach”.
- Żal pustka oraz ból jaki czuje po utracie swego najmłodszego szczęścia, ujęte w kompozycji dwiętnastu cykli, daje nam dziś obraz wielkiej, lecz krótkiej miłości rodzicielskiej.
- Według mnie obraz³ ten jest skupiskiem symboli począwszy od niewinności Urszulki, skączywszy na sztuce związanej z umiłowaniem dziewczynki do muzyki.
- Śliczną dziecinną buzię okalają jasne włoski opadające bezwiednie na trumnę.
- Na tym obrazie⁴ czule obejmuje swe ukochane dziecię, które ostatni raz czuje słodczyce ust ojca na swym czole.
- Urszula opuszczając swój dziecinny ziemski raj, zabrała ze sobą całe szczęście, które pozostało w kochających ją rodzicach.
- „Zwierzyńiec” to utwór cechujący aspiracje bardziej przyziemne, znamienne dla człowieka renesansowego.
- Utwór jest uwielbieniem życia ziemiańskiego, jest mityczną arkadią, która daje człowiekowi szczęście, radość, spokój ducha.
- Pokażną grupę zwierząt zajmują te które nazwano umownie jagnię uchodzi jako atrybut biednych.

Dodam jeszcze drobne fragmenty pracy magisterskiej osoby, która nie tylko przeszła pełną edukację szkolną, zakończoną zdaniem egzaminem maturalnym, ale nawet zdobyła licencjat (polonistyczny!!!) na innej uczelni (której nazwy pozwolę sobie nie ujawniać) i zgłosiła się na studia magisterskie w Instytucie Filologii Polskiej UJK.

- Wpływ wojny miał odbicie na twórczość Hanny Krall w czasie trudnych dni powstania w warszawskim getcie. Wtedy dochodziło do drakońskich scen. O wojnie pisali także Kazimierz Mocarski, Andrzej Szczypiorski gdyż było to zjawisko bardzo ważne w okresie obejmującym II wojnę światową.
- Utwór jest apelem do ludzi, aby wszyscy nie powinni być obojętni na drugiego człowieka.
- Getto było od reszty Warszawy oddzielone murem, zza którym dochodziły odgłosy wystrzałów.
- Zbrodnie dokonywane na psychice człowieka jest jedną największych wartości utworu.
- Okrutna realność okupacji zbrojnej walki trwale okaleczyła psychikę ludzi, którzy przeżyli zagładę jak i obóz koncentracyjny
- Holokaust jest to termin przyjęty dla określenia mordy dla europejskiego Żydów w latach II wojny światowej. Ocenia się że w wyniku zagłady śmierć poniosło ok. 6 mln Żydów jakie zamieszkiwali wówczas Europę.
- Holokaust w narodzie Żydowskim spowodował wyniszczenie ludność a także ochłodzenie stosunków polsko-żydowskich. Pewien wielki kilkusetletni rozdział historii kultury przeważającej części Żydostwa światowego został bezpowrotnie zamknięty. Jest to część żydowskiego spojrzenia na holokaust. Holokaust był opętającą próbą zagłady, totalnego wyniszczenia narodu żydowskiego. Naród ten podczas II wojny światowej ucierpiał, ale wojna w 1939 roku nie była kojarzona przez tę ludność jako cierpienie i zło. II wojna światowa zmieniła radykalnie życie narodu żydowskiego a do tego przyczynił się holokaust. Z bez troskich ludzi zmienił w radykalnego zdrajcę.
- W obozach osadzano przeciwników politycznych, Żydów oraz osoby z innej wiary (Świadków Jehowy, homoseksualistów).
- Człowiek lagrowany akceptuje wszystko, nawet holokaust, byle sam mógł przeżyć. Jest bez silny wobec ludobójstwa i nie dopuszcza do siebie myśli o niej. Życie było w ciągłym poczuciu zagrożenia swej egzystencji.
- Skrajnie nie ludzkie czyny popełniane na Żydach pozostają niewidzialne lub nie są odczuwane

³ Kochanowski nad zwłokami Urszulki

⁴ Jw.

jako przeciwstawne wobec systemu wartości moralnych.

- Te właśnie warunki, bez których nie byłby żaden holokaust, warunki, które przekształciły niewyobrażalne w realne spojrzenie.
- Utwór⁵ jest mozaiką wojennego życia, zestawem przeróżnych portretów i postaw autor występuje tu jako przekazańnik.
- Zza każdego rogu ulicy mógł czekać oprawca, który mógł zabić przypadkowo spotkaną osobę. Oprócz Żydów ginęli Polacy a także niewinni ludzie. Ta opowieść dotyczy jednostek, nie masy ginących a potem walczących Żydów.
- Szczypiorski w książce swojej nawiązuje do tradycji europejskiego humanizmu, próbując zarówno z doświadczenia wojennego jak i powojennych dziejów bohaterów. Chciał pisarz wyodrębnić nie tylko naukę dla innych, ile ślad ocalałych mimo wszystko wartości ludzkich.
- Chodzi temu narodowi aby obalić obiegowych stereotypów o Żydach, idących potulnie na śmierć. Muszą walczyć ze śmiercią i przed potępieniem wiecznym.
- Jego bardzo różnorodny, chociaż w przypadku prozy i dramatu niemal wyłącznie budowany za pomocą technik pisarskich z kręgu realizmu.
- Rozmówcy Nałkowskiej często mówili nie poradnie, większość przypadków mówiła chaotycznie, gdzie mieli problemy z poukładaniem tragicznych faktów
- Można też spotkać, że opowiadanie określano proza dokumentalna. Dzieło to ten bywa najczęściej określane jako reportaż i na to zdecydowały następujące czynniki: zwięzłość, precyzyjność, unikanie komentarza, swoista powściągliwość.
- Holokaust nie tylko był znany w dziedzinie historii narodu żydowskiego ale także w literaturze polskiej, co świadczą przedstawione wyżej utwory.

Praca liczyła łącznie 11 (!!!) stron i oczywiście nie uzyskała mojej akceptacji, co niepomierne zdziwiło jej autorkę. Poprawiam w tej chwili n-tą wersję tekstu, który wygląda za każdym razem podobnie, z tą różnicą, że zwiększają się jego rozmiary i coraz więcej w nim fragmentów nie na temat, przepisanych z Internetu. Jedno się nie zmienia – po bardzo dokładnych wskazówkach merytorycznych, poprawkach błędów stylistycznych, gramatycznych, frazeologicznych, ortograficznych, leksykalnych, logicznych i wszystkich innych, których nawet nie sposób zaklasyfikować do jakiejś kategorii, autorka „dzieła” nie jest w stanie poprawić go tak, by spełniało wymagania stawiane pracy magisterskiej.

Zadziwia jednak to, że zdała maturę (nową) i uzyskała licencjat (w tę pracę nie miałam wglądu, ale przypuszczam, że panował w niej podobny chaos myślowy, a umiejętności posługiwania się językiem polskim i wiedza merytoryczna z całą pewnością nie mogły być inne).

Przerazają mnie dwa fakty. Pierwszy ten, że – mając licencjat – ktoś o takim poziomie wiedzy i umiejętności jest już nauczycielem (uzyskałam potwierdzenie tego faktu). Drugi, że osoba ta przyniesie zapewne w końcu pracę poprawną i choć będę miała głębokie przekonanie, że nie jest to jej własne dzieło, będę musiała tę pracę przyjąć, co umożliwi „autorce” uzyskanie tytułu magistra i otworzy przed nią możliwość pracy w szkole średniej. Jaki już jest efekt pracy tej osoby i jaki będzie w dalszym ciągu – strach pomyśleć!

A że tak być może niech zaświadczy niniejsza notatka, podyktowana przez nauczyciela (magistra!) w szkole ponad gimnazjalnej, na lekcji BHP:

⁵ Początek Andrzeja Szczypiorskiego.

⁶ Uwagi dotyczą *Zdążyć przed panem bogiem* Hanny Krall.

- Woda może być dowożona w beczkach do picia.
- Pojemniki muszą być na śmieci i trzeba je sprzątać na bieżąco aby nie było zaśmiecone miejsce.
- Do nakładania potraw używać talerzy jednorazowych oraz sztućców.
- Przy wydawaniu potraw należy przestrzegać przepisów BHP (fartuch biały, chustka, czyste ręce), osoby nie mają być chore.

W zasadzie cytaty mówią same za siebie, ale pozwolę sobie dodać kilka słów komentarza.

Wieloletnia praca ze studentami pierwszego roku filologii polskiej⁷ przekonuje mnie (a nie jest to opinia odosobniona – podobne zdanie mają moi koledzy), że na pierwszym roku studiów polonistycznych – w naszej kieleckiej uczelni – mamy do czynienia z coraz słabiej przygotowanymi kandydatami na polonistów (czy szerzej humanistów). Składa się na to zapewne szereg przyczyn (brak domowej, wspólnej z dziećmi lektury – bajkę czytana zastąpiła bajka oglądana lub gra komputerowa; zmniejszenie liczby godzin nauczania języka polskiego w szkołach; język massmediów, telefony komórkowe z „ekonomiczną”, skróconą formą zapisu – to tylko przykłady, które można mnożyć), ale jak sądzę znaczącą przyczyną tego stanu rzeczy jest szkolne przygotowanie, a raczej nieprzygotowanie młodzieży do studiowania – zwłaszcza nauk humanistycznych.

Kandydaci na polonistów nierzadko dziwią się, że trzeba tu czytać dużo książek, i nie tylko beletrystykę.

Przytoczone fragmenty prac studenckich świadczą dobitnie o tym, że na studia polonistyczne trafiają dziś ludzie, którzy w szkole (czy szerzej: w szkołach) nie opanowali umiejętności prawidłowego posługiwania się systemem języka polskiego. Obca jest im stylistyka, frazeologia, fleksja, ortografia, a nierzadko i leksyka.

Dodać należy, że nie lepiej jest z umiejętnością czytania – tu braku są równie duże, co słycać przy głośnym czytaniu fragmentów prozy (niekoniecznie staropolskiej czy tekstu naukowego), a zwłaszcza poezji. Czytanie wersami, bez respektowania znaków przestankowych jest w zasadzie normą (nieliczne wyjątki potwierdzają regułę), nie mówiąc już o niemiłosiernym przekręcaniu słów, częstym nosowaniu czy wręcz bełkotaniu. Niestaranna artykulacja nie wynika zazwyczaj z problemów medycznych, lecz z braku świadomości, że powinna być inna. Studenci robią wrażenie osób, którym nigdy nie zwracano uwagi na „takie rzeczy”.

Młodzi ludzie absolutnie nie są świadomi swoich braków w tym zakresie, o czym świadczy wybór studiów polonistycznych. Można wręcz odnieść wrażenie, że przychodzą do nas absolwenci szkół, którzy są przekonani, że na inne studia się nie dostaną, a wydaje im się, że z polonistyką sobie poradzą, bo przecież są Polakami, więc język polski dobrze znają⁸.

Tegoroczna praca w komisji rekrutacyjnej dała mi wgląd w dane kandydatów – niemal regułą było to, że logowali się na kilka różnych kierunków (prawo i ad-

⁷ Zajmuję się literaturą staropolską i oświeceniową oraz powszechną.

⁸ Odnosimy w tym zakresie (tzn. uzyskiwania przez młodzież w toku studiów świadomości, że nad posługiwaniem się polszczyzną należy jednak pracować) „niejakie sukcesy”. Dwie studentki zgłosiły się do mnie z pytaniem o zajęcia z ortografii, uznały, że co prawda zajęć językoznawczych jest w programie studiów sporo, ale przydałoby się jeszcze solidna nauka ortografii. Budzi to nadzieję, że – przynajmniej w niektórych wypadkach – „wypuścimy” z naszych murów „świadomych” nauczycieli.

ministracja, ekonomia, pedagogika, psychologia, filologie obce), a polonistyka była na ostatnim miejscu – niejako w odwodzie. Decydowała zapewne „przyszłościowa” kalkulacja ekonomiczna, ale zdarzyły się też osoby, które w trosce o swoje przyszłoroczne szanse zgłosiły się do nas z pytaniem: co się bardziej opłaca zdawać na maturze – poziom podstawowy czy rozszerzony, aby wystarczyło do „załapania” się u nas. Oczywiście woleliby podstawowy, bo nauczyciele nie „przerabiają” w szkole wszystkich lektur, a na rozszerzonym „nie wiadomo, co się trafi”. Zdziwiła ich niepomiernie nasza sugestia, że należałoby czytać też lektury uzupełniające, nie będzie wtedy zaskoczenia na egzaminie. Komentarz: „no tak, ale tego jest tak dużo!” zdziwił dla odmiany nas, bo najwyraźniej nawet zdeklarowani kandydaci na polonistów nie zdają sobie sprawy, że na tych studiach trzeba naprawdę sporo czytać.

Rozmowy ze studentami, zwłaszcza uzupełniającymi kwalifikacje, przekonują, że szkoła dziś nastawiona jest głównie na przygotowywanie uczniów do zdawania egzaminów gimnazjalnych i maturalnych, toteż zamiast rozwijać zainteresowania literackie i kompetencje językowe, kształtować umiejętność samodzielnego myślenia i dawać wiedzę – uczy dopasowywania się do schematów, jakie obowiązują na tych egzaminach.

Tablica ze schematem przygotowania do matury z języka polskiego (przykładowe zagadnienia i ukierunkowanie odpowiedzi dla obu poziomów: podstawowego i rozszerzonego) utwierdziła mnie w przekonaniu, że samodzielne, twórcze myślenie nie jest uczniom potrzebne. Efekt – przy pisaniu rocznych prac zaliczeniowych czy też magisterskich, studenci wprost pytają o schemat, według jakiego praca ma powstać, z jakich książek (opracowań) należy korzystać przy jej przygotowywaniu. W praktyce oznacza to pytanie: „z jakich opracowań należy wypisać fragmenty?”. I tak też się dzieje – wiele prac to po prostu kompilacja cytatów – dobrze, jeśli spójna i na temat.

Mimo instrukcji studenci nie przyjmują do wiadomości tego, że jeśli posługują się cytatami z cudzych dzieł, powinni odnotować to w odsyłaczach i przypisach, a jeżeli tego nie robią, kradną cudze myśli. Nie zwracają też sobie głów łączeniem, komentarzem własnym, cytatów w spójną całość realizującą założenia tematu.

Nawet przy przepisywaniu dużych fragmentów tekstów (czy to literackich, czy naukowych) popełniane są błędy ortograficzne; teksty są przekręcane. Można stąd wysnuć wnioski, że student I roku polonistyki w wielu wypadkach nie tylko nie posługuje się językiem polskim samodzielnie tworząc wypowiedź, ale nie potrafi też poprawnie przepisać tekstu drukowanego.

Przyczyn tych problemów szukać należy jak sądzę przede wszystkim w edukacji szkolnej, od wczesnoszkolnej poczynając:

Dzieci w szkole podstawowej otrzymują dziś do ręki nie zeszyt, by doskonalić korelację oko-ręka i wyrabiać nawyki poprawnego pisania, ale śliczną, kolorową ćwiczeniówkę, w której uzupełniają miejsca wykropkowane słowami z ramki, lub układają rozsypanki wyrazowe w zdania (obecnie zastąpić je mają tablety – zasada podobna, tyle że nie trzeba będzie już ani niczego wycinać, ani naklejać). Efekt: nie uczymy dzieci rozumienia tego, co czytają, a jedynie – często intuicyjnego lub dość przypadkowego – dobierania słów w ciągu. Dobrze, jeśli dziecko ma intuicję, jeśli nie – pozostaje metoda „prób i błędów”, do skutku, a ten w końcu osiągnąć

można, tylko rodzi się pytanie: jaki jest rzeczywisty efekt końcowy? Czy zrozumienie ułożonego zdania, czy ulga, że pani lub mama powiedziała wreszcie: „dobrze” i można o wszystkim zapomnieć, bo w głowie został tylko bałagan po licznych błędnych wyborach, zmęczenie i zniechęcenie.

Dzieci nie doskonalą na lekcjach w stopniu wystarczającym umiejętności poprawnego czytania ze zrozumieniem (pracę w domu z rodzicami zastępują zabawy z komputerem). I niewiele pomoże szlachetna akcja „cała Polska czyta dzieciom” czy rady „superniani”. Nauczyciel powinien mieć zdecydowanie mniej dzieci w klasie i więcej czasu (a niestety ograniczono liczbę godzin języka polskiego na wszystkich poziomach edukacji) na pracę indywidualną nad kształtowaniem tych – podstawowych w całym późniejszym procesie kształcenia – umiejętności.

Czytanie ze zrozumieniem stało się dziś kryterium maturalnym!!! (podobno nawet nasz poziom w tym zakresie rośnie i gonimy Europę!), a ja śmiem twierdzić, że powinno obowiązywać na poziomie 2., najpóźniej 3. klasy szkoły podstawowej. Bez opanowania tej umiejętności żadna edukacja (niezależnie od przedmiotu nauczania) nie jest możliwa!

Zredukowano liczbę godzin nauczania muzyki (w skład których dawniej wchodziły też lekcje śpiewu), co ograniczyło dzieciom możliwość „bezbolesnego” nabycia umiejętności prawidłowego, świadomego posługiwania się oddechem, niezbędnej przy poprawnej artykulacji w czasie mówienia⁹ i czytania (poprawne frazowanie!), nie wspomnę już o wiedzy tzw. ogólnokulturowej, jaką dawały te zajęcia (epoki, nurty, kompozytorzy, gatunki muzyczne).

Redukcja ilości zajęć plastycznych ograniczyła możliwość doskonalenia sprawności manualnych, korelacji oko–ręka, twórczego rozwiązywania problemów, kształtowania i rozwijania wyobraźni i wrażliwości, ćwiczenia skupienia i cierpliwości (zanikły niemal wycinanki, wydzieranki, obrazki z kaszy itp.). Podobnie jak w wypadku muzyki, tak i w tej dziedzinie „uciekła” wiedza teoretyczna, która pomagała w analizie i interpretacji dzieł literackich na studiach polonistycznych, a i „niepolonistom” – jak sądzę – nie szkodziła. Nie zapominajmy o tym, że literatura nie powstaje w próżni, a w niektórych epokach obraz jest wręcz programem literackim!

Opcjonalność przedmiotów: muzyka lub plastyka to po prostu okaleczanie młodych ludzi, uniemożliwianie im kształcenia „pełnej” wrażliwości.

Pojawiły się pomysły zalecania lektury we fragmentach, „bo uczniowie i tak nie przeczytają całej książki”. Można pójść dalej: po co czytać w ogóle? – zróbmy antologię fragmentów – tylko co z tego wyniknie? Czytanie to przecież najprostszyszy sposób „bezbolesnego” przyswajania wiedzy o świecie, ale też umiejętności posługiwania się językiem polskim jako systemem.

Bulwersującą dla mnie sprawą jest to, że nową maturę można zaliczyć z zaledwie trzydziestoprocentowym poziomem wiedzy, a nawet uzyskuje się w tej sytuacji prawo do poprawki przy jednym przedmiocie „oblanym”.

Kwestią otwartą pozostaje problem sumienia nas, nauczycieli (niezależnie od poziomu, na jakim kształcimy) – „przeciągamy za uszy” z klasy do klasy, bo nie wolno nadmiernie obciążać i stresować uczniów (ta sama zasada zaczęła obowiązywać na uczelniach). Jaki jest efekt takiej sytuacji? Dawniej, kto nie był w stanie sprostać

⁹ Duża liczba dzieci, a potem młodzieży, mówiąć, po prostu bełkocze lub „nosuje”.

intelektualnie wymogom szkoły średniej ogólnokształcącej, zmieniał szkołę i wybierał specjalizację na poziomie zawodowym. Dziś niemal każdy sądzi, że sprostą studiom (zmusza nas to na uczelniach do obniżania wymagań przy rekrutacji, ale też w toku dalszego kształcenia), bo – jak można przypuszczać – szkoła nie daje odpowiednich sygnałów dotyczących możliwości poznawczych i predyspozycji uczniów. A nawet jeśli daje takie sygnały, to i tak winą za niepowodzenia ucznia obarcza się nauczycieli (przy czym należy zaznaczyć, że i w naszym zawodzie zdarzają się ludzie skrajnie nieodpowiedni). Tworzy się w ten sposób jakiś koszmarny ciąg niemożności: słaby uczeń wypuszczany za szkoły jest słabym studentem i, jeśli się nie rozwinie, będzie słabym nauczycielem, który źle wykształci swych uczniów, a ci – coraz słabiej przygotowani – trafiają na studia itd., koło się zamyka.

To tylko niektóre, ważne moim zdaniem, zagadnienia, bo przecież skutki zmian w systemie edukacji szkolnej mają swoje konsekwencje dalekosiężne. Spróbujemy wskazać niektóre z nich:

Edukacja to system naczyń połączonych, a jak dotąd efektem reformy jest to, że na pierwszym roku studiów polonistycznych zamiast dyskutować o literaturze na wyższym poziomie, ze studentami dobrze czytającymi i rozumiejącymi, co czytają, a także wyposażonymi w wiedzę nieco szerszą niż podstawowa, zmuszona jestem przekazywać im wiedzę, jaką sama wyniosłam ze szkoły – nawet nie średniej tylko podstawowej. Przy okazji omawiania prac rocznych ucę poprawności logicznej, ortograficznej, interpunkcyjnej, gramatycznej i stylistycznej, ucę poprawnego budowania wypowiedzi pisemnej, umiejętności sensownego selekcjonowania materiału, a nawet korzystania ze słowników!!! A reforma szkolnictwa wyższego (przejście na system 3+2) ograniczyła mi zasadniczo czas: na studiach stacjonarnych z 60 godzin ćwiczeń i 60 godzin wykładów z literatury rocznie zostało dziś 30 godzin ćwiczeń i 15 godzin wykładów; na studiach niestacjonarnych z 40 godzin ćwiczeń i 20 godzin wykładów zostało 20 godzin ćwiczeń i 10 godzin wykładów na literaturę polską, z literaturą powszechną jest jeszcze gorzej – zostało 15 godzin wykładów i 30 godzin ćwiczeń na epoki od antyku do współczesności!

Zastanówmy się nad tym, ile nasz student „odda” swoim uczniom, skoro – przy optymistycznym założeniu – przyswaja połowę przekazu, jaki od nas otrzymuje, i nie ma czasu (a coraz częściej także i ochoty) na samodzielne „dostudiowanie”¹⁰ materiału? Weźmy teraz pod uwagę to, że z kolei jego uczniowie przyswoją połowę z tego, co otrzymają od swojego nauczyciela (naszego studenta). W efekcie za kilka lat trafi do nas kandydat na polonistę, z którym naprawdę nie będzie wiadomo, jak i o czym rozmawiać. Już teraz jest tak, że kiedy na pierwszym roku polonistykę sprawdzam kolokwia zaliczeniowe (jeśli zdołam je odczytać, bo jest to coraz trudniejsze – czasami marzę o lekcjach kaligrafii), ograniczam się do podkreślania błędów frazeologicznych, stylistycznych, ortograficznych itd., oceniając wyłącznie zawartość merytoryczną, bo inaczej 90% prac nie nadawałoby się do zaliczenia (w kolokwiach na przykład *panegiryk* zmienia się w „paniriryk” czy też „palegiryk” itp.) Gdy słucham odpowiedzi na egzaminie z literatury polskiej, wręcz boję się poprawiać „niezręczności” językowe studentów, bo gdy to robię słyszę,

¹⁰ A taki jest skutek zwiększenia liczby egzaminów po I roku: literatura staropolska, oświecenia, romantyzmu i literatura powszechna, zdawana oddzielnie, a nie łącznie z polską, podzieloną na epoki.

że to złośliwe przeszkadzanie, chęć „obłania” studenta (komentarze są wprost, a czasami „ładuję na dywaniku”).

Biorąc pod uwagę te wszystkie uwarunkowania, całkiem poważnie rozważam możliwość rezygnacji ze zmuszania studentów do pisania prac rocznych (większość kolegów już to zrobiła), bo po pierwsze: studenci nie bardzo mają czas na porządne przygotowanie prac (duża liczba egzaminów); po drugie: nie umieją tego robić i każdą pracę trzeba wielokrotnie poprawiać, co „zżera czas”, potrzebny na własną działalność naukową; po trzecie: przy ocenianiu nas jako pracowników naukowych (i dydaktycznych zarazem) nie bierze się w ogóle pod uwagę naszej pracy dydaktycznej! Jesteśmy rozliczani wyłącznie z liczby artykułów opublikowanych (najlepiej w pozycjach z tzw. „listy filadelfijskiej”). A przecież jeżeli dydaktykę traktować poważnie, to naprawdę wymaga ona czasu i coraz więcej wysiłku.

Listę lektur już zmniejszyłam, bo studenci po prostu nie mają czasu na czytanie, ponieważ zamiast całego roku na przygotowanie się do 4 egzaminów (2 literackich i 2 językoznawczych), muszą w tym samym czasie zdać ich 9, w tym 3 z literatury.

Od jakiegoś czasu towarzyszy nam – nauczycielom akademickim – poczucie głębokiego dyskomfortu i przeświadczenie, że humanistyka, a więc i edukacja na studiach polonistycznych, jest sukcesywnie deprecjonowana (oferujemy *de facto* mniej godzin zajęć literackich i językowych niż do niedawna szkoła średnia, a więc i mniejszy zakres wiedzy).

Stwierdzenia, że tzw. „tradycyjna polonistyka” (oparta na zdobywaniu szerokiej wiedzy, całościowej lekturze tekstów literackich i naukowych opracowań, analizie i interpretacji licznych dzieł literackich, po uprzednim solidnym przyswojeniu zasad pisowni polskiej itd.) to przeżytek, nie są odosobnione, także – co budzi zaniepokojenie – w środowisku polonistów. Faktem jest, że żyjemy w świecie kultury obrazkowej, a za niedługo program komputerowy może zastąpić nauczyciela, bo sam poprawi wszystkie błędy, tylko rodzi się pytanie: czy edukacja, zwłaszcza na poziomie średnim i akademickim, ma hołdować modzie na piktografię i sms-y? Czy jednak nie powinna dawać rzetelnej wiedzy i umiejętności, które tym zaburzającym i ograniczającym nas (wracamy do poziomu człowieka jaskiniowego z tą różnicą, że zamiast malować na ścianie używamy komputera) tendencjom dadzą zdecydowany odpór? Czy przypadkiem nie próbujemy pójść na tzw. „łatwiznę” i dopasować się na siłę do świata, który technicyzować się zapewne będzie jeszcze bardziej? Ale czy to jest powód, by się poddawać i rezygnować z humanizowania go? Myślę, że trzeba to robić z tym większą determinacją, im większe będą problemy.

Z uwagą wysłuchuję wystąpień kolejnych ministrów edukacji i szkolnictwa wyższego i wiele stwierdzeń mnie bulwersuje:

Pani minister stwierdza na przykład, że: „dobra edukacja to dobrze zarządzane szkoły i dobry nadzór nad tym zarządzaniem”. A ja w swej naiwności myślałam, że zależy to od nauczycieli – dobrze wyedukowanych i umiejących swą wiedzę skutecznie przekazać. Jak wynikało z wypowiedzi, pani minister spotykała się „w terenie” w sprawach reformy oświaty nie z nauczycielami, ale z samorządowcami. Wygląda na to, że dalszym etapem reformy będzie przekształcanie szkół w dobrze prosperujące, a może nawet przynoszące zyski przedsiębiorstwa, tym bardziej, że w przedszkolu dzieci dowiedzą się „co to jest

dług” czy „skąd się biorą pieniądze”, a sześciolatki będą się na bajkach uczyły „etyki” (jakby dotąd dobre, stare bajki nie pokazywały różnic między dobrem a złem i nie uczyły dokonywania właściwych wyborów). Nie wiem czy o to powinno chodzić w zreformowanym systemie oświaty¹¹.

Przerażają mnie zapowiedzi (oraz ich realizacja) koniecznego zamykania „nierentownych placówek oświatowych” w tzw. „terenie” (czy kiedykolwiek i gdziekolwiek edukacji i oświacie stawiało się wymóg „rentowności”?). Oddala to uczniów od jakiegokolwiek komfortu uczenia się – zmęczenie wydłużającą się drogą do szkoły i ze szkoły nie sprzyja ani przyswajaniu wiedzy na lekcjach, ani edukacji domowej. A może chodzi o zasadę „co nas nie zabije, to nas wzmocni”?

Podsumowując, efekty reformy systemu szkolnego w dziedzinie polonistyki nie jawią mi się jako pasmo sukcesów i „salomonowych” (mądrych) rozwiązań, raczej przygnębiają niż napawają optymizmem, zwłaszcza, gdy do zagadnień merytorycznych doda się sprawy organizacyjne i finansowe¹². Ale to już temat na osobne, obszernie rozważania.

¹¹ – Kolejny pomysł to wybór specjalizacji przez uczniów już na poziomie gimnazjum – śmiem twierdzić, że w tym momencie życia wybory mogą zmieniać się wielokrotnie. Poza tym jeśli pozbawi się uczniów dostępu do wiedzy ogólnej, zamknie się im możliwość dokonania takiego wyboru zgodnie z rzeczywistymi predyspozycjami

– Postulat skrócenia wakacji na rzecz większej ilości krótszych przerw w roku też budzi wątpliwości. Każdy, kto pamięta swoją edukację albo „otarł się” o szkołę zawodowo, wie jak trudno po każdej przerwie nakłonić uczniów do normalnej pracy. Oczywiście do wszystkiego można przywyknąć, tylko czy są ku temu jakieś racjonalne przesłanki?

– Obniżenie wieku szkolnego motywowała pani minister tym, że „nauczyciele szkół ponad gimnazjalnych mają poczucie, że odebrano im rok edukacji”, więc trzeba temu zaradzić. Śmiem wątpić, czy obligatoryjne wysłanie sześciolatek do szkoły (wiele dzieci sobie poradzi, ale równie wiele nie jest jeszcze dojrzałych do sprostania wymaganiom stawianym uczniom) wyrówna straty, bo chyba nie o takie „wyrównanie” chodziło nauczycielom.

– „Powiązanie programowe gimnazjum z liceum” to szczytny cel, szkoda, że nie było to dla reformatorów oczywistością do tej pory.

– Wprowadzenie dzienników do wszystkich zajęć pozalekcyjnych to przymnażanie „papierowej roboty” nauczycielom. Oczywiście – kontrola musi być, tylko co mają zrobić na przykład szkoły dla dzieci specjalnej troski, w których zajęcia rewalidacyjne odbywają się indywidualnie: wypada jeden dziennik na jednego ucznia!

¹² Pomysł zatrudniania przez dyrektorów specjalistów – mistrzów z różnych dziedzin, na kontraktach, za większe pieniądze, jest bardzo chwalebny. Stawka dotychczasowa jest – zdaniem pani minister – „stanowczo niewystarczająca”, szkoda, że nie dostrzeżono tego, iż za tę stawkę musi żyć nauczyciel.

RECENZJE

Marta Bolińska

W przestrzeni krótkich formAnna Wzorek, *Świat opowiadań Stanisława Rogali*, Kielce 2011, KTN

Twórczość Stanisława Rogali¹, który od prawie pół wieku kreuje literackie światy, doczekała się wielu opracowań, recenzji, analiz. Wydany w 2008 roku zbiór artykułów *Otarłem się o życie, otarłem się o słowa*² i zorganizowana z okazji Jubileuszu autora konferencja naukowa w Kielcach są tego znamienym przykładem. Sylwetkę pisarza przybliżył już w 1998 roku Janusz Detka³. Biografia artysty została także zamieszczona w licznych słownikach i leksykonach. Przez lata wielu literaturoznawców w rozmaitych rozprawach, studiach i szkicach poświęcało uwagę jego dokonaniom⁴.

W 2011 roku Kieleckie Towarzystwo Naukowe przygotowało pozycję, która rzuca nowe światło na prozę pisarza. Tym razem otrzymaliśmy pracę pod tytułem *Świat opowiadań Stanisława Rogali*, w której autorka – Anna Wzorek – na 160 stronach przygląda się krótkim formom fabularnym. Analizuje utwory z następujących zbiorów – *Ucieczki* (1984), *Gdzie jest Siwobrody?* (1993), *Ktoś taki, jak ty* (1994), *Marcowy śnieg* (1997) oraz teksty wydawane pojedynczo, publikowane głównie na łamach czasopism, w tym: *Komputerowy pies*, *Kot*, *Nocny krzyk*, *Pałeczka*, *Piesiek*, *Zgraja*.

Całość otwiera wprowadzenie zatytułowane *Zamiast wstępu*, wieńczy część *Zamiast zakończenia*. Zasadniczy trzon opracowania budują cztery rozdziały, tj.

1. Przegląd krótkich form narracyjnych Stanisława Rogali,
2. Postacie mężczyzn,
3. Postacie kobiet,
4. O autocenzurze w zbiorze *Gdzie jest Siwobrody?* oraz w *Zgrai*.

Dopełniają książkę: *Rozmowa z pisarzem* (przeprowadzona 12 sierpnia 2010 r.), bibliografia (podmiotowa, wypowiedzi autorskie, przedmiotowa) oraz indeks nazwisk, a także solidnie opracowane przypisy, przede wszystkim adresowe oraz streszczenie najważniejszych tez przygotowane w języku angielskim.

We wspomnianej pozycji Anna Wzorek nawiązuje do swoich wcześniejszych szkiców na temat twórczości pisarza⁵, zaznacza jednak, że w obecnym kształcie

¹ Urodził się 9 października 1948 roku w Zreczu Chałupczańskim koło Chmielnika.

² *Otarłem się o życie, otarłem się o słowa*. Księga Jubileuszowa S. Rogali, pod red. Z. Trzaskowskiego, Kielce 2008.

³ J. Detka, *Stanisław Rogala. Sylwetki współczesnych pisarzy*, Kielce 1998.

⁴ R. Kordas, M. Podgórska, *Stanisław Rogala. Bibliografia podmiotowo-przedmiotowa*, Kielce 1998.

⁵ Zob. m.in. A. Wzorek, *Krótkie formy narracyjne Stanisława Rogali*, w: *Wokół literatury i kultury. Prace dedykowane Profesorowi Janowi Paclawskiemu w roku Jubileuszu*, Kielce 2005.

są to wypowiedzi zdecydowanie poszerzone, uzupełnione, przeredagowane oraz na nowo przemyślane.

Część wprowadzająca przedstawia sylwetkę i jednocześnie buduje portret pisarza. Wyłania się więc biografia artysty, z takimi zdarzeniami, jak fakt narodzin, miejsce urodzenia (wyeksponowany wiejski rodowód), lata szkolne i studenckie, migracje wiejsko-miejskie, doświadczenia rodzinne i zdrowotne. Autorka, obok działalności literacko-kulturalnej, skupia się także na pracy naukowej (m.in. magisterium, doktorat, doświadczenia zbierane jako nauczyciel akademicki) oraz przedstawia wykaz przyznanych S. Rogali odznaczeń, wyróżnień i stypendiów.

Anna Wzorek uwypukla podstawowe motywy, wątki, tematy, formy oraz związania artystyczne w twórczości literackiej, malując w ten sposób obraz pisarstwa Stanisława Rogali. Interesuje ją i treść, i poetyka, i przynależność gatunkowa przywoływanych tytułów. Wzorek nie traktuje pisarza jako piewcy lokalnej tradycji, nie sytuuje jego twórczości li tylko w regionie świętokrzyskim. Jej zdaniem pisarstwo Rogali patronują z jednej strony twórcy nurtu chłopskiego – Kawalec, Myśliwski, Pilot, Redliński, ale też inni – Kafka, Uniłowski, Zawiejski, Żukrowski. Wskazuje na liczne związki twórczości Rogali z szeroko rozumianą tradycją literacko-kulturową. Píše m.in. o powinowactwach z *Lotną*, *Przemianą*, *Odwiedziami prezydenta*, *Próchnem*, *Wspólnym pokojem*. Podkreśla, że pisarz przestał być postrzegany jako „kronikarz chłopskiego losu”, tym bardziej, że nieustannie wzbogaca tematy swej prozy, prezentuje różnorodne środowiska, odnotowuje przeobrażenia społeczne i kulturowe, zaś losy bohaterów wpisuje w ważne wydarzenia dziejowe.

Przyjmując jako nadrzędną metodę badawczą strategię idiograficzną, omawia badaczka strukturę opowiadań, akcentując kwestie przynależności gatunkowej (głównie idzie o związki z nowelą lub ich brak). Część pierwsza przynosi zatem ustalenia natury genologicznej. Autorka, śledząc fenotyp i genotyp tekstów, dochodzi do wniosku, że – jak je nazywa – „deminutywnym powieściom” Rogali bliżej do opowiadania niż noweli. Przy okazji zauważa, że autor *Zgrai* wciąż poszukuje nowych rozwiązań formalnych.

A. Wzorek, penetrując świat bohaterów, istotne, pierwszoplanowe znaczenie przypisuje postaciom męskim, a bohaterkom kobiecym wyznacza – za Rogalą – role towarzyszek, kobiet-pragnień, kobiet-marzeń, kobiet namiętnych, kobiet-artystek, kobiet-matek, kobiet-samarytanek, uznając je za postaci mocno zindywidualizowane. Postawiona przed laty teza Olgi Białek dotycząca postaci w powieści *Rodzinna ballada*, gdzie powstała galeria ludzkich typów z bogatą, wyrazistą i skomplikowaną osobowością, zostaje przez Wzorek rozciągnięta na całą twórczość autora.

Stawiając w drugim rozdziale na świat męskich postaci, badaczka dochodzi do następujących konstatacji: po pierwsze bohaterów męskich można podzielić na trzy grupy, czyli „kolegów z boiska”, „twórców nieudaczników” oraz „bohaterów uwikłanych w historię”, po drugie bohaterowie ci noszą zwykle pseudonimy lub przydomki, są charakterystyczni, rozpoznawalni, wyróżnia ich jakaś konkretna cecha, po trzecie pisarz rzadko zajmuje się aparycją postaci, częściej kładzie nacisk na sferę przeżyć wewnętrznych. Wzorek podkreśla, że w budowaniu wątków bohaterów znaczenia nabierają dwa zasadnicze motywy: ptaka oraz awansu społecznego oraz że wielu z nich nosi rysy samego pisarza, ale też osób z jego otoczenia: rodziny, przyjaciół, znajomych.

W części trzeciej badaczka przechodzi do charakterystyki kobiecych bohaterów. Zaznacza, że postaci płci żeńskiej odgrywają ważną rolę w konstrukcji fabuły, bowiem znacząco wpływają na losy protagonistów. Dostrzega również, że Rogala przenosi do swej twórczości nowy model kobiety, związany z rewolucją obyczajową, lecz nie ulega modzie na seksualność. Niemniej są też postaci, które, lekceważąc normy obyczajowe oraz odrzucając wzorce kulturowe, łączące prokreację z małżeństwem, zbliżają się do postfeministycznego modelu kobiety.

Niektóre z prac Rogali, uchodzące za kontrowersyjne, skłoniły samego autora *Piotrowego Pola* do odsłonięcia wewnętrznej motywacji twórczej, zmobilizowały też badaczkę do spenetrowania i zweryfikowania różnych opinii na temat tej bogatej twórczości. Oryginalnym ujęciem jest przeto zwrócenie uwagi w rozdziale czwartym na obecność autocenzury w zbiorze *Gdzie jest Siwobrody?* oraz w *Zgrai*. To dość rzadko spotykana propozycja, która z jednej strony wskazuje na dużą świadomość pisarskiej autokreacji, z drugiej dotyka czysto ludzkich obaw.

Jest również dowodem na to, że sięganie po socjologiczne techniki opisu we współczesnej literaturze staje się zjawiskiem coraz częstszym (zob. także wywiad autorki z pisarzem). Taka postawa wymaga ponadto od badacza dobrej orientacji w literaturze i znajomości konkretnej twórczości, umiejętności odkrycia pisarskich intencji, prześledzenia poświadczonych zmian w tekstach oraz odtworzenia reakcji krytyki literackiej i środowiska twórczego na wypowiedzi danego twórcy. Wzorek stara się jednak uniknąć błędu afektywności i intencyjności. Nieco miejsca poświęca rozgraniczeniu cenzury i autocenzury podkreślając, że oba pojęcia to zjawiska literacko-kulturowe, z tym, że autocenzura traktowana bywa jako jeden z poziomów cenzury (polega bowiem na kontroli tekstu, której dokonuje sam autor).

W podsumowaniu autorka dzieli opowiadania Rogali ze względu na treść, formę i odbiorcę. Zaznacza, że nie wszystkie tytuły da się tak klarownie sklasyfikować. Na przykład precyzyjnym podziałom nie poddają się opowieści o pseudoartystach. Z jednej strony mają charakter groteskowy, odmalowują karykaturalny obraz świata, z drugiej ciężą ku rozwiązaniom przypowieściowym, przez co ich znaczenia nabierają charakteru uniwersalnego (odsłaniają prawidłowości właściwe środowisku literacko-artystycznemu i kulturalnemu w powojennej Polsce).

Do analizy i interpretacji wykorzystuje Wzorek szeroko rozumianą bibliografię osobową. Jest tu miejsce zarówno na literaturę podmiotową, jak też konkretną literaturę przedmiotu oraz wypowiedzi samego twórcy. Autorka sięga do opracowań znanych i uznanych literaturoznawców (m.in. K. Bartoszyński, L. Fryde, E. Kucharski). Wykorzystuje starsze teksty krytyczne i teoretycznoliterackie o ustalonej renomie i wartości, jak i prace najnowsze, prezentujące współczesny stan i obraz badań. Zresztą teoretycznoliterackie zacięcie autorki wyłania się przy okazji zgrabnych odniesień do klasyfikacji form gatunkowych (na szczęście nie myli badaczka małych form z krótkimi), sprawnie porusza się w świecie analiz i w świecie znaczeń, roztropnie dobiera i teorie, i opinie, także środowiska lokalnego, kielecko-świętokrzyskiego.

Pisarstwo Stanisława Rogali otrzymuje więc nowy status – autor jawi się nie tylko jako płodny powieściopisarz i wrażliwy poeta, ale przede wszystkim jako ważny konstruktor krótkich form narracyjnych. A to sztuka niełatwa i wymagająca nie lada sprawności. Podobnej wirtuozerii potrzeba również, by w sposób

klarowny i kompetentny poprowadzić czytelnika przez labirynt drobniejszych form gatunkowych, co niewątpliwie udało się Annie Wzorek.

Zrozumiałe jest też to, że twórczość pisarza na razie trudno zamknąć w pełnym, monograficznym ujęciu, bowiem autor *Modlitwy o grzech* wciąż tryska twórczą energią, czego świadectwem może być, wydany w 2012 roku, zbiór *Księżycowe wakacje*⁶, na który składają się kolejne, świeżo napisane, opowiadania, tym razem o wnukach, zatytułowane: *Wiktor* i *Janek*. Okazuje się, że fakty z życia Stanisława Rogali znów wkraczają w jego literackie światy i odsłaniają pełną emocji osobistą i ponadosobistą przestrzeń artysty.

⁶ S. Rogala, *Księżycowe wakacje*, Kielce 2012.

Marcin Dzikowski

Korczakowskie próby i dni

Joanna Olczak-Ronikier, *Korczak. Próba biografii*,
Warszawa 2011, Wydawnictwo AB, seria: „Fortuna i Fatum”, ss. 479 (5).

Na obwolucie książki czytamy „Korczak” – słowo-hasło¹ – i dalej zaskakujące (może wynikające z tego samego toposu skromności, wedle którego Kochanowski zalecał przerobienie na tutki apteczne swojej *Odprawy posłów greckich*): *Próba biografii*. Być może lepszym porównaniem, a przy tym nie tak odległym i patetycznym, jest tu nie Kochanowski, a na przykład *Kazimierz Tetmajer. Próba biografii* Krystyny Jabłońskiej (1969) czy stosunkowo niedawno wydana książka Gabrieli Matuszek pod tytułem *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii* (2008). Nie jest to bowiem konwencjonalny wyraz skromności, ale raczej moment pokory, choć Autorka nie jest „pokorna” ani wobec Henryka Goldszmita, ani Janusza Korczaka – dotyka spraw intymnych i kłopotliwych, ustala fakty i daty. A jednak respekt wobec tematu jest tutaj jakoś obecny – ale Joanna Olczak-Ronikier zachowuje go, nie przekraczając cienkiej granicy stereotypu i pochlebstwa.

W tej „próbie” kryje się jednak coś jeszcze: „próbować”, to bowiem również „doświadczać”. Ryszard Nycz zwracał niedawno uwagę na obecność w polu semantycznym pojęcia „doświadczać” takich oto elementów: „poddać próbie”, „doznać, zaznać”, „dowieść, udowodnić, okazać”, „oświadczyć, dać świadectwo”². „Próba” oznacza zatem w tym kontekście pewną postawę wobec podejmowanego przedsięwzięcia, postawę, jaką nazwałbym hermeneutyczną. Zgodnie z nią – po przekroczeniu pewnego progu wiedzy – zaczynamy sobie zdawać sprawę, że każda odpowiedź to tylko wstęp do nowych pytań, a dzieło zawsze pozostaje „próbą” zawierającą wiele miejsc wciąż niejasnych.

Zauważmy, że świadomość tego intelektualnego i emocjonalnego uwikłania jest również elementem postawy zgodnej z imperatywami samego Korczaka: „Mam umysł badawczy, nie wynalazczy. Badać, by wiedzieć? Nie. [...] Chyba badać, by zadawać coraz dalsze i dalsze pytania. Pytania stawiam ludziom (niemowlętom, starcom), faktom, zdarzeniom, losom. Nie ponosi mnie ambicja odpowiedzi, chcę przejść do innych pytań – niekoniecznie o tym samym”³.

„Próba” to również doświadczenie, dawanie świadectwa. W moim odczuciu Autorce towarzyszy przekonanie, że biografia – przynajmniej ta właśnie, konkretna biografia – nie może być traktowana tylko jako tekst. Że była czynem, zmaganiem i każdy jej opis w pewien sposób również staje się działaniem poprzez słowa. Czy taki materiał się im podda, podda „próbie” narracji biograficznej – i taką refleksję przemycła Joanna Olczak-Ronikier.

¹ Czarna okładka z białym liternictwem zawiera już tylko tytuł „Korczak”.

² R. Nycz, *O nowoczesności jako doświadczeniu*, „Teksty Drugie” 2006, nr 3, s. 7.

³ J. Korczak, *Pamiętnik*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, wybór A. Lewin, t. IV, Warszawa 1986, s. 387–388.

Niewątpliwie próba, której podjęła się Autorka, uwieńczona została powodzeniem, może nawet sukcesem, we wszystkich przytoczonych znaczeniach. Olczak-Ronikier ma przecież bogate doświadczenie literackie. W nagrodzonej Nike książce *W ogrodzie pamięci* (2002) zmierzyła się z sagą osobistą, wcześniej, w książce o Piotrze Skrzyneckim (*Piotr*, 1998) – z taką biografią. Czytelnik otrzymuje sprawnie napisane, starannie wydane⁴, rzetelne studium, ciekawe pod względem wykorzystanej metody – dzięki tym cechom niewątpliwie „nad podobieństwem nadbudowuje się tożsamość”. Autorka, której rodzina od pokoleń związana jest z Korczakiem (Janina Mortkowiczowa, jej babka, była żoną głównego wydawcy dzieł Starego Doktora, matka – Hanna Mortkowicz-Olczakowa – napisała pierwszą powojenną biografię), w ciekawy sposób podejmuje próbę dookreślenia wielu miejsc nieznanych. Na przykład, posługując się zapisami prasowymi notującymi stan pogody z danego dnia, ujmującą mówi o okolicznościach narodzin Henryczka Goldszmita (s. 42–43); posługując się podobnym szczegółem, ustala praktycznie bezdyskusyjnie wątpliwy dzień wymarszu z sierocińca na Umschlagplatz (s. 427). Nie można zarzucić jej nachalnego odbrązawiania czy pogoni za sensacją, mimo że zastanawia się nad możliwym homoseksualizmem Korczaka czy jego związkami z masonerią i ezoteryzmem. Rozdział pt. *Szorstki, przykry, brutalny* słusnie odsłania niewątpliwie nieobecny w świadomości ogółu obraz człowieka niezwykle zmęczonego, borykającego się z przeciwnościami nie do udźwignięcia, rozstrojonego nerwowo.

Jaki Korczak wyłania się z tej biografii, z natłoku szczegółów? Malutki Henryk Goldszmit pojawia się na kartach opowieści dopiero na czterdziestej trzeciej stronie. Wyłania się więc stopniowo, z natłoku nie niepotrzebnych szczegółów, nie ginie w nich, zyskuje tylko bogatsze tło, staranniejsze dekoracje. Nie jest mitologizowany, ale i nie jest śmieszny. Wyłania się Korczak jako ludzki konkret ciała i ducha, pewności i wątpliwości, słabości i siły oraz – różnorodnych okoliczności. Ludzki, konkretny i otoczony przez ludzi, z którymi się nieustannie spotyka (również w sensie bardziej metafizycznym). Czasem na swoje szczęście, innym razem – na nieszczęście. Albowiem „Ciężka to rzecz urodzić się i nauczyć się żyć”⁵.

Jest to historia nieskończonych prac, starań, zabiegów, prób – zawsze o i wokół innych, najmniej dla siebie samego. Dlatego też mogła powstać swoista biografia-saga o jednostce. Dzięki temu dostrzega się, że to, co zwykło się kwitować utartym stwierdzeniem, jest zawsze uogólnieniem, a więc nieprawdą: Dom Sierot to nie tylko idea i system wychowawczy, to również liczba dzieci, wychowawców, lokalizacja, kartofle na obiad i rozbite szyby. To samo dotyczy na przykład przeprowadzki do getta i ostatniej drogi.

Jest to historia jednostki poszukującej do końca życia. Nie tylko inspiracji, ale również wzorów dla swoich wychowanków, „we wszystkich systemach etycznych, które troskę o wyższe wartości uważają za podstawowy sprawdzian człowieczeństwa” (s. 361).

⁴ Trzon biograficzny uzupełniają *Bibliografia dzieł Janusza Korczaka*, przypisy i indeks nazwisk.

⁵ Słowa Korczaka wykorzystane jako motto książki. Widnieją jednak tylko na obwolucie i jako motto rozdziału 5.

A przy tym nieubłaganie samokrytycznej. Leszek Kołakowski pisał, że zdobyczą kultury europejskiej była zdolność do pytania o własne podstawy, do rozliczania własnych wyborów i motywacji. Coś podobnego można powiedzieć o Korczaku z obrazu, jaki stworzyła Olczak-Ronikier. A jednak udało jej się pokazać rdzeń, ideowe rudymenty, którym był i pozostał wierny, nie tracąc jednak postawy dialogowej.

Spośród tematów, które można uznać za swoiste tabu korczakologii, nie pojawia się eutanazja (słowo to pada w książce bodajże tylko raz, w znanym cytacie z podania do Biura Personalnego Rady Żydowskiej o objęcie stanowiska wychowawcy w Głównym Domu Schronienia na Dzielnej 39 (s. 387): „Uważam się za wtajemniczonego w dziedzinie medycyny, wychowawstwa, eugeniki, polityki”). Jest to niewątpliwie stracona szansa, bo wydaje mi się, że w myśleniu Olczak-Ronikier o Korczaku nie byłby obcy wniosek, który mnie narzuca się z neodpartą siłą, ilekroć rozważam poglądy autora *Wiosny i dziecka* na temat odpowiedzialnego rodzicielstwa i tzw. planowania rodziny. Mianowicie: cokolwiek by nie powiedzieć o dyskusyjności tych założeń i postulatów, bezdyskusyjnie prawdziwe jest przecież to, że Korczak czuł się dziedzicznie obciążony i politycznie zniewolony, stąd normy eugeniki zastosował w pierwszej kolejności – do siebie⁶. W tym momencie w pracy Joanny Olczak-Ronikier pozostaje jednak miejsce puste, jakby wstydlive. A przecież Autorka nie ukrywa wielu miejsc niedookreślonych i o swoich wątpliwościach mówi wprost (na przykład na s. 278).

Można też dyskutować, czy przy okazji każdego wspomnienia o Janinie Mortkowiczowej konieczne było uświadamianie czytelnikowi, że była to babka autorki. Wobec wspomnianej precyzji i charakteru naukowego dzieła dziwi też brak lokowania paginacji przy cytatach z *Pamiętnika*, a tych w książce Olczak-Ronikier jest bodajże najwięcej. Są to jednak usterki *minorum gentium*.

Na zakończenie uwaga, która tylko na pozór wydaje się krytyczna. Kiedy czyta się omawianą biografię, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że to nie „ludzie ludziom”, lecz raczej „ludzie Żydom zgotowali ten los”. Konsekwentne podkreślanie nastrojów antysemitycznych nie jest – jak sądzę – wyeksponowaniem fałszującym. „Tak było!” – zaświadcza Olczak-Ronikier. Wszak opowiada historię rodziny żydowskiej i spolonizowanego Żyda, który zginął w Zagładzie. W tym sensie opowieść ta jest również literaturą bolesną.

⁶ „Przypominam sobie chwilę, gdy postanowiłem nie zakładać własnego domu. Było to w parku koło Londynu. Niewolnik nie ma prawa mieć dzieci. Żyd polski pod zaborem carskim. I zaraz odczułem to jako zabicie samego siebie. Z siłą i mocą poprowadziłem swoje życie, które było na pozór uporządkowane, samotne, obce. Za syna wybrałem ideę służenia dziecku i jego sprawie. Na pozór straciłem” (s. 143). Jest to fragment z listu do młodego przyjaciela Mieczysława Zylbertala, któremu właśnie urodziło się dziecko (z dn. 30 marca 1937).

Beata Głowińska

Rola obserwacji lekcji w doskonaleniu warsztatu pracy nauczyciela języka niemieckiego

Barbara Ziebell, Annegret Schmidjell, *Unterrichtsbeobachtung und kollegiale Beratung*.

Neu 2012 Goethe-Institut München, Langenscheidt

Praca *Unterrichtsbeobachtung und kollegiale Bearbeitung Neu* autorstwa Barbary Ziebell i Annegret Schmidjell jest skryptem z serii *Fernstudienprojekt Fort- und Weiterbildung Deutsch als Fremdsprache*, wzbogaconym i uaktualnionym w stosunku do poprzedniego wydania z roku 2002.

Na trzech płytach DVD Autorki zamieściły nowe przykłady zajęć z języka niemieckiego z różnych zakątków świata. Lekcje przygotowały na podstawie aktualnych podręczników i materiałów dydaktycznych. Uczący się reprezentują natomiast różne stopnie opanowania języka (od początkujących po zaawansowanych). Są fragmenty lekcji z młodzieżą i dorosłymi.

Nowością jest także rozdział poświęcony rozmowom pohospitacyjnym i tzw. hospitacjom koleżeńskim. Rozważaniom z tej części skryptu towarzyszą również nagrania filmowe.

W nowym wydaniu dużo więcej uwagi poświęcono zagadnieniu obserwacji zachowania nauczyciela podczas zajęć oraz poszukiwaniu możliwości zmian tego zachowania. Na tle literatury podejmującej tematykę obserwacji lekcji przedstawiona tu praca wyróżnia się kompleksowością podejścia do omawianego zagadnienia oraz bogactwem sfilmowanych przykładów pochodzących z praktyki nauczycielskiej.

Już w pierwszych zdaniach wstępu Autorki przedstawiają podstawowy cel, jaki przyświeca ich pracy. Chodzi o to, by potraktować obserwację lekcji jako źródło wiedzy, pomysłów, impulsów i przemyśleń mogących wzbogacić i udoskonalić własny warsztat pracy nauczyciela.

Skrypt jest adresowany do nauczycieli języka niemieckiego, studentów germanistyki, nauczycieli akademickich i wszystkich osób zajmujących się kształceniem i doskonaleniem zawodowym nauczycieli języka niemieckiego. Może on być również interesujący dla metodyków i osób hospitujących lekcje językowe.

Wykorzystanie obserwacji lekcji w autorefleksji, do wyciągania wniosków i do własnej nauki jawi się tu jako ważna umiejętność, która powinna być w większym stopniu rozwijana zarówno w ramach przygotowań do wykonywania zawodu nauczyciela języka obcego, jak i później, w ramach doskonalenia zawodowego.

Pierwszy rozdział skryptu jest wprowadzeniem do tematyki obserwacji zajęć z języka niemieckiego. Oprócz omówienia celów, funkcji i rodzajów obserwacji lekcji czytelnik znajdzie tu zachętę do zastanowienia się nad własnymi doświadczeniami związanymi z byciem obiektem obserwacji (w roli ucznia, studenta, nauczyciela)

i z obserwowaniem innych. Dana jest mu przy tym możliwość porównania swoich odpowiedzi z odpowiedziami innych osób. Przy tej okazji omówione zostały – często nieświadomione – zależności między celem obserwacji, sytuacją/pozycją osoby obserwowanej, relacją obserwujący–obserwowany a tym jak jest odbierana, a czasem silnie emocjonalnie przeżywana, dana sytuacja lekcyjna.

Dalsza lektura pracy daje możliwość dokładnego przyjrzenia się różnym technikom obserwacji (obserwacja nie ukierunkowana, ukierunkowana z ogólnymi pytaniami, globalna, selektywna i szczegółowa), wypróbowania wielorakich arkuszy obserwacji oraz samodzielnego tworzenia własnych arkuszy obserwacyjnych. Zadania rozdziału drugiego ukazują, jak ważne jest określenie celu obserwacji i dobranie odpowiednich kryteriów obserwacji. Kolejny, trzeci, najobszerniejszy rozdział poświęcony jest obserwacji wybranych aspektów nauczania, do których zaliczono: rozwijanie sprawności rozumienia ze słuchu, swobodne wypowiedzanie się, wybrane techniki nauczania, stosowanie pomocy dydaktycznych, wydawanie poleceń przez nauczyciela, nauczanie gramatyki, dobór form pracy na lekcji w celu aktywizacji uczących się, praca w dużych grupach, praca nad tworzeniem portfolio językowego oraz wspieranie uczących się w ich autonomicznych działaniach komunikacyjnych. Tutaj również mamy ciekawy materiał filmowy. Każdy, kto miał do czynienia z nauczaniem języka niemieckiego, z przyjemnością obejrzy najlepszych kolegów „po fachu” (nauczycieli Instytutu Goethego) przy pracy. Obserwacja dobrze przeprowadzonych, ciekawych zajęć może stać się impulsem do doskonalenia własnych kompetencji nauczycielskich. Ciekawym doświadczeniem jest również obserwacja lekcji przeprowadzonych w szkołach w Oslo i w Kairze.

W kolejnym rozdziale Autorki prezentują możliwości obserwacji jednego z podstawowych wymiarów nauczania, jakim jest zachowanie nauczyciela (tego, co, kiedy i jak mówi, jak zwraca się do uczniów, jak posługuje się mową ciała). Nie ukrywają, z jakimi trudnościami łączy się obserwowanie i analizowanie tego aspektu lekcyjnego. Jest on bowiem w jakiejś mierze manifestacją cech osobowościowych nauczyciela i tylko częściowo podlega autoregulacji. Autorki podjęły próbę wyselekcjonowania tych zachowań, które – po ich przeanalizowaniu – można zmienić, zamieściły przy tym techniki służące samoobserwacji.

Ostatni rozdział skryptu ma zachęcić wszystkich zainteresowanych do praktykowania hospitacji koleżeńskich, z założenia pozbawionych oceniania, krytyki czy niebezpieczeństwa sankcji. Osoba hospitująca ma być dla obserwowanego nauczyciela rodzajem lustra, w którym on sam może się przejrzeć. W razie potrzeby obserwowany może także zwrócić się do hospitującego z prośbą o radę czy pomoc. Ten rodzaj obserwacji, jak każdy inny, wymaga znajomości odpowiednich technik obserwacyjnych i umiejętności prowadzenia rozmów pohospitacyjnych. Czytelnik znajdzie w tym miejscu przydatne przykłady i materiały do wykorzystania we własnej praktyce zawodowej. Na płycie DVD nr 3 umieszczono, gotowe do wydrukowania, wszystkie arkusze obserwacyjne.

Na uwagę zasługuje poza tym aspekt językowy omawianej pracy. Skrypt *Unterrichtsbeobachtung und kollegiale Bearbeitung. Neu*, jak z resztą wszystkie pozycje z tej serii, napisany jest przystępnym językiem. Terminy fachowe są szeroko omówione w oddzielnym rozdziale. Lekturę pracy ułatwia również duża dbałość

o przejrzystość w układzie treści, co przy wieloaspektowości ujęcia przedstawianego zagadnienia jest ważną zaletą.

Podsumowując swoje uwagi na temat pracy Barbary Ziebell i Annegret Schmidjell, *Unterrichtsbeobachtung und kollegiale Bearbeitung. Neu*, pragnę podkreślić rzetelność i dokładność, z jaką potraktowano tak kompleksowy temat, jak obserwacja lekcji języka obcego. Niewątpliwą wartością jest również bogata dokumentacja filmowa z omawianych zajęć i jej przydatność w czerpaniu pomysłów do własnej praktyki nauczycielskiej.

Kinga Janicka

Polityczno-futurystyczna wolta, czyli dandyzm według Krzysztofa Jaworskiego

Krzysztof Jaworski, *Dandys. Słowo o Brunonie Jasińskim*, Warszawa 2009, Wydawnictwo Iskry, ss. 288.

Krzysztof Jaworski, będący konsultantem naukowym filmu pt. *Człowiek zmienia skórę* z 2002 roku, poświęconego życiu i twórczości Brunona Jasińskiego, już po raz kolejny (w 2009 roku) daje wyraz swojemu zainteresowaniu tym awangardowym artystą, określanym mianem nihilisty, pornografa czy fanatyka ludożerstwa.

Książka *Dandys. Słowo o Brunonie Jasińskim* to praca pionierska i to nie tylko przez wzgląd na trudności z dotarciem do materiałów źródłowych (sam autor już na pierwszych kartach książki wspomina o „iście detektywistycznych zabiegach” związanych z ustaleniem imienia i nazwiska twórcy, który żył przecież w pierwszej połowie XX wieku).

Istotne dla dalszej refleksji jest zatem stwierdzenie, że przed biografem Brunona Jasińskiego stoi ważne zadanie, polegające nie tylko na ustaleniu strategii narracyjnej, ale również na doborze odpowiednich środków wyrazu, bo przecież – jak nadmienia Autor – „nie ma nic gorszego, niż napisanie nudnej biografii człowieka, który wiódł ciekawe życie”.

Dandys. Słowo o Brunonie Jasińskim to pozycja sugestywnie i wnikliwie opowiadająca o losach tytułowego wyrafinowanego wirtuoza formy. Wydaje się, że właśnie to autentyczne nowatorstwo i snobistyczna bufonada Jasińskiego zainteresowały Autora tej książki. Nie chodzi jednak tylko o futurystyczny kunszt pisarski. Z kart biografii kreślonej ręką Jaworskiego wyłania się smutny człowiek, będący ofiarą reżimu. Autor wielokrotnie prostuje opinie na temat Jasińskiego, weryfikuje nieporozumienia i sygnalizuje wiele nieodkrytych dotychczas faktów z życia pisarza. Pojawiają się tu również – co budzić może w czytelniku nie tyle sprzeciw, ile wątpliwości co do wiarygodności przedstawionych dowodów – zeznania Jasińskiego dla NKWD, zeznania szpiega policji francuskiej czy ministerialna korespondencja.

Dla oceny tej – z założenia popularnej – książki ważne staje się zatem, że to dzięki zebranemu po raz pierwszy przez Jaworskiego materiałowi badawczemu udało się nie tylko zinterpretować istotne, a zarazem sporne kwestie związane z pisarską działalnością Jasińskiego w kraju i poza nim, ale również, a może przede wszystkim, uświadomić czytelnikowi, jakimi wartościami kierował się poeta, dokonując często kontrowersyjnych politycznych wyborów.

Z książki Krzysztofa Jaworskiego wyłania się obraz Brunona Jasińskiego jako prowokatora, który bardzo szybko znajduje się na „czarnej liście” policji. Jak przystało na awangardowego artystę, pisarz musiał mieć w swojej biografii niedopowiedzenia i tajemnice, swoim zachowaniem musiał budzić zaskoczenie,

a czasem nawet przerażenie. Taka manipulacja faktami i datami nie przeszkodziła jednak Autorowi tak kontrowersyjnej biografii w dotarciu do prawdy.

Jasiński w 1919 roku został przyjęty na Wydział Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego, który wówczas obejmował również polonistykę. Wraz z dwójką przyjaciół – Stanisławem Młodożeńcem i malarzem formistą Tytusem Czyżewskim – założył studencki klub futurystyczny „Katarynka”. Jednocześnie wstąpił do Batalionu Akademickiego, specjalnego oddziału wojskowego, któremu dowództwo powierzyło rozbrajanie żołnierzy austriackich stacjonujących w Krakowie.

Uważny widz jego futurystycznych, prowokatorskich i błażeńskich spektakli (cenzurowanych zresztą, bo ocenianych jako bluźniercze i oglupiające) dostrzec w nich może problematykę nie tylko metafizyczną czy egzystencjalną, lecz również taką, która bliska była ówczesnemu społeczeństwu.

Jasiński, w Polsce nazwany skandalistą o żydowskich korzeniach, wyjeżdża do Paryża, gdzie pracuje jako korespondent polskich gazet. Jego poglądy coraz bardziej się radykalizują. W odpowiedzi na opowiadanie Paula Moranda *Pałę Moskwę* Jasiński napisał powieść *Pałę Paryż*, która ukazywała się w odcinkach na łamach pisma „L’Humanité”. Utwór ten znalazł się w stolicy Francji tylko dzięki protekcji moskiewskiej. Szokujące dla Paryżan było w powieści to, że jej główny bohater, nienawidzący ich miasta, planował samobójczy atak terrorystyczny. Z powodu ww. publikacji Jasiński w 1928 roku „uciekł” do ZSRR. Ten okres w życiu pisarza cechuje – co wyłania się z książki Krzysztofa Jaworskiego – odizolowanie od środowisk polonijnych, poczucie obcości, enigmatyzm. Wszechświatowy Kongres Rewolucyjnych Pisarzy Świata powierza Jasińskiemu w 1934 roku stanowisko redaktora naczelnego „Literatury Międzynarodowej”, a liczne sukcesy i popularność przyczyniają się do „zepsucia” pisarza.

Ważnym pytaniem, które należy postawić w tym miejscu jest kwestia, czy Krzysztof Jaworski w wystarczający sposób odniósł się do tragizmu biografii Jasińskiego. Wydaje się, że tak. Dzięki bardzo powściągliwemu, neutralnemu, a zarazem obrazowemu stylowi można dostrzec w książce obiektywizm jej Autora. Nie komentuje on wyborów bohatera, przedstawia tylko fakty z jego życia. Jaworski, unikając teoretycznoliterackiej terminologii udowadnia, że można napisać ciekawą biografię, prowadząc jednocześnie minimalistyczną narrację.

Mimo iż literaturoznawcy i krytycy (np. Eliza Szybowicz w jej recenzji *Dandysa* zamieszczonej w „Dwutygodniku”) zarzucali Jaworskiemu brak zrozumienia motywów, które kierowały Jasińskim w dokonywaniu wyborów, czy brak głębszego pochylecia się nad jego twórczością, sądzę, że nie do końca należy się z tym zgadzać. Według mnie, powyższa inkryminacja stała się wręcz pochwałą tej książki.

Na koniec warto wspomnieć o wydaniu i szacie graficznej książki, które zostały przygotowane bardzo pieczołowicie. Fotografie Jasińskiego i jego rodziny, wywiady z zaprzyjaźnionymi osobami sprawiają odbiorcy wizualną przyjemność.

Andrzej Kominek

Krótko i węzłowato

Marek Ruszkowski, *Słownik polskich pleonazmów i tautologii*, Kielce 2012, Wyd. UJK, ss. 169.

Pozycja o charakterze leksykograficznym autorstwa Marka Ruszkowskiego pt. *Słownik polskich pleonazmów i tautologii* należy do opracowań o charakterze specjalistycznym. Nigdzie nie znajdziemy oznaczenia adresata tej książki, ale ze sposobu opisu i słownictwa naukowego wynika, że jest ona przeznaczona dla osób z dosyć wysoką kompetencją językoznawczą.

Nie jest to tylko słownik, lecz książka – jak sam Autor zaznacza we *Wstępie* – składająca się z dwóch części: teoretycznej i praktycznej (słownika). Taki charakter opracowania jest zrozumiały i uzasadniony specyficznym przedmiotem obserwacji, który za cel wybrał sobie Autor. Głównym bowiem celem pracy jest „ukazanie, jak duży zakres ma w polszczyźnie redundancja językowa, jakie są proporcje między pleonazmami a tautologiami oraz w jaki sposób można je klasyfikować i opisywać” (s. 7). Żeby sprostać tym wszystkim zadaniom, należało więc, oprócz prezentacji pleonazmów i tautologii, poświęcić im wyczerpujący komentarz językoznawczy, który obejmuje około jedną trzecią książki (48 stron).

Głównymi problemami teoretycznymi, które podjął M. Ruszkowski, są m.in.: określenie istoty zjawisk pleonazmu i tautologii, różnic formalno-semantycznych zachodzących pomiędzy nimi, a także odniesienie się do dwóch nurtów badań poświęconych tym zjawiskom językowo-stylistycznym, kładącym nacisk albo na ich normatywną ocenę, albo na opis z punktu widzenia pragmatyki językowej, uwzględniającej kontekst i zróżnicowanie stylistyczne. Głównym wyróżnikiem semantycznym pleonazmu i tautologii jest cecha *redundancji językowej*, który to termin tłumaczy Autor już w pierwszym zdaniu książki jako „nadmiar informacji zawarty w danym komunikacie” (s. 7). Termin ten jest przywołany w opracowaniu wielokrotnie, ale w dalszej części komentarza językoznawczego pojawia się polski odpowiednik tego terminu w postaci wyrażenia *semantyczna nadmiarowość* (s. 40), co na pewno wpływa korzystnie na zrozumienie istoty zjawiska pleonazmu i tautologii. Definiując obydwie terminy, Autor powołuje się na różnych badaczy: na autorów słowników języka polskiego (W. Doroszewskiego, M. Szymczaka, M. Bańki, H. Zgólkowej, S. Dubisza, B. Dunaja) i opracowań językoznawczych na ten temat (D. Buttler, H. Kurkowską, H. Satkiewicz, A. Markowskiego, E. Grodzińskiego, A. Małochę-Krupę, A. Hącię), ale trudności z „odczuwaniem” nadmiarowości znaczeniowej (określenie samego Autora – s. 46) wielu przykładów pojawiają się, kiedy mamy do czynienia z prezentacją konkretnych haseł w części słownikowej, do czego jeszcze wrócę w dalszej części recenzji.

Niewątpliwą zasługą Autora jest próba dokładnego określenia różnic formalno-semantycznych zachodzących pomiędzy pleonazmem a tautologią. Przeciętny bowiem znawca tematu traktuje obydwie terminy w sposób bliskoznaczny, a nawet

prawie równoznaczny, co znajduje odzwierciedlenie w słownikach ogólnych języka polskiego. Jak zauważył M. Ruszkowski, w słownikach B. Dunaja i S. Dubisza konstrukcje typu *wrócić z powrotem*, *cofnąć się do tyłu* zostały zaliczone zarówno do pleonazmów, jak i do tautologii. W wielu pracach literaturoznawczych i językoznawczych oba pojęcia występują wymiennie. Jeśli przyjrzymy się słownikom terminów literackich, okaże się, że obydwie terminy są traktowane jako jednoznaczne (s. 12). Ponieważ jednak Autor kieruje swoje opracowanie do specjalistów posiadających sporą kompetencję językoznawczą, zajmuje się wytyczeniem precyzyjnych różnic gramatycznych pomiędzy pleonazmem a tautologią. Autor *Słownika* za najbardziej jasne i funkcjonalne uznał definicje obu pojęć zamieszczone w *Kulturze języka polskiego* D. Buttler, H. Kurkowskiej i H. Satkiewicz (1982). Pleonazm (gr. *pleonasmós* ‘nadmiar’) to taki związek, w którym „wyraz podrzędny, określający niepotrzebnie powtarza jakiś składnik treści wyrazu nadrzędnego, np. *ubogi żebrak*, *wzajemna przyjaźń*”. Tautologia natomiast (gr. *tautó* ‘to samo’, *lógos* ‘słowo’) to „połączenie współrzędne o składnikach znaczeniowo tożsamy (np. *poprawa i polepszenie usług*) [...] albo powtarzanie tej samej treści przez różne elementy zdania niezwiązane ze sobą bezpośrednio zależnością składniową (*zblizamy się do pełnego objęcia działalnością sportową całą młodzież*)” (s. 12–13). Takie rozumienie obu pojęć stało się podstawą klasyfikacji zebranych przykładów w słowniku M. Ruszkowskiego. Warto nadmienić, że Autor wzbogacił te ogólne cechy pleonazmów i tautologii o dane statystyczne, opisujące bardzo dokładnie zróżnicowanie składniowe obu rodzajów struktur językowych, wydzielając grupy pleonazmów związanych z syntaktycznym charakterem elementu podrzędnego (pleonazmy z przydawką, z okolicznikiem, z dopełnieniem i inne) i typy tautologii ze względu na udział poszczególnych części mowy. Widać w tych poczynaniach pasję badacza-językoznawcy, który zajmuje się składnią, stylistyką i statystyką językową.

Ważne miejsce w komentarzu językoznawczym Autora omawianego *Słownika* zajmuje analiza podejścia językoznawców, dawnych i współczesnych, do kwestii poprawności pleonazmów i tautologii. Widać tu ewolucję – od jednoznacznej oceny wartościującej negatywnie te zjawiska na rzecz oceny bardziej wyważonej; od ocen normatywnych w kierunku charakterystyki deskryptywnej. M. Ruszkowski zwraca uwagę na pięć ważnych powodów przyjęcia nowej, wieloaspektowej perspektywy oceny tych konstrukcji, wymieniając wśród nich ukrytą niekiedy redundancję, semantyczną nadmiarowość, bez której wyrażenie byłoby nieakceptowane, większą autonomię tekstów, które nie powinny podlegać normatywnemu wartościowaniu, a także rolę językoznawców, którzy nie mogą kwalifikować tych połączeń wyrazowych w zależności od własnej kompetencji językowej, a nie na podstawie badania tekstów (s. 44–45). Autor zauważył również, że dotychczasowe spojrzenie na zjawisko pleonazmów i tautologii było zbyt wąskie, bo w ocenie normatywnej nie uwzględniano stylistycznych odmian polszczyzny, w których one się pojawiają. Tej kwestii poświęcił Autor jeden podrozdział części teoretycznej (s. 19–22).

Ustalenia teoretyczne stały się podstawą prezentacji pleonazmów i tautologii w części słownikowej opracowania. Słownik zawiera 397 jednostek, podzielonych osobno na większy zbiór pleonazmów i znacznie mniejszy tautologii. Autor nie rości sobie prawa do wyczerpującego ich przedstawienia, zaznaczając że zbiór jest

otwarty, bo zakres występowania pleonazmów i tautologii jest we współczesnej polszczyźnie bardzo szeroki. Przykłady są zebrane przez samego Autora ze źródeł pisanych i mówionych od początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku oraz z niektórych prac językoznawczych. Autor nie powiela pleonazmów i tautologii zawartych w pracy monograficznej A. Małochy-Krupy *Słowa w lustrze. Pleonazm – semantyka – pragmatyka* (Wrocław 2003), która zawiera ponad 500 artykułów hasłowych. Praca M. Ruskowskiego rejestruje zarówno konstrukcje systemowe (częste, utrwalone w języku), jak i tekstowe (doraźne, jednostkowe, indywidualne, nieutrwalone w zwyczaju społecznym). Budowa artykułu hasłowego jest logiczna i funkcjonalna. Składa się z hasła, jego egzemplifikacji wraz z lokalizacją oraz definicji, która ujawnia nadmiarowość semantyczną konstrukcji.

Każdy jednak przykład rządzi się swoją praktyką interpretacyjną, co widać w trudnościach, na jakie napotyka przeciętny użytkownik słownika. Do tych problemów należą – zdaniem Autora – kwestie terminologiczne, kryteria, dzięki którym można zaliczyć określone konstrukcje do pleonazmów lub tautologii, zasady klasyfikacji, zróżnicowanie stylistyczne i normatywne wartościowanie (s. 159). Czytelnik, przyzwyczajony do konstrukcji o wyraźnej semantycznej nadmiarowości typu *wrócić z powrotem, w ówczesnych czasach czy cofnąć się do tyłu*, w wielu zamieszczonych w słowniku przykładach musi doszukiwać się tej cechy, przyrzeć się jej dokładniej. Jako przykład niech posłuży seria połączeń pleonastycznych z przymiotnikiem ewaluatywnym *dobry* (*dobra gospodarność, dobra komitywa, dobra mądrość, dobra przyjaźń, dobra renoma, dobra skuteczność, dobre korzyści, dobry komfort* itp.). W serii tej nastąpiło znacznie szersze potraktowanie zjawiska pleonazmu, bo w żywym odczuciu przeciętnego odbiorcy połączenia tego typu nie byłyby zapewne uznane za pleonastyczne. Zrozumieniu semantycznej nadmiarowości w tego typu konstrukcjach na pewno służą definicje jednego z wyrazów wchodzących w skład pleonazmu lub tautologii, które należą do struktury hasła.

Podsumowując swoje uwagi na temat opracowania M. Ruskowskiego *Słownik polskich pleonazmów i tautologii*, chciałbym podkreślić wieloaspektowość i nowatorski charakter podejścia Autora do tak ciekawej i zarazem niejednoznacznej pod względem analizy językoznawczej tematyki. Jest to książka ze wszech miar godna uwagi, bo łączy w sobie wyczerpujący i głęboki komentarz językoznawczy z praktyką leksykograficzną, która musi uwzględniać również te trudniejsze i dyskusyjne jednostki opisu. Na uwagę zasługuje otwartość i deskryptywność opracowania, które pozostawiają ocenę poprawnościową odbiorcy i uzależniają ją od warunków pragmatycznych komunikacji językowej.

Justyna Kuśtowska

Życie zamknięte w koloratce

Jan Grzegorzczak, *Adieu. Przypadki księdza Grosera*, wyd. „W Drodze”, Poznań 2003

Tematyka duchowieństwa polskiego i jego życia za murami kościołów, seminariów czy klasztorów w Polsce od stuleci owiana była mgłą tajemnicy. Umieszczenie kleru w sferze tabu głęboko zakorzeniło się w umysłach Polaków odkąd przyjęliśmy chrześcijaństwo. Księża, jako ci, którzy przynależą do świata *sacrum*, stawiani byli (i wciąż są) na piedestale. Stereotyp ten – zarówno w językowym, jak i kulturowym obrazie świata – utrwalił się tak mocno, że pomimo postępowych i liberalnych postaw XXI wieku, jak nasz kraj długi i szeroki, można usłyszeć stwierdzenia: „...przecież to ksiądz...”, „...bo księdzu nie przystoi...” i inne tego typu pseudonaukowe stwierdzenia. Idąc tropem parafrazowania polskich powiedzeń, rzec można, a nawet trzeba, że... ksiądz też człowiek. Taką ludzką twarz kleru ukazuje w swojej powieści pt. *Adieu. Przypadki księdza Grosera* Jan Grzegorzczak.

Pierwsze wrażenie po przeczytaniu książki: „w końcu bezpretensjonalna powieść o życiu polskiego duchowieństwa”. Bez zakłamania i zbędnego patosu. Bez pewnego rodzaju „kadzenia”, które zwykło się stosować w naszym kraju wobec duchownych. Po prostu szczerzy opis tego, jak wygląda życie tam – w zawieszeniu między Niebem a Ziemią. Autorowi *Adieu* udało się zrobić krok dalej. Opisując codzienne życie księży, uniknął ich pompatycznego przedstawienia, ale jednocześnie zachował umiar i rozsądek. Najkrócej rzec ujmując – wykazał się obiektywizmem.

Powieść ukazuje życie duchownych w Polsce XXI wieku. Tytułowy bohater, ksiądz Waclaw Groser, w powieści mierzy się z ludzką stroną życia kapłana. Tak jak każdy człowiek przeżywa różne stany emocjonalne, stawia czoło wyzwaniom, jakie napotyka na swojej ścieżce życiowej, ale i na drodze kapłańskiej. Groser boryka się z problemami innych ludzi. Stara się służyć radą, wsparciem duchowym oraz pomocą w rozwikłaniu najtrudniejszych spraw. Paradoksalnie. Paradoksalnie, ponieważ sam musi zmierzyć się z własnymi bolączkami. Jedną z nich jest towarzyszące mu zwątpienie. Fabuła pokazuje drogę bohatera do odnalezienia drogi do Boga. Czy mu się to udaje, zostaje tajemnicą. Utwór kończy się bowiem niejednoznacznie – bohater opuszcza Polskę i wyjeżdża do Francji.

Adieu, w przeciwieństwie do dosłownego znaczenia tytułowego słowa, jest początkiem przygód księdza Grosera. Jego dalsze losy Autor przedstawia w dwóch kolejnych tomach: *Trufle* oraz *Cudze pole*. Karty tych powieści zapewniają wydarzenia oraz dylematy z życia głównego bohatera.

Wracając do *Adieu*, możemy pokusić się o stwierdzenie, że powieść ukazuje dualizm życia księży. Księża, którzy od wieków są zawieszani między światem *sacrum* a światem *profanum*. Z jednej strony przypisani Bogu, żyjący zgodnie z jego przykazaniami. Z drugiej – grzeszący, knujący intrygi i plotkujący. Jan

Grzegorzyc w mistrzowski sposób obala mit kapłana z aureolą świętości nad głową. Pokazuje za to obraz człowieka żywego. Człowieka z krwi i kości. Dążącego do bycia świętym, ale nie idyllicznego, utopijnego. Człowieka, który o świętość musi powalczyć. Bo przecież świętości nie można utożsamić ze święceniami.

Środowisko kleru w powieści zostaje przedstawione wieloaspektowo. Nie brakuje problemów ludzkich, egzystencjalnych – chociażby poruszenie kwestii alkoholizmu czy problemów uczuciowych. Autor ukazuje kościelne realia. Widoczny jest wymiar życia duchowego, ale też ludzkiego. Tekst charakteryzuje także przedstawienie dużej liczby portretów psychologicznych księży. Bo poza księdzem Groserem, na kartach *Adieu*, pojawiają się też inne postacie z tego kręgu społecznego. Czytelnicy poznają m.in. księdza Krystiana – karierowicza z kurii, uwikłanego w romans z kobietą, czy księdza biskupa.

Chociaż książka porusza tematy niewygodne, nie uderza w Kościół. Powiedziabym, że w sposób zadziwiająco poważny, a jednocześnie z nutką humoru odkrywa jego ludzkie oblicze przez opisanie życia wewnętrznego, jakie się w nim toczy.

Tekst napisany jest językiem prostym, zrozumiałym i „nasączonym” pewnego rodzaju czystością słowa. Przemyślanego, pełnego rozważań oraz refleksji. Czytając *Adieu*, odniosłam wrażenie, że nie ma tam przypadkowych słów. Każde z nich dobrane jest z największą starannością. Po to, żeby precyzyjnie oddać wewnątrzkościelną egzystencję.

Treść książki zmusza do refleksji. Może nie tej smutnej, nie poważnej, nie podniosłej, ale... realnej. Utwór pokazuje, że dobro i zło nie biegną wzdłuż granicy świeckich oraz duchownych. Są wszędzie. Są obecne w życiu każdego człowieka. Przecież każdy wyrasta w pewnym środowisku, wykształca swój własny, unikatowy kręgosłup moralny, w określony sposób reaguje na problemy. I nie zmienia tego szaty liturgiczne. Bo to nie szata czyni człowieka.

Mądra, zakorzeniona w wierze, a jednocześnie obiektywna. Taką triadą opisałabym opowieść o życiu księdza Grosera, księży z jego otoczenia, a także ludzi spoza środowiska. Autor książki nie zapomniał i o nich.

Książka jest absolutnie dla każdego. Pokazuje, że księża to nie tylko grzmiący z ambon przywódcy współczesnych chrześcijan, moralisci, których należy się bać, ale także normalni śmiertelnicy. Jan Grzegorzyc po mistrzowsku ściąga z ich twarzy woal enigmatyczności. Uświadamia czytelnikowi, że księża mogą, a nawet mają prawo chorować, kochać, nienawidzić, śmiać się, tańczyć, pić alkohol, bać się, śmiać i płakać czy nawet zrezygnować z posługi kapłańskiej. Uświadamia, że nic co ludzkie, nie jest im obce. I nie są to heretyckie wybryki Autora powieści, nastawionego na komercyjny sukces. To niepowierzchowne, niebanalne rozważania dotykające istoty ludzkiego bytu.

Agnieszka Rosińska-Mamej

Uprzejme Polaków rozmowy

Małgorzata Marcjanik, *Słownik językowego savoir-vivre'u*, Oficyna Wydawnicza Łośgraf, Warszawa 2013.

Słownik językowego savoir-vivre'u Małgorzaty Marcjanik to pierwszy w historii polskiej leksykografii słownik wyrazów i wyrażeń o funkcji grzecznościowej.

Autorka jest językoznawcą, pracownikiem Instytutu Dziennikarstwa Uniwersytetu Warszawskiego. Jej zainteresowania badawcze obejmują między innymi pragmatykę językową, retorykę, gramatykę opisową języka polskiego. Od lat zajmuje się badaniem etykiety językowej i pozajęzykowej. Wyniki swoich badań ogłasza w postaci artykułów i książek naukowych, poradników; udziela również – w różnych mediach – porad językowych (na przykład na stronie Poradni Językowej PWN: <http://poradnia.pwn.pl>). Do najważniejszych publikacji książkowych Autorki należą: *Polska grzeczność językowa* (1997; 2000; 2002); *W kręgu grzeczności. Wybór prac z zakresu etykiety językowej* (2001); *Grzeczność w komunikacji językowej* (2007); *Mówimy uprzejmie. Poradnik językowego savoir-vivre'u* (2009).

Pod jej redakcją ukazały się prace zbiorowe dotyczące polskich zwyczajów komunikacyjnych, a także grzeczności międzykulturowej: *Grzeczność nasza i obca* (2005); *Retoryka codzienności. Zwyczaje językowe współczesnych Polaków* (2006); *Grzeczność na krańcach świata* (2007); *Jak zwracają się do siebie Europejczycy* (w druku).

Słownik językowego savoir-vivre'u stanowi swoiste podsumowanie dotychczasowych badań Autorki dotyczących polskiej grzeczności językowej. Publikacja zawiera około dwóch tysięcy najczęściej stosowanych zwrotów grzecznościowych, ujętych w formę artykułów hasłowych. Hasło takie zawiera analizowany zwrot grzecznościowy (dla przejrzystości graficznej podany czcionką pogrubioną), jego definicję pragmatycznojęzykową, przykład lub przykłady użycia i ewentualnie dodatkowe informacje – na temat niestosownych jego użycy czy tendencji rozwojowych.

Przywołajmy fragment jednego z haseł:

WITAJ

bardzo modna obecnie forma powitania, zakładająca relację między rozmówcami

na ty

[czat]

Witaj, bracie

[studentka do przechodzącej na ulicy studentki]

Witaj, Aniu! Jak miło cię widzieć!

[...]

[licealiści]

– *Witaj, ziomal!*

– *Joł, men!*

[...]

[kobieta wita się z kobietą w kawiarni]

– *Witaj, Kochana.*– *A witaj, droga Zosiu.*

UWAGA. Forma *Witaj* zakłada relacje na ty z adresatem. Zwrócenie się za jej pomocą do adresata nieznanego – w tym zwłaszcza adresata pisma czy urzędowego maila – jest nietaktowne, świadczące o braku kompetencji komunikacyjnej, chociaż często stosowane jako chwyt perswazyjny. [...]

Materiał przykładowy stanowiący podstawę słownika jest niezwykle bogaty – obszerny i różnorodny. W swojej bazie danych Autorka zgromadziła ok. 50 tys. jednostek, które – od 1990 roku – notowała i nagrywała podczas tzw. obserwacji uczestniczącej, wypisywała ze współczesnych polskich seriali i filmów, z różnych programów telewizyjnych i radiowych, z prasy, z powieści obyczajowych i z kryminałów, a także z prac językoznawczych.

Przykłady ilustrują zarówno polszczyznę mówioną, jak i pisaną (w tym – bliski językowi mówionemu – język komunikacji internetowej i SMS-owej), oficjalną i nieoficjalną.

We *Wstępie* Autorka wyraźnie wskazuje cel publikacji:

Celem tego słownika było zgromadzenie najczęściej używanych przez Polaków wszystkich pokoleń na przełomie XX i XXI wieku zwrotów grzecznościowych oraz sklasyfikowanie ich według pełnionych przez nie funkcji grzecznościowych, takich między innymi jak powitania, życzenia, pozdrowienia, pożegnania, oraz reakcje na nie.

Jeśli chodzi o to, do kogo słownik jest adresowany, można powtórzyć za Autorką, że

słownik przeznaczony jest dla wszystkich, którzy chcą, lub ze względów na przykład zawodowych muszą, skutecznie komunikować się z odbiorcami w kontaktach bezpośrednich i pośrednich – w tym zapośredniczonych przez internet.

Mogą z niego korzystać gimnazjaliści, uczniowie szkół średnich, studenci, ale także nauczyciele, językoznawcy, kulturoznawcy, dydaktycy języka polskiego jako obcego czy cudzoziemcy, którzy nawiązują kontakty z Polakami.

Odbiorców zachęci z pewnością przystępny język publikacji oraz ciekawy materiał przykładowy.

Słownik rozpoczyna się kilkustronicowym *Wstępem*, w którym Autorka definiuje termin „zwrot grzecznościowy” (to „każda wypowiedź, która ma cel komunikacyjny związany z dyrektywą obyczajową NIE WYPADA NIE...”), pisze o procesie przyswajania norm grzecznościowych i opisuje reguły polskiej grzecznościowej gry (etykieta bowiem jest tu postrzegana jako rodzaj społecznej gry). W tej części słownika Autorka wypowiada się również na temat konwencjonalnego charakteru aktów grzecznościowych (zawieszenie warunku szczerości) oraz modyfikacji ich formy językowej. Określa też cel słownika, wskazuje jego adresatów i – co stanowi ważną informację dla czytelników – krótko opisuje budowę artykułów hasłowych oraz charakteryzuje materiał egzemplifikacyjny (źródła, sposób gromadzenia, nadawców).

Przydatny jest rozdział zatytułowany *Jak korzystać ze słownika*. Autorka podaje w nim informacje na temat budowy słownika, konstrukcji artykułów hasłowych, wyjaśnia znaczenie stosowanych w słowniku symboli i znaków graficznych, wszystko po to, aby czytelnik nie tylko umiał znaleźć potrzebne mu informacje, ale również po to, aby prawidłowo zinterpretował zawarte w słowniku dane językowe – *confer*:

Wielokropek w nagłówku informuje o tym, że w jego miejscu forma jest sytuacyjnie rozbudowywana. Na przykład po zwrocie przedstawiania komuś kogoś w formie **PAN POZWOLI (ŻE PRZEDSTAWIĘ)**... następuje wymienienie osób sobie przedstawianych (połączone nieraz z pochwałami i komplementami, użytymi do ich charakteryzowania). Wielokropek w nawiasie sygnalizuje, że forma może być sytuacyjnie rozbudowana, ale nie jest to wymóg bezwzględny. Na przykład w zwrocie oznaczającym częstowanie: **CO PIJECIE (...)?**

W omawianej części publikacji Autorka komentuje także swoje decyzje związane z klasyfikowaniem poszczególnych zwrotów do określonych odmian polszczyzny (zwroty młodzieżowe – zwroty tradycyjne), wprowadzeniem pewnych rozdziałów (na przykład osobnego rozdziału zatytułowanego *Powitanie–pożegnania*) czy z wyborem określonych rozwiązań dotyczących sposobu zapisu nagłówków haseł czy przykładów.

Autorka kilkakrotnie pisze o trudnościach, na jakie natrafiła podczas pracy nad słownikiem. Niełatwe było na przykład przeprowadzenie podziału na zwroty młodzieżowe i niemłodzieżowe, nazywane z słownika tradycyjnymi. Podział ten z konieczności „jest – czytamy w omawianym rozdziale – podziałem wynikającym z podjętych przez autorkę arbitralnych nieraz (choć wynikających ze zgromadzonego materiału) decyzji [...]”. Nie może jednak być inaczej, gdyż granica między zwrotami młodzieżowymi i tradycyjnymi jest nieostra. Problem z ustaleniem wyraźnych granic tych zbiorów wynika między innymi z popularności młodzieżowych zwrotów grzecznościowych wśród reprezentantów innych grup wiekowych – przedszkolaków, uczniów szkół podstawowych i osób dorosłych.

Trudne było także jednoznaczne ustalenie genezy zwrotów młodzieżowych,

ponieważ zwroty te powstają spontanicznie, by nie powiedzieć bezrefleksyjnie. Zawsze są przejawem językowej twórczości, zabawy słowem, lecz dotarcie do autora (pierwszego autora?) danego zwrotu z oczywistych powodów nie jest możliwe. Dlatego stwierdzenie, w jaki sposób dany zwrot został utworzony (poprzez jakie skojarzenia, przeniesienia niepolskich elementów językowych na grunt polski, neologizmy itp.), ma nieraz charakter hipotezy badawczej.

Cenny poznawczo jest umieszczony w omawianym rozdziale krótki opis zachowań komunikacyjnych charakterystycznych dla poszczególnych etapów rozwoju człowieka (w tym okresu nauki w szkole podstawowej i w gimnazjum, w liceum, okresu studiów), wpływa on na pełniejszy odbiór materiału językowego zawartego w słowniku.

Najobszerniejszą (ponad 370 stron) i zarazem najważniejszą, materiałową, częścią słownika jest rozdział drugi zatytułowany *Zwroty grzecznościowe*, który zawiera – jak zostało powiedziane wyżej – około dwóch tysięcy zwrotów grzecznościowych. Autorka pogrupowała je według funkcji grzecznościowych (jak powitanie, pożegnania, częstowanie, prośba, reakcja na życzenia itd.) w 52 podrozdziały.

Każdy podrozdział rozpoczyna się krótkim wprowadzeniem, w którym Autorka podaje charakterystykę danej funkcji grzecznościowej – omawia sytuacje społeczne związane z użyciem zwrotów zawartych w danym podrozdziale, wyjaśnia zasady grzecznościowe kierujące zachowaniem się w takiej sytuacji, często umieszcza eksplikację semantyczną funkcji.

Objętość podrozdziałów jest zróżnicowana, co wynika z różnej częstości wykorzystywania danej funkcji grzecznościowej w praktyce komunikacyjnej. Po długości rozdziałów poświęconych powitanom, pożegnaniom i przeproszeniom można się zorientować, że są to najczęściej występujące funkcje grzecznościowe. Zresztą Autorka wprost mówi o tym w części wprowadzającej.

W obrębie każdego podrozdziału w pierwszej kolejności – w porządku alfabetycznym – podawane są zwroty tradycyjne (niemłodzieżowe), po nich zaś, również ułożone alfabetycznie, zwroty młodzieżowe, które oznaczono odpowiednim symbolem. Autorka, tak jak zapowiada we *Wstępie*, uwzględnia w słowniku zwroty grzecznościowe najczęściej używane przez współczesnych Polaków (reprezentujących różne środowiska, różne zawody i różne pokolenia, mieszkających w różnych regionach Polski, w różnych miejscowościach). Jeśli chodzi o zwroty grzecznościowe młodych użytkowników polszczyzny, w funkcji nagłówków haseł słownikowych stosuje te, które w zebranych materiale wystąpiły przynajmniej pięciokrotnie. Rzadziej używane wyrażenia uwzględnia wszakże w cytowanych przykładach.

Podkreślić należy, że słownik ma wyjątkową wartość poznawczą między innymi dlatego, że zawiera bardzo bogaty materiał egzemplifikacyjny ilustrujący polszczyzną używaną przez młodych Polaków, która w dużej części nie jest znana ogółowi użytkowników języka. Można tu znaleźć takie zwroty należące do tej odmiany, jak: (ograniczmy się do przykładów powitań) *aloszka*; *cześćiolka*; *dzieńdoberos*; *eloszczak*; *helosze*; *hello moto*; *jelo!*; *jołencja*; *ohajo*; *priwietka*; *strzałeczka*, *całuję w usteczka*; *witaka*.

Warto wspomnieć o tym, że Autorka konsultowała ten materiał z przedstawicielami młodego pokolenia. Poza tym część przykładów uzyskała od studentów oraz dziennikarzy prowadzących audycje adresowane do młodzieży.

Inną zaletą słownika jest to, że uwzględnia on zwroty grzecznościowe pochodzące z komunikacji internetowej i SMS-owej, jak choćby: *enx*; *hi5*; *hejka@ll* czy *Sor8*, a także zawiera komentarze dotyczące zwrotów grzecznościowych stosowanych w innych (nowych) formach komunikacji międzyludzkiej, na przykład w systemie nawigacji samochodowej, w telewizji czy w usługach dostępnych w sieciach telefonii komórkowej i stacjonarnej, jak choćby poczta głosowa.

Godne uwagi jest to, że oprócz aktów-bodźców Autorka omawia również reakcje na zwroty grzecznościowe, które także – o czym na ogół zapomina się w poradnikach dobrego wychowania – stanowią element etykiety. Poza tym pełnią w komunikacji istotną funkcję: „Po reakcjach nieraz poznajemy, czy nasz rozmówca jest kompetentny komunikacyjnie”; ponadto akty reaktywne pozwalają nadawcy zorientować się, czy został prawidłowo zrozumiany przez adresata.

Jak wspomniano wyżej, artykuły hasłowe rozpoczynają się (zapisanymi pismem pogrubionym) nagłówkami, których funkcję pełnią zwroty grzecznościowe, na przykład: **HI (ALL)**; **ŁADNIE/PIĘKNIE** itp. **PANI (DZIŚ) WYGLĄDA/(DZIŚ)**

WYGLĄDASZ; BARDZO SIĘ CIESZĘ, ŻE...; CO PIJECIE (...)?; CHCIAŁEM + bezokolicznik; DROGI KSIĘŻE (!). Autorka uwzględnia w nagłówkach informacje dotyczące elementów nieobowiązkowych zwrotu (umieszcza je w nawiasie); zaznacza, które człony wyrażenia są stosowane wymiennie (używa w tym celu ukośnika; wprowadza też skrót *itp.* – w sytuacji, gdy w miejsce podanych członów alternatywnych użytkownicy języka wstawiają inne człony); zwraca uwagę na możliwości sytuacyjnego rozbudowywania zwrotu (w tym wypadku używa – w zależności od tego, czy jest/nie jest to wymóg bezwzględny – wielokropka lub wielokropka w nawiasie); informuje również o tym, że zwrot jest uzupełniany słowami reprezentującymi określoną część mowy lub określonymi typami zdań. Niektóre główki artykułów hasłowych zawierają ostrzeżenie, że dany zwrot grzecznościowy jest niestosowny (Autorka zaznacza to znakiem wykrzyknika umieszczonym w nawiasie). Kolejność wyrazów w nagłówku to odzwierciedlenie szyku, który w badanym materiale występuje najczęściej.

Jak widać, już konstrukcja nagłówka hasła zawiera wiele ważnych informacji i spełnia funkcję poznawczą.

W obrębie artykułów hasłowych Autorka umieszcza także skróty *zob.* i *por.* Pierwszy zastępuje całą definicję (jest stosowany, gdy dany zwrot jest synonimem innego zwrotu, do którego odsyła skrót), drugi zaś – odsyła czytelnika do innego hasła, podobnego pod jakimś względem do analizowanego zwrotu.

Ważnym elementem artykułów hasłowych są przykłady, dzięki którym czytelnik dowiaduje się, w jakich kontekstach używane są omawiane jednostki językowe. Część haseł zawiera dodatkowe informacje związane między innymi z genezą danego zwrotu czy niestosownym jego użyciem (była o tym mowa wyżej). Autorka umieszcza je na końcu artykułu, po słowie ^{UWAGA}.

Czytelnik wzbogaca swą wiedzę również dzięki takim treściom uwzględnianym przez Autorkę słownika, jak choćby informacje na temat sposobów zapisu lub wymowy omawianego zwrotu grzecznościowego; towarzyszących mu zachowań niewerbalnych (na przykład gestów); szczegółowych okoliczności związanych z jego użyciem; mechanizmów słowotwórczych prowadzących do jego powstania lub modyfikacji; wieku, płci, profesji, światopoglądu jego najczęstszych nadawców; typu odbiorcy (na przykład tego, że jest to odbiorca zbiorowy); charakteru relacji między nadawcą a adresatem danego zwrotu; różnych problemów związanych z jego używaniem (por. *dzień dobry, a właściwie dobry wieczór*); ewentualnego nacechowania zwrotu; zmian jego formy językowej i/lub funkcji grzecznościowej; okresu, w którym omawiany zwrot był szczególnie popularny czy tego, w którym regionie Polski zwrot ten jest spotykany najczęściej.

Słownik zakończony jest indeksem, który zawiera wszystkie omówione w publikacji zwroty grzecznościowe. Wyrażenia te ułożono w porządku alfabetycznym, obok każdego zwrotu umieszczono numer rozdziału/rozdziałów, w którym/których zwrot ten został omówiony.

Dzięki opisanym zabiegom kompozycyjnym czytelnik może korzystać ze słownika na trzy sposoby: albo czytając kolejne rozdziały publikacji, albo wybierając tylko niektóre hasła (w znalezieniu odpowiedniego zwrotu pomaga mu wówczas indeks), albo wybierając określoną funkcję grzecznościową, co równoznaczne jest z wyborem jednego z podrozdziałów części słownikowej.

Publikację zamyka bibliografia, umożliwiającą czytelnikowi zainteresowanemu tematem pogłębienie i uzupełnienie wiedzy teoretycznej z zakresu etykiety.

Godne podkreślenia jest to, że w obrębie całego słownika, tj. zarówno w jego części wprowadzającej, jak i materiałowej, Autorka jakby mimochodem wprowadza wiadomości z zakresu teorii etykiety czy nauki o języku, które czytelnik przyswaja bez wysiłku – na przykład:

Forma zwrotów grzecznościowych podlega najrozmaitszym modyfikacjom, nawiązującym jednak do zwrotów już znanych (mówiąc inaczej: tekstów kliszowanych), które mamy utrwalone w pamięci kulturowej.

Ponieważ język polski ma swobodny (ale nie dowolny) szyk wyrazów, kolejność składników wielozłozonowego zwrotu może też być inna.

Powitanie stanowi część składową tzw. nawiasu grzecznościowego, który – wraz z pożegnaniem – obejmuje każdą rozmowę [...].

WB♦

w dialogach internetowych (np. na czatach) akronim, czyli skrócenie grupy wyrazów, oznaczający 'witaj ponownie' (z ang. *welcome back*).

SORKA♦

forma młodzieżowego przeproszenia, utworzona od formy angielskiej *sorry* [...]; ponieważ forma ta zawiera polski przyrostek *-ka* o funkcji zdrabniającej, można przypuszczać, że moc przeproszenia jest mniejsza w porównaniu z formą *sory*.

Podsumowując powyższy opis *Słownika językowego savoir-vivre'u*, możemy powiedzieć, że publikacja ta ma charakter deskryptywno-normatywny – nie tylko daje dokładny opis współczesnych językowych zachowań grzecznościowych (nie tylko zwrotów-bodźców, ale także reakcji na zwroty grzecznościowe), ale zawiera także wskazówki normatywne dotyczące właściwego zachowania się w określonych sytuacjach społecznych.

Szczególnie cenne z punktu widzenia potencjalnego czytelnika jest to, że w słowniku uwzględniono zachowania grzecznościowe obserwowane w nowych mediach oraz te, które wiążą się ze zmianami zachodzącymi w polskich obyczajach.

Słownik zasługuje na uwagę również dlatego, że zawiera bogaty materiał egzemplifikacyjny ilustrujący polszczyznę młodzieży, a także interesujący komentarz odautorski na temat najważniejszych cech tej odmiany.

Zbigniew Trzaskowski

O życiu i twórczości Gustawa Daniłowskiego dogłębnie

Grażyna Legutko, *Niespokojny płomień. Życie i twórczość Gustawa Daniłowskiego*, Kielce 2011, ss. 509.

Monografia Grażyny Legutko – allogenetyczne opracowanie sylwetki pisarza, mieszczącego się niegdyś w czołówce literackiej Młodej Polski i będącego fenomenem w bilansie zjawisk kulturowych epoki – stanowi ważną i oryginalną pozycję wśród opracowań historycznoliterackich ostatnich lat. Odślania zainteresowania badawcze Autorki, wnikliwej badaczki zagadnień sytuujących się na styku literatury i szeroko pojętej refleksji socjologicznej oraz kulturoznawczej. Wypełnia ewidentną lukę w szczegółowych omówieniach wczesnej fazy polskiego modernizmu, komentujących jej wewnętrzną dynamikę, artystyczne i społeczno-polityczne uwarunkowania, wnosi do stanu badań nowe jakości. Odkrywa mniej znane aspekty Młodej Polski, dopowiada istotne niuanse, rzuca ciekawe światło na jej kontekst historyczny.

Gustaw Daniłowski na przełomie XIX i XX wieku czynnie uczestniczył w życiu literackim i politycznym. Nazwisko nietuzinkowego twórcy *Wrażeń więziennych*, zagorzałego polemisty, niekiedy siewcy zgorszenia, pojawia się w rozmaitych pracach przekrojowych, dotyczących kluczowych problemów epoki, interpretujących problematykę rewolucyjną i niepodległościową, wątki biblijne i erotyczne (*exemplo modo* młodopolskie kreacje kobiet typu „święta grzesznica”), zagadnienia artystowskie i politykę historyczną. Mimo że poświęcono mu wiele studiów, szkiców i przyczynków (z prac dawniejszych należy przywołać artykuły: Zdzisława Dębickiego, Stanisława Brzozowskiego, Juliusza Kadena-Bandrowskiego i Hugona Malanowicza; z nowszych: Edwarda Kasperskiego i Andrzeja Makowieckiego), do momentu publikacji *Niespokojnego płomienia* nie doczekał się osobnej syntezy historycznoliterackiej.

Recenzowana książka to solidna rozprawa o spójnej, dobrze przemyślanej kompozycji. Czynnikiem organizującym strukturę całości i jednym z ważniejszych założeń metodologicznych Autorki jest włączanie faktów biograficznych do opisu zjawisk literackich, stałe pokazywanie transpozycji doświadczeń życiowych Daniłowskiego w jego pisarstwo, sięganie po okoliczności pozaliterackie (do wydarzeń politycznych, traumatycznych przeżyć intymnych, kontekstu społeczno-obyczajowego i religijnego epoki), by wyjaśnić określone wybory artystyczne. Dzięki strategii aergocentrycznej – w pełni uzasadnionej w wypadku pisarza, którego temperament twórczy określają dwie przecinające się ze sobą linie: autobiograficzna i polityczna, a egzystencjalne wybory wpływają na konkretne decyzje estetyczne – Grażynie Legutko udało się wnikliwie zaprezentować zarówno biografię autora *Jaskółki*, jak i jego różnorodną twórczość, a także wydobyć wewnętrzną dynamikę obu rzeczywistości i pokazać ich wzajemne zależności. Z opisu życia i twórczości w ich wzajemnym powiązaniu wyłania się pełny obraz Daniłowskiego – człowieka i artysty.

Niezaprzeczalną wartością monografii jest oparcie wywodu na obszernych ma-

teriałach źródłowych. Wnikliwość interpretacji i rzetelność analiz uwarunkowało dotarcie do spuścizny rękopiśmiennej autora *Marii Magdaleny*, jego niepublikowanej korespondencji, trudno dostępnych tekstów literackich i publicystycznych, jakie ogłaszał na łamach czasopism i prasy codziennej, mało znanych odezw i broszur, dokumentów historycznych etc. Uderzająca szczegółowość opisu i zamiłowanie do biograficznego detalu, umiejętność skojarzeń z wieloma kontekstami interpretacyjnymi, posługiwanie się klarowną polszczyzną i zajmujące prowadzenie narracji, w której widać pasję Autorki i jej swobodę intelektualną – czynią książkę o Daniłowskim niezwykle atrakcyjną w lekturze. Ambicją Grażyny Legutko nie było jedynie antykwaryczno-aptekarzkie odtworzenie biografii Daniłowskiego ani też zaprezentowanie kompletnego portretu literackiego artysty, bowiem – jak sama wyznaje we *Wstępie* – jej praca nie rości sobie bynajmniej pretensji do bycia monografią totalną, do ostatecznych rozstrzygnięć i jednoznacznej wykładni sensu omawianych dzieł. Prezentuje tylko pewne możliwości/propozycje interpretacyjne i jest otwarta na nowe odczytania czy odmienne perspektywy badawcze.

Za podstawową zaletę rzetelnie zrekonstruowanej biografii autora *Jaskółki* należy niewątpliwie uznać jej osadzenie na tle epoki. Podobnie rzecz się ma z koherentnym oglądem zróżnicowanej pod względem gatunkowym twórczości, rzetelnie usytuowanej w kontekście dalszej i bliższej tradycji: spuścizny romantyzmu i pozytywizmu oraz wśród dokonań rówieśników pokoleniowych. Zwłaszcza kontekstowe ujęcie spuścizny literackiej Daniłowskiego przekonuje, że odzwierciedla ona typowe zjawiska i tendencje literatury młodopolskiej, a ponadto wpisuje się w model dziewiętnastowiecznej prozy autobiograficznej typu fikcjonalnego, w którym fikcja literacka wchodzi w związki z autentycznym tworzywem biografii autora, ale swoje powiązania z konkretnymi doświadczeniami życiowymi skrzętnie ukrywa. Legutko zauważa, że stopień nasycenia pisarstwa Daniłowskiego elementami jego własnej biografii nie jest jednakowy i jednorodny – w prozie wątki autobiograficzne autor *Bandytów z Polskiej Partii Socjalistycznej* wyraża najczęściej pośrednio, a ich waga ujawnia się przez powtarzalną obecność jakiegoś szczegółu (np. motywu artysty-suchotnika, działacza podziemnego, powstania styczniowego etc.), natomiast w poezji i tekstach o charakterze reportażowo-kronikarskim czy paraliterackim ujawniają się bezpośrednio i różnymi sposobami zmierzają do stworzenia sugestii autentyczności, a także pełnego ukazania subiektywnej prawdy wewnętrznej pisarza. Fikcja ustępuje tu miejsca swoistej autokreacji, osobliwej, bo dążącej do przenoszenia na pisarstwo osobistych doświadczeń życiowych i autentycznych wydarzeń w celu nadania głębszego wyrazu biografii twórcy.

Ciekawym i w pełni uzasadnionym zabiegiem interpretacyjnym jest omawianie biografii i twórczości Daniłowskiego w dwóch równoległych porządkach: diachronicznym i synchronicznym. Pierwszy umożliwił Autorce prześledzenie ewolucji literackiej pisarstwa Daniłowskiego, wskazanie przeobrażeń tematyczno-gatunkowych oraz kierunków przemian światopoglądowych, drugi natomiast pozwolił na czynienie bezpośrednich odniesień kulturowych (estetycznych, filozoficznych, historycznych) życia i dzieła artysty. Na opis wydarzeń życiowych, układających się/i prezentowanych w ciągu chronologicznym, nakładają się zatem w „opowieści o Daniłowskim” kręgi zagadnień organizujących jego dzieło postrzegane jako integralna całość.

Monografia składa się z pięciu części, odpowiadających poszczególnym etapom biografii Daniłowskiego, ale układem i zawartością kolejnych rozdziałów nie rządzi prosta zasada kalendarium. Linearność narracji biograficznej jest kontrapunktowana ujęciami gniazdowymi. Każdą z części zorganizowano wokół jakiegoś nadrzędnego wątku biograficznego i literackiej dominanty tematycznej; są to kolejno: 1. rodowód duchowy i patronat artystyczny, 2. działalność konspiracyjna i społeczny model literatury, 3. fascynacja socjalizmem i figura rewolucji, 4. pasje młodopolskiego artysty i światopogląd estetyczny, 5. działalność publicystyczna i polityka historyczna.

Część otwierająca monografię – *Pośmiertne maski dziadów i ojców naszych* – prezentuje rodowód ideowo-artystyczny pisarza, uwarunkowany patriotyczną atmosferą domu rodzinnego, dziedzictwem powstania styczniowego i tradycją romantyczną. Genealogia duchowa rozumiana jest tu zatem w dwojakim sensie: dosłownym – w odniesieniu do konkretnych faktów biograficznych i przenośnym – w stosunku do określonego kształtu artystycznego twórczości i ideowej postawy twórcy. Legutko nie poprzestaje na rekonstrukcji biografii mentalnej pisarza (debiutującego tomem opowiadań *Nego* i powieścią *Z minionych dni*) i analizie jego młodzieńczej twórczości pod kątem uobecniania się w niej mitów dzieciństwa, ale czyni liczne nawiązania do późniejszych dzieł, w których powraca wątek powstańczy, motyw zesłania, legendarna postać ojca (członka Rządu Tymczasowego w 1863 roku i zesłańca syberyjskiego). Szczególnie cenne są refleksje Autorki dotyczące obecności idei Mickiewiczowskiej oraz myśli Juliusza Słowackiego w publicystyce społeczno-politycznej Daniłowskiego.

Druga część książki – *Dusza żądzą sprawiedliwości owładnięta* – przedstawia fascynacje młodopolskiego twórcy socjalizmem niepodległościowym, jego działalność konspiracyjną, wrażliwość społeczną i etyczną (wyczerpanie na cierpienie), kształtowaną nie tylko przez bezpośredni kontakt z ruchem socjalistycznym, ale też przez lekturę dzieł wybitnych realistów (Bolesława Prusa, Henryka Sienkiewicza, Marii Konopnickiej i Elizy Orzeszkowej). Autorka, analizując dokonania literackie pisarza z lat 1893–1905, konsekwentnie podkreśla charakterystyczną dlań analogię: działalność życiowa twórcy, określana w tym okresie przez dwoiście inspirację światopoglądową (pozytywizmu i romantyzmu), przylega ściśle do poetyki powstających wówczas dzieł, skoncentrowanych przeważnie na problematyce społecznej i niepodległościowej. Daniłowski jest tu również interesująco usytuowany wśród bliskich mu ideowo rówieśników pokoleniowych: Stefana Żeromskiego, Stanisława Wyspiańskiego i Wacława Sieroszewskiego. Paralele z nimi zostały właściwie wychwycone i wyważone.

Trzecia część pracy – *Poeta walki rewolucyjnej* – skupia się na dojrzałych latach życia pisarza i jego najbardziej twórczych osiągnięciach artystycznych, związanych głównie z doświadczeniami rewolucji lat 1905–1907. Poza *stricte* biograficznymi faktami, ukazującymi zaangażowanie twórcy *Jaskółki* w wydarzenia rewolucyjne i interpretacją jego „rewolucyjnych” utworów (zestawianych z dziełami innych twórców modernistycznych, by wymienić dla przykładu: Andrzeja Struga, Żeromskiego, Sieroszewskiego, Andrzeja Niemojewskiego, Zygmunta Kisielewskiego czy Zofii Nałkowskiej), zgromadzone zostały liczne informacje kontekstowe, m.in. dotyczące ruchu wydawniczego i prasowego PPS, zasad działania cenzury carskiej,

strategii narracyjnych stosowanych w literaturze o rewolucji etc. Autorka trafnie zaznaczyła, że rewolucja w wyobraźni wielu twórców młodopolskich łączyła się ściśle z żywiołem erotycznym i problematyką sakralną.

Czwartą, najobszerniejszą część książki – *Artysta siebie samego szukający* – która z powodzeniem mogłaby stanowić osobną, dojrzałą rozprawę monograficzną, poświęcono Daniłowskiemu–artyście, kształtowanemu przez prądy epoki, ale także dystansującemu się wobec niektórych ówczesnych postaw i tendencji, a często i wobec własnego środowiska literackiego. Legutko skupia się w niej na omówieniu upodobań artystycznych pisarza, opisuje jego pasje podróżnicze, przedstawia refleksje na temat powinności społecznych sztuki i zadań artysty oraz tropi wątki artystowskie w twórczości beletrystycznej. Podejmuje również udaną próbę rekonstrukcji niejednoznacznego światopoglądu religijnego autora *Marii Magdaleny* (oscylującego między buntem a dążeniem do relacji z Bogiem) oraz umiejscowienia go w kręgu młodopolskich twórców literatury popularnej, dochodząc do słusznego wniosku, że błędne jest zaliczanie go do wąskiego grona pisarzy-skandalistów.

Ostatnia, piąta część monografii – *Bojownik wolności niestrudzony* – prezentuje Daniłowskiego jako orędownika wolności, żołnierza Legionów i działacza politycznego. Wiele uwagi poświęca tu Autorka analizie działalności redakcyjnej pisarza z okresu warszawskiego dwutygodnika „Witeź” (1908) i lwowskiego tygodnika „Życie” (1910–1911), a także wnikliwej interpretacji jego mało znanej publicystyki polityczno-historycznej z czasu Wielkiej Wojny i pierwszych lat Polski niepodległej. Obok zajmującej prezentacji rozwoju myśli niepodległościowej w twórczości beletrystycznej i szkicach społeczno-politycznych Daniłowskiego prezentuje go jako człowieka Piłsudskiego: towarzysza akcji bojowych PPS, propagatora idei legionowej i hagiografa Komendanta.

Grażyna Legutko sprostала niełatwemu zadaniu. Decydując się na napisanie klasycznej monografii historycznoliterackiej typu „życie i twórczość”, nie bała się narazić przedstawicielom rozmaitych orientacji strukturalistycznych, immanentystom, zwolennikom metod hermeneutycznego oglądu dzieła czy wreszcie dekonstrukcjonistom. Z rozmysłem i pełną odpowiedzialnością za swój wybór zdecydowała się na ogląd dzieła literackiego jako rzeczywistości uwikłanej w różnorodne konteksty kulturowe i konotacje biograficzne, a nie jako przedmiotu autotelicznego, odnoszącego się do samoistnych znaczeń.

Niespokojny płomień – łączący porządek życia (sferę intymną) i porządek twórczości (płaszczyznę publiczną) w nierozzerwalną całość – stanowi bardzo udaną próbę odnowienia i unowocześnienia tradycyjnego modelu monografii pisarza. Mamy do czynienia z rodzajem ambitnie pomyślanej panoramy, cechującej się znakomitą precyzją wywodu, który nieustannie koresponduje z tytułem rozprawy – Autorka pokazuje, że wszystkie aspekty życia i dzieła Daniłowskiego ożywiał ten sam „niespokojny płomień” (formuła Brzozowskiego). Metafora ta – jak wyjaśnia Badaczka – „scala oba porządki: biograficzny i twórczy, integruje życiowe doświadczenia i estetyczne wybory pisarza, a jednocześnie je komentuje, pokazując, że zarówno życie, jak i twórczość Daniłowskiego miały charakter dynamiczny, migotliwy, nieustannie się zmieniający” (s. 10).

Czytając *Niespokojny płomień* przekonujemy się, że działalność społeczno-polityczna może być tak samo interesująca jak twórczość artystyczna, a reflek-

sja światopoglądowa równie ważna jak namysł estetyczny. I przede wszystkim upewniamy się, że w wypadku autobiograficznego w znacznej mierze pisarstwa Daniłowskiego (twórczości nasyczonej pasjami życia i przenikniętej żywiołem biograficznym), łączenie płaszczyzny faktograficznej z interpretacją historycznoliteracką okazuje się jak najbardziej właściwą formułą badawczą, a ogólna koncepcja pracy – z pozoru „konserwatywnej” monografii – optymalną formą narracji. Konsekwentna postawa metodologiczna Grażyny Legutko, stosowanie się do zasady *sine ira et studio* w dyskursie budzą uznanie, a jej rzetelność faktograficzna prawdziwy szacunek.

NOTY

Literatura w mediach. Media w literaturze II.

Od dzieła do przestrzeni zjawisk, red. Katarzyna Taborska, Wojciech Kuska, Wydawnictwo Naukowe PWSZ, Gorzów Wielkopolski 2013.

Książka *Od dzieła do przestrzeni zjawisk* pod redakcją naukową Katarzyny Taborskiej i Wojciecha Kuski to kolejna praca zbiorowa z cyklu wydawniczego *Literatura w mediach. Media w literaturze* (Wydawnictwo Naukowe PWSZ w Gorzowie Wielkopolskim). Recenzentką tomu jest Maryla Hopfinger.

Publikacja ma charakter interdyscyplinarny, łączy rozważania z zakresu między innymi literaturoznawstwa, medioznawstwa, językoznawstwa i filmoznawstwa. Teksty składające się na zbiór dotyczą relacji między literaturą a współczesnymi mediami. Ich autorzy omawiają różne sposoby funkcjonowania tekstów literackich w mediach, podejmują próbę definiowania i kategoryzowania literackości jako elementu czy wyróżnika przekazu medialnego, poruszają również zagadnienia z zakresu genealogii literaturoznawczej i medioznawczej. Książka zawiera na przykład analizę powieści hipertekstowej, najnowszych dramatów, „literackich” filmów, felietonów radiowych czy wywiadów telewizyjnych wydanych w postaci książkowej. Można w niej znaleźć także omówienie zagadnień związanych z polimedialną komunikacją literacką.

Agnieszka Rosińska-Mamej

