

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie
University of Warmia and Mazury in Olsztyn

Acta Neophilologica

XXVII/2 2025

Wydawnictwo
Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego
w Olsztynie

Rada Naukowa/ Scientific Board

Iryna Betko (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie); Piotr Blumczyński (Queen's University Belfast); Thorsten Carstensen (University of Amsterdam); Zbigniew Chojnowski (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie); Karsten Dahlmans (Uniwersytet Śląski w Katowicach); Anna Dargiewicz (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie); David Duff (Queen Mary University of London); David Engels (Université Libre de Bruxelles/Instytut Zachodni w Poznaniu); Peter Ernst (Universität Wien); Ilona Feld-Knapp (Eötvös Loránd University Budapest); Konstanze Fliedl (Universität Wien); Robert Hampson (University of London); Günter Höfler (Karl-Franzens-Universität Graz); Svitlana Ivanenko (Nationale Technische Universität der Ukraine Kiev); Aneta Jachimowicz (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie); Věra Janíková (Masarykova Univerzita Brno); Zoltán Kövecses (Eötvös Loránd University Budapest); Ewa Kujawska-Lis (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie); Helga Mitterbauer (Université Libre de Bruxelles); Dominic Rainsford (Aarhus University); Carla Sassi (Università degli Studi di Verona); Sigurd Paul Scheichl (Universität Innsbruck); Thomas F. Schneider (Erich Maria Remarque-Friedenszentrum, Universität Osnabrück); Joanna Targońska (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie); Tania Zulli (Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara)

Recenzenci/Reviewers

Monika Adamczyk-Garbowska, Łukasz Berezowski, Wojciech Birek, Alessandra Boller, Harald Brittnacher, Jolanta Brzykcy, Artur Gałkowski, Michał Głuszkowski, Elżbieta Hurnik, Krzysztof Huszcza, Damian Kaja, Daniel Kalinowski, Urszula Kowalczyk, Olga Kubińska, Anna Legeżyńska, Maria Mocarz-Kleindienst, Maria Soledad Morales Ladrón, Anna Nasilowska-Rek, Marian Oliński, Paweł Piszczatowski, Grażyna Praweńska-Skrzypek, Clemens Ruthner, Beata Siwek, Joanna Szydłowska, Beata Waligórska-Olejniczak, Aleksandra Zywert

Komitet redakcyjny/ Editorial Board

Redaktor naczelna/ Editor-in-Chief

Aneta Jachimowicz (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie)

Redaktorzy tematyczni/ Associate Editors

Literaturoznawstwo i przekładoznawstwo/ Literary Studies and Translation Studies

Ewa Kujawska-Lis (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie)

Joanna Chłosta-Zielonka (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie)

Jan Jędrzejewski (Uniwersytet Ulsterski)

Językoznawstwo i glottodydaktyka / Linguistics and Language Education

Joanna Targońska (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie)

Sekretarze redakcji/ Editorial Secretaries

Halszka Lelen (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie)

Joanna Nawacka (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie)

Kira Kaufmann (Uniwersytet Wiedeński)

Korekta językowa/ Language Editor

Trevor Hill (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie)

Adres redakcji/ Address of the Editorial Office

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Wydział Humanistyczny

ul. Kurta Obizta 1, 10-725 Olsztyn

<https://czasopisma.uwm.edu.pl/index.php/an>

Redakcja wydawnicza/ Publishing Editor

Katarzyna Zawilska

Projekt okładki/ Cover Design

Dariusz Walasek

Skład i łamanie/ Typesetting

Marzanna Modzelewska

ISSN 1509-1619

© Copyright by Wydawnictwo UWM • Olsztyn 2025

Wydawnictwo UWM

ul. Jana Heweliusza 14, 10-718 Olsztyn

tel. 89 523 36 61, fax 89 523 34 38

www.uwm.edu.pl/wydawnictwo/

e-mail: wydawca@uwm.edu.pl

Nakład 90 egz. Ark. wyd. 16,80; ark. druk. 14,25

Druk: Zakład Poligraficzny UWM w Olsztynie, zam. nr 984

Spis treści

Literaturoznawstwo i przekładoznawstwo

Iga Cemer-Matysewicz Ethical Dimension of Holocaust Fiction: Representations of Mordechai Chaim Rumkowski in Leslie Epstein's <i>King of The Jews</i> and Andrzej Bart's <i>Fabryka muchołapek</i>	7
Mateusz Niedziela Antropologia literacka jako klucz do analizy wybranych tekstów niemieckiego oświecenia. Studium przypadku – <i>Emilia Galotti</i> Gottholda Ephraima Lessinga	23
Julia Gugolek Demony towarzyszące – metafory wizualne <i>anorexia nervosa</i> w powieściach graficznych <i>Przepowiednia pancernika</i> i <i>Moja przyjaciółka Nore</i>	35
Ewelina Suszek Pragnienie szmaragdów. Pokusa precjozów w poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej	53
Grzegorz Igliński Nieskończoność na mórz skończoności. Poezja i życie w <i>Baśni marynarskiej</i> Aleksandra Szczęsnego	73
Grzegorz Ojcewicz <i>Balada o křiwěj budže</i> Óndry Łysohorskiego w przekładzie Mariny Cwietajewej	101
Magdalena Budnik Śmierć Antoniego Słonimskiego w świetle dokumentów cenzury z 1976 roku	119
Olga Letka-Spychała „Złamać słowo zioma”. Stylizacja na język młodzieżowych grup przestępczych w serialu <i>Слово пацана. Кровь на асфальте</i> Żory Kryżownikowa	137
Svitlana Ivanenko Germanistische und ukrainistische Forschung über die Darstellung des Phantastischen und des Mystischen in der Literatur	159

Językoznawstwo

Agnieszka Kwapiszewska O smaku po włosku. Relacja synonimii kontekstowej między leksemami <i>gusto</i> i <i>sapore</i>	173
Aleksandra Makowska Trzecia misja w humanistyce: projekty trójstronne zrealizowane na Wydziale Filologicznym w ramach Science Hub UŁ	189

Artykuły recenzyjne

Mariusz Jakosz Zur Wirkungskraft der politischen Karikatur im Werk von Thomas Nast	211
Marta Anna Gierzyńska Klangfiguren in Julian Tuwims Kindergedichten und ihr Übersetzungspotenzial ins Deutsche ...	219

Table of Contents

Literary Studies and Translation Studies

Iga Cemer-Matysewicz Ethical Dimension of Holocaust Fiction: Representations of Mordechai Chaim Rumkowski in Leslie Epstein's <i>King of The Jews</i> and Andrzej Bart's <i>Fabryka mucholapek</i>	7
Mateusz Niedziela Literary Anthropology as a Key to the Analysis of Selected Texts of the German Enlightenment. A Case Study – Gotthold Ephraim Lessing's <i>Emilia Galotti</i>	23
Julia Gugolek Companion Demons – Visual Metaphors of <i>anorexia nervosa</i> in Graphic Novels <i>Przepowiednia pancernika</i> and <i>Moja przyjaciółka Nore</i>	35
Ewelina Suszek Desire of Emeralds. The Temptation of Jewels in Poetry of Maria Pawlikowska-Jasnorzewska	53
Grzegorz Igliński Infinity on Limits of the Seas. Poetry and Life in <i>Baśń marynarska</i> [The Seafarer's Fairy Tale] by Aleksander Szczęsny	73
Grzegorz Ojcewicz <i>Balada o křiwej budze</i> by Óndra Łysohorsky Translated by Marina Tsvetaeva	101
Magdalena Budnik The Death of Antoni Słomski in the Light of the Censorship Documents from 1976	119
Olga Letka-Spychała “To Break the Boy's Word.” Stylisation into the Language of the Youth Criminal Groups in the TV Series <i>Boy's Word: Blood on the Asphalt</i> by Zhora Kryzhovnikov	137
Svitlana Ivanenko German and Ukrainian Studies on the Representation of Fantastic and Mystic in Literature	159

Linguistics

Agnieszka Kwapiszewska About Taste in Italian. The Relation of Contextual Synonymy between Lexemes <i>gusto</i> and <i>sapore</i>	173
Aleksandra Makowska The Third Mission in the Humanities: Trilateral Collaboration at the Faculty of Philology within Science Hub UŁ	189

Review Articles

Mariusz Jakosz The Power of Political Caricature in the Work of Thomas Nast	211
Marta Anna Gierzyńska Sound Figures in Julian Tuwim's Children's Poems and Their Translation Potential into German	219

Literaturoznawstwo i przekładoznawstwo

DOI: <https://doi.org/10.31648/an.11261>

Iga Cemer-Matysewicz

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-2315-4720>

Uniwersytet w Białymstoku/ University of Białystok

cemeriga@gmail.com

The Ethical Dimension of Holocaust Fiction: Representations of Mordechai Chaim Rumkowski in Leslie Epstein's *King of the Jews* and Andrzej Bart's *Fabryka muchołapek*

Abstract: The article analyzes the ethical dimension of Holocaust fiction through a comparative examination of two novels: Leslie Epstein's *King of the Jews* and Andrzej Bart's *Fabryka muchołapek*. Specifically, the study focuses on the literary portrayal of Mordechai Chaim Rumkowski, the Nazi-appointed chairman of the Łódź Ghetto. Drawing on Monika Polit's 2012 book *Mordechai Chaim Rumkowski. Prawda i zmyślenie*, this analysis seeks to determine whether Epstein and Bart transgress ethical boundaries to imaginative representation of the Holocaust in fiction.

Keywords: Mordechai Chaim Rumkowski, Leslie Epstein, Andrzej Bart, Monika Polit, the Holocaust

If this is true that suffering brings knowledge,
it is no less the case that knowledge brings suffering.
Leslie Epstein

I.

Blending historical events with fiction is a phenomenon that has been prevalent in literature for centuries. Such experimentation raises important questions about the boundaries between fact and invention, especially when dealing with traumatic or morally charged historical events. As early as the 1980s and 1990s, literary scholars, such as Berel Lang (*Writing and the Holocaust*, 1988), James E. Young (*Writing and Rewriting the Holocaust: Consequences of Interpretation*, 1988) or Dominick La Capra (*Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*,

1994), were already drawing attention to the risks involved in fictionalizing historical trauma – particularly the Holocaust. They emphasized that such treatment of history could lead to serious repercussions, especially in terms of how memory is preserved and how the boundary between fact and fiction is maintained. Unquestionably, when authors of fiction take such creative liberties with events of such magnitude, they risk distorting the historical record or diminishing the lived experiences of victims and survivors. Orwell’s timeless novel *1984* remains strikingly relevant in this context: “For when it has been recreated (the past) in whatever shape is needed at the moment, then this new version is the past” (2008: 172). The writer’s warning underscores the danger of allowing fiction to reshape historical perception, particularly in the context of the Holocaust, where historical accuracy is essential to safeguarding collective memory. The relevance of this topic has, if anything, intensified in recent years. This is undoubtedly due to the enormous popularity of fictionalized Holocaust narratives such as Heather Morris’ *Tattoist of Auschwitz* (2018), which raise ongoing questions about the ethics of representation, but also because of the continuous presence of Holocaust denial and distortion in public discourse. Together, these developments call for an urgent critical examination of how the Holocaust is portrayed in fiction. In this article, I discuss the portrayal of Mordechai Chaim Rumkowski, the chairman of the Łódź Ghetto, in Leslie Epstein’s *King of the Jews* and Andrzej Bart’s *Fabryka mucholapek* and juxtapose it with historical accounts – drawing primarily on the comprehensive study *Mordechai Chaim Rumkowski: Prawda i zmyślenie* (2012) by the Polish scholar Monika Polit.

However, firstly, it is necessary to examine a specific categorization within Holocaust fiction. First and foremost, there are novels which use the Shoah as merely a ‘backdrop’ to the author’s own, entirely made up story, for example, William Styron’s *Sophie’s Choice* (1979), or John Boyne’s *The Boy in Striped Pyjamas* (2006); those that pretend to be the real stories of Holocaust survivors, for example, Heather Morris’ *The Tattoist of Auschwitz* (2018); fake testimonial writings, in which their authors pretend to have survived the Holocaust, for example, Benjamin Wilkomirski; and finally, those that incorporate historical elements and figures but are advertised as fiction, for example, Max Czornyj’s *Mengele. Anioł Śmierci z Auschwitz* (2022). In her 2013 response to critics, Monika Polit refers to a narrative strategy identified by Prof. Michał Głowiński as “counterfactuality”: “a mode of narration – in this case of the Holocaust – that does not rely on testimony but instead uses it in a highly selective, arbitrary, and sometimes deeply harmful way” (Polit 2013: 578, author’s translation.) The examples discussed above may all be regarded as particularly apt illustrations of this phenomenon. However, it is the last category that is the focus

of the present article, as my main objective is to discuss and determine how the representation of Mordechai Chaim Rumkowski in fiction may influence, to some extent, the collective understanding or memory of the Holocaust.

Rumkowski was born on 27 February 1877 in a small town called Iłno, which lay in Vitebsk Guberniya. At the age of 15, he left his homeland and went to a Polish city Łódź. According to Monika Polit's *Mordechai Chaim Rumkowski. Prawda i zmyślenie* (2012), which constitutes exhaustive research on Rumkowski's life, during his years in Łódź, even before the establishment of the ghetto, he was very socially active. In 1925, he was a member of the city's municipal council. He is also said to have been a member of the Orphanage Control Committee and the head of the Orphanage in Helenówek (Polit 2012: 45). Thus, when, on October 13, 1939, he was appointed head of the Judenrat (Jewish Eldership) in the Litzmannstadt Ghetto, he was already a public figure in the city. Since the end of WWII, four novels have been published about Rumkowski: *Kupiec łódzki* (1963) by Adolf Rudnicki (not exactly a novel; more of a short story), Leslie Epstein's *King of the Jews* (1979), Andrzej Bart's *Fabryka muchołapek* (2008), and *De Fattiga i Łódź* (2009) by Steve-Sem Sandberg. In all these works, Rumkowski is portrayed in a similar manner: as a greedy, wicked old man who enjoys other people's suffering. In fact, this particular depiction of Rumkowski appears to be so deeply ingrained in the collective consciousness that inserting a few short lines about him, in the form of an anecdote has, one might argue, become a prevailing trend among authors of Holocaust novels (as can be seen in Saul Bellow's *Mr Sammler's Planet* (1970: 231) or Martin Amis' *Time's Arrow* (1991: 114)).

II.

In his 1988 essay *Writing about the Holocaust*, Leslie Epstein explains his reasoning behind writing a Holocaust novel. He argues that while historians and rabbis seek to find meaning in the Holocaust, it is the novelist who bears a unique creative responsibility. This responsibility, he suggests, has the potential to inspire political change that could help prevent future atrocities (Lang 1988: 265). It is apparent from the reading of the novel that when writing it, Epstein not only attempted to confront the moral ambiguities of Holocaust history, but also to explore psychological and ethical dilemmas embodied by figures like the Chairman of the Łódź Ghetto. Interestingly, however, he seems to avoid directly revealing that his story is about Rumkowski. Instead, he names his protagonist, I.C. Trumpelman. As Monika

Polit observes, this name is not arbitrary – it carries symbolic weight and serves as a clue for attentive readers. She notes that the word ‘trump’, according to the *Collaborative International Dictionary of English*, can mean ‘to trick, to deceive, or to fabricate’, suggesting that the protagonist’s name subtly reflects traits associated with Rumkowski and hints at the morally complex nature of his character (Polit 2012: 387).

Trumpleman arrives in Łódź – referred to merely as *our city* – in “the winter of 1918–1919”, already possessing gray, “almost white” hair (Epstein 1979: 11). This early detail presents one of the initial discrepancies between the main protagonist of Epstein’s novel and Rumkowski, who moved to Łódź at the age of 15, in 1892. Nevertheless, it is evident that Epstein drew inspiration from Rumkowski’s life. For example, in many instances, Trumpelman is referred to as “Chaim”. However, the author did not strive to provide a meticulous historical reconstruction of events, as noted by Friedman (1979: 165). *King of the Jews* is more of a picaresque novel, slightly inspired by history, which makes it a perfect example of counter factuality. During his first years in the Polish city, which Epstein discusses in his novel, its main protagonist, I.C. Trumpelman, is known as a miracle-working doctor. Whether he is a doctor is not explained. The reader only learns that one day Trumpelman decides to put a bronze-colored plaque saying “I.C. Trumpelman. Practicing Physician” on his door. Eventually, he ends up *persona non grata* in the city, having defrauded money through his other business – life insurance policies. By incorporating such a negative representation of the main protagonist in the introduction of the novel, Epstein encourages the reader to start questioning Trumpleman’s alleged altruism from the very beginning. The author’s disdain for Rumkowski becomes especially clear when he discusses his coming back from ‘exile’: “If only he had run off for good, if only that were the rise and fall of I.C. Trumpelman a practicing physician, then the fate of so many Jews would have been different. But he came back, he returned, like a burning bird from its ashes” (Epstein 1979: 22).

In her book *Witness Through Imagination*, Lilian S. Kremer mentions four crucial authors on whose works Epstein relied while writing his novel: Gerald Reitlinger (*The Final Solution, the Attempt to Exterminate the Jews of Europe*, 1953), Hannah Arendt (*Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, 1963), Leonard Tushnet (*The Pavement of Hell*, 1972) and Isaiah Trunk (*Judenrat: the Jewish Councils of Eastern Europe under Nazi occupation*, 1972) (Kremer 1989: 103). While in some of them Rumkowski is presented somewhat similarly (for instance Arendt and Reitlinger both mention the infamous incident of him creating his own currency with his face on it), others attempt to justify him: “I believe

that the stories of their lives [Czerniakow, Rumkowski and Gens] will confirm the conclusion expressed in the title of this book: that they were men who had good intentions” (Tushnet 1972: 168). In the fragment quoted above, the author states: “the fate of so many Jews would have been different” (Epstein: 1979: 22), presumably assuming that it would have been better; however, this is impossible to determine. After all, it is crucial to remember that the Litzmannstadt ghetto was the last ghetto to be liquidated; therefore, Jews who were under Rumkowski’s rule lived the longest.

Having returned to Łódź and made amends with the people he had stolen money from, Trumpelman becomes the official physician of Orphanage Number 2. For the first time, there is a noticeable shift in the narrative, where Trumpelman’s mellow and sensitive side is shown. According to Michal Unger, the author of *Reassessment of the Image of Mordechai Chaim Rumkowski* (2004), Rumkowski, being a childless widower, always loved children and longed to have his own. He even raised money to establish a new orphanage in Helenówek, Łódź, of which he later became a director (Unger 2004: 13). When it comes to discussing Rumkowski’s approach to children, Epstein seems to be more careful than other authors. Steve Sam-Sandberg, for instance, relying on Lucille Eichengreen’s book, *Rumkowski and the Orphans of Łódź* (2000), portrays Rumkowski as a person with pedophile tendencies, providing the readers with some very detailed descriptions of him molesting his orphans (Sem-Sandberg 2009: 179). In *King of the Jews*, Epstein eschews such explicit scenes. Although in his novel there is no mention of Rumkowski sexually harassing his child-orphans, he does mention him having intimate relationships with the adult ones: “Then the word got out that one of the girls was going to bear the Director’s child. Imagine the scandal! [...] At last Miss Brilianstein came out the hotel door [...]. What he wanted to know was: *Had it been a male child, a son?*” (Epstein 1979: 39, emphasis in original).

Though in the first chapter, which essentially delineates the character of Trumpelman, Epstein does present some correlation between Rumkowski and his protagonist, he clearly focuses on his negative side. In her monograph study, Kremer mentions a few instances of it. Firstly, the Trumpelman of chapter one is not a political activist or involved in any kind of community service. Rumkowski, on the other hand, was the head of the Jewish Community Council and was known for his fight against Polish antisemitism. Moreover, Rumkowski’s marriage to a respected lawyer is reduced in the book to a meaningless liaison with a young singer (Kremer 1989: 107). That being said, it must be acknowledged that Epstein appears somewhat conflicted between two predominant narratives surrounding

Rumkowski: the first, the more widely accepted, which depicts him as a villain, and the second, less prevalent, according to which he was a man who found himself in an irresolvable conundrum and did what he could to help his fellow people, not always succeeding: “Epstein’s Trumpelman is a complex and contradictory figure: a sinner-savior, a charismatic healer, an anti-pogrom activist, a persuasive speaker, a charlatan, a dictator and a gullible victim. He is less evil than the Nazis he obeys, and less good than the Jews he tries to serve” (Kremer 1989: 106).

It is as if Epstein sought to reconcile both perspectives of the conflict, a complexity that renders his novel a noteworthy example of Holocaust fiction. As Głowiński remarks, “in this case [of Rumkowski], there is no space for defense or condemnation [...] [or] for any kind of unanimity. Because any judgment, entirely positive or entirely negative, would be a simplification, and in many cases, a mendacity of the issue” (Głowiński 2013: 551, author’s translation). However, there are also those who criticize the novel for “treating the Holocaust as entertainment” (Rosenfeld 1980: 170). In his seminal *A Double Dying: Reflections on Holocaust Literature*, Alvin Rosenfeld severely criticizes Epstein’s take on the Holocaust and on Rumkowski, describing Epstein’s novel as a “badly misconceived slapstick version of the Holocaust” (Rosenfeld 1980: 171). Rosenfeld’s primary critique lies in the fact that Epstein chose farce as a prominent narrative mode in his novel: “Cows fall suddenly into the graves, guns fire and misfire at the wrong moments, a starving mother becomes the butt of mistaken jokes about cannibalism [...] there is hardly a character in *King of the Jews* who does not seem to be vying for some comic prize” (Rosenfeld 1980: 171).

At the same time, Rosenfeld emphasizes that the incorporation of humor when writing about the Holocaust is not necessarily always inappropriate and unthinkable. He praises, for example, Rachumil Bryks, who wrote a few humorous stories about the Łódź ghetto, and Bernard Malamud. He claims, however, that when incorporating such a style, in the case of the Holocaust, one must be very careful and know “when to turn it off” (Rosenfeld 1980: 172). What Rosenfeld considers the most problematic when it comes to *King of The Jews*, is the implications that it could bear: “The ‘Holocaust Novel’ may now be seen as an available subgenre of contemporary fiction to be written by anyone who is on to and can master the ‘formula’” (Rosenfeld 1980: 173). As we can observe today, in this sense his words were prophetic.

As already mentioned, Epstein’s disdain for Rumkowski is visible in numerous fragments of the narrative. It is conveyed through the voice of the narrator:

Friends! If only someone would invent a time machine so that we could fly back over the years. Then we could suddenly appear before Nisel and say, 'Don't listen! It's a trick! He's cunning! Cunning! And then, if he paid no attention, if he refused to carry out his orders, we could kill the old fox ourselves! Look! The boy is wavering! His arm, the arm with the gun is going down! We have to remember that he was a child, in spite of everything that he'd lived through. He still had to live through more' (Epstein 1979: 292).

The event described is the moment in which Nisel Lipczany, one of the orphans from Rumkowski's orphanage, is about to shoot Trumpelman but fails to do so after the Elder convinces him that it is Lipsky (another orphan), who is a real hero (Epstein 1979: 292), and, hence, he should be the one to kill him. The tone of the monologue I quoted above is highly emotional, with the speaker referring to the readers as friends. This personal involvement could imply that the narrator may be one of the orphans or other members of the ghetto who survived. Such a perspective is plausible, especially since an omniscient narrator is usually impartial and emotionally detached. When telling the story, Epstein's narrator is clearly biased and does not shun some severe criticism towards Trumpelman. The author himself admits:

I began the novel with no narrator in mind. In fact, I began the first words many times, because the tone seemed so light, almost jaunty, and so inappropriate for a book on the Lodz (or any other) ghetto. But the voice no matter how many times I tried came out the same way: so, I gave up and perhaps fifty pages into the book I began to realize that it was not I who was speaking but one of the two children who lived to tell the tale (the other died or almost died on the boat coming to the not-so-welcoming America). I hope this strategy worked, but in the end, I take no credit because I realized I had no choice (e-mail correspondence with the author).

The implementation of such a narrative mode may be controversial. The emotional tone of the narrator makes readers sympathize with them more than they would with an emotionless and impartial one. This, consequently, results in the readers adopting the narrator's views and opinions, which unquestionably makes Trumpelman look like the oppressor and "the ghettoies" like his victims. Whether that is the "right" perspective cannot be confirmed nor denied, but what can be said is that Trumpelman was, above all, also a victim. However, Epstein does also make sure that his readers are aware of that, and hence can make their own judgments:

'He is', said the cannibal woman, 'a devil'.
But the commando merely shrugged this indictment off.

‘What you say may be true [...]. But so is something else. Of all the ghettos of Europe, only Trumpelman’s yet survives. How could this be accomplished except through the measures you describe? Whether or not he enjoyed his task is beside the point...’ Hersh Einhorn, in the blackness, stood stiff. ‘Comrade, I must inform you that Trumpelman has been sentenced to death by the underground movement [...]. Of course, you feel this way [...] in my opinion, however, it would be a mistake to do so. In the eyes of history, it is you who will appear violent, vengeful, not the Elder’ (Epstein 1979: 318).

To conclude, although in many instances in the novel Epstein expresses his personal opinions on Rumkowski, he simultaneously does not rob his readers of the ability to make their own assumptions. He does not impose one, “right”, point of view but instead provides arguments, both for and against Rumkowski and his actions. Hence, his novel, albeit controversial, due to, for instance, the farcical narrative mode, remains one of the best, most reliable works of fiction on Rumkowski.

III.

Fabryka mucholapek is a Polish novel written by Andrzej Bart, published in 2008. In the book, Andres (Bart’s *porte-parole*), a contemporary author from a Polish city, Wrocław, finds himself in an unusual situation. He must report Mordechai Chaim Rumkowski’s war crimes trial. The story, which, due to its surrealist tinge and whimsicality, can recall Kafka’s *The Trial*, features a plethora of characters, starting with the defendant, judge, and attorneys, and ending with the inhabitants of the Łódź and Warsaw ghettos and other historical figures. Interestingly, Bart situates nearly his entire novel within a fantastical, non-existent realm. For instance, the judge of the trial appears to represent God himself: “Even when seated, he seemed to be taller than anyone in the room [...], he had an aureola of gray hair and from beneath his brows he would give the audience different looks. He seemed to be bored, as if the duty he had taken upon himself was not of particular importance to him” (Bart 2009: 43, author’s translation). These references, along with the specific way in which the witnesses’ hearings are being carried out (the judge and attorneys conversing with people who are already dead), are examples of the novel’s metafictionality. Although Bart draws upon historical facts to shape his characters, he integrates this information carefully, ensuring the readers perceive his book as a work of fiction rather than a historical account. What cannot go unnoticed is the fact that the novel abounds with seemingly redundant information about Andres,

as if Bart wanted to make sure that the fact that the narrator of *Fabryka muchołapek* is him, is clear to everyone:

- Aren't you mistaking me for somebody else?
- Why? Because I mentioned that Łódź is your beloved city? [...] but when it comes to those workers from *Rien ne va plus*, those who would run out of factories and guard the streets to protect Jews from Czarna Sotnia, please admit it [...] you made them up? I nodded and then asked him what that has to do with anything (Bart 2008: 17, author's translation).

In their article, Jacek Leociak and Marta Tomczok discuss the problem of Holocaust kitsch and its affective dimension, which aptly, as they argue, names the controversies concerning acts of fictionalizing historical figures and events related to the genocide of European Jewry: "In the case of any modern portrayal of the Shoah that raises ethical or aesthetic doubts one should mention affective Holocaust kitsch. This phenomenon manifests itself with the author changing from the previously traced track, interrupting the historical narrative, or digressing [...]" (Leociak/Tomczok 2021: 31, author's translation). They illustrate their point by referring to *Fabryka muchołapek*, claiming Bart's narrator (who is his alter-ego) frequently takes precedence over Holocaust issues. As is argued, Bart appears to be using the Holocaust as merely a pretext for his own, controversial purposes (Leociak/Tomczok 2021: 33), namely, treating history as a mirror in which an artist can see his/her reflection.

According to Monika Polit, Bart's portrayal of the Litzmannstadt ghetto Elder in *Fabryka muchołapek* was inspired by such works as *Proces Hansa Biebowa* (1999) by Jerzy Lewiński or Hanna Arendt's *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil* (1963) (cf. Polit 2012: 378). Both authors discuss Rumkowski in a somewhat similar manner: "Chaim Rumkowski, Eldest of the Jews in Lodz, called Chaim I, who issued currency bearing his signature and postage stamps engraved with his portrait, and who rode around in a broken-down, house-drawn carriage" (Arendt 1963: 119). Bart includes both Biebow and Arendt as characters in his novel. Both are asked to testify during the trial. This is not an obvious choice, as Arendt did not know Rumkowski personally. The first question she is asked by the judge concerns her opinion on the role of the Judenrat. To that, she answers that she always considered Judenrats unnecessary and doing more evil than good. Then the judge proceeds to ask her about Rumkowski: "A particularly evil person. The carriage, the currency bearing his signature, the postage stamps

engraved with his portrait, or collecting panegyric albums about himself. Such behavior in this particular situation is not just a mistake. It is a crime” (Bart 2008: 109, author’s translation).

Arendt’s speech is largely derived from a section of her *Eichmann*. Hence, the conclusion that when incorporating real historical figures, Bart does stick to facts and does them justice. In her judgment of Rumkowski, Bart’s Arendt is very harsh and has a lot to say. She, for instance, compares the chairman of the Łódź ghetto to Adam Czerniakow (the head of the Warsaw ghetto), referring to Rumkowski’s behavior during “Wielka Szpera” (deportation action which involved mainly children and the elderly). When asked to make a list of children and prepare them for a round up, Czerniakow commits suicide, unable to do such an atrocious thing, whereas Rumkowski delivers his infamous “Give me your children!” speech. Referring to these events, Arendt praises Czerniakow, calling his behavior noble and dignified, at the same time criticizing Rumkowski. All of this considered, one may question whether the inclusion of a character like Arendt was well-founded. After all, her opinion on the Elder, which she expressed in *Eichmann*, was entirely based on things she read and heard about him. Considering the fact that, as Monika Polit points out in her essay, there are more reliable sources, drawing on Arendt’s account may seem like selecting the path of least resistance.

Arendt, however, is not the only historical figure who did not have much in common with Rumkowski, whom Bart puts on the stand and makes testify in front of the judge in his novel. Janusz Korczak is another famous name that appears in the narrative. Since Korczak never spoke about Rumkowski in his journal or in any other writing of his, Bart bases his testimony on Jani Szulman’s account (cf. Polit 2012: 378). The doctor is called upon to inform the judge and the jury about Rumkowski’s time in the Warsaw Jewish orphanage, where the Elder observed his modern pedagogical methods and sought to learn from them:

- From what I remember, Mr. Rumkowski was always eager to learn and help [...] if I might say so, he seemed to be an exemplary activist. I was not, however, close to him. We only discussed matters concerning the orphanage.
- [...] thus, it can be assumed that according to your memories, Chaim Rumkowski was a good person?
- Yes, one can assume that (Bart 2008: 49, author’s translation).

In her review of Bart’s novel, Justyna Kowalska-Leder praises the author for his accurate representation of Korczak (Kowalska-Leder 2010: 322). This is an indisputable asset to the novel, and Bart’s unique literary craftsmanship cannot be

denied. Later, however, she proceeds to make a harsh judgment, claiming that the novel neither presents the discussed issue from a different perspective, nor says anything new about it. Above all, she criticizes the author for not even attempting to understand Rumkowski (Kowalska-Leder 2010: 322). However, does not the entire plot of the novel revolve around exactly that? After all, Bart mercifully grants Rumkowski a fair, lawful trial, a chance for him to clear his conscience and, maybe even more importantly, to show the world there is more to his character than initially apparent. Hence, in my opinion, the concept and intentions themselves were good. The real question is whether Bart managed to make the most of them. In many instances, he did not. As Polit points out: “the names mentioned in the novel appear in front of the judge just to say what they have to say and then, just as quickly as they show up, disappear from it” (Polit 2012: 378, author’s translation). A great illustration of that is the scene of Korczak’s testimony. If the reader expects a conclusion, they will be disappointed because Bart does not provide his readers with anything more than a mere repetition of information that has already been discussed by many authors before him. Instead of focusing on Rumkowski, he tells the readers what they already know – what a noble and extraordinary man Janusz Korczak was (Bart 2008: 52). It is plausible that Bart decided to put him in his novel because he and Rumkowski are often compared. After all, they both used to work with children and were the heads of orphanages. Presumably, placing this legendary figure next to Rumkowski was meant to, once again, reinforce the notion (already ingrained in the Polish collective consciousness) that Korczak was a hero and Rumkowski a villain.

In the novel Bart does not provide the Elder with a voice of his own. Only once is he allowed to speak, and this only to announce that he will not say anything (Bart 2008: 382). Considering Rumkowski’s predilection for giving long and passionate speeches, such a choice may seem incomprehensible. Emilia Słomińska suggests that this is perhaps due to Bart’s opinion of the Elder – since he, himself, condemns his actions, he assumes that Rumkowski is not worthy of having the ability to defend himself and, thus, does not provide him with one (Słomińska 2015: 339).

Among the many allegations that Rumkowski is faced with during the trial, there are obviously also those concerning his alleged pedophilic tendencies. Towards the end of the novel, Bart introduces the character of Mrs. Horkheimer, who came all the way from New York and wrote a best-seller about Rumkowski (2008: 201). This character, unlike others presented in the novel, seems to be a figment of Bart’s imagination, and (as I learnt from the author himself) was inspired by Lucille Eichengreen, a German writer of Jewish origin, and a Holocaust survivor. During

the War, Eichengreen inhabited the Łódź ghetto and later survived Auschwitz. In 2000, she published *Rumkowski and the Orphans of Lodz*, in which she wrote about Rumkowski's many abuses of power (including pedophilia): "In the first publication, Lucille was even mentioned by name, but she requested to change it, since, giving lectures all around the world, she presented people with a slightly different version of herself" (email correspondence with Andrzej Bart, author's translation). Upon entering the courtroom, Mrs. Horkheimer proceeds to explain to the audience why she was summoned: "While in the ghetto, I met two girls who used to live in his (Rumkowski's) orphanage and were molested by him. Then I thought to myself that if I managed to live, I would owe them something. That is why I wrote about their experiences in my book" (Bart 2008: 201, author's translation).

When questioned about the credibility of these stories, she asserts that she is intimately familiar with every detail of the girls' tragedy (Bart 2008: 201). However, Bart does not stop there; it is revealed that Mrs. Horkheimer, herself, is also one of Rumkowski's victims:

After my parents died, he promised to give me a job in the kitchen, which granted me an additional meal in the evening, and, therefore, a chance to live longer [...] Knowing about his proclivities, I tried to keep a low profile. One day, however [...] he kissed me on the cheek [...] took my hand, put it in the obvious area on his trousers and started moving it. I tried to pull my hand away, but he was very strong [...] in the following weeks he would return and do the same (Bart 2008: 202, author's translation).

In the subchapter of her book *Mordechai Chaim Rumkowski – Prawda i zmyślenie*, titled, "Oceny literackie i interpretacje", Monika Polit argues that not every witness of the Holocaust is credible enough to be quoted. Her case in point are accounts and memoirs that were written down years after the tragedy: "I specifically mean the books of Lucille Eichengreen [...]" (Polit 2012: 384). Having said that, Polit proceeds to present the readers with a short biographical note about Eichengreen. She mentions that in 1941, Eichengreen was sent to the Łódź ghetto, where she worked in administration. When the ghetto was liquidated, she ended up in Auschwitz, and later in other concentration camps. After the war, Polit adds, Eichengreen went to New York (Polit 2012: 348). So, one should not blame the authors who incorporated her accounts in their novels. After all, who, if not a person who has lived the nightmare of the Holocaust, should be considered a reliable source? In the author's note to *From Ashes to Life: My Memories of the Holocaust*, Eichengreen herself, however, stresses that memories are often flawed with inaccuracy: "remembrances do not

allow for certainty” (Eichengreen 1992, author’s note). Thus, she, be it willingly or not, encourages the readers of her books to approach them with some degree of skepticism.

Rumkowski’s trial ends with an obvious conclusion, with the prosecutor not choosing to deliver a closing statement, deeming the defense’s argument sufficient. Bornstein, Rumkowski’s attorney, poses a rhetorical question: could his client have acted differently given the circumstances? He argues that the answer is no, citing Rumkowski’s God complex, nepotism and excessive pride. Ultimately, Bornstein suggests that Rumkowski can be blamed only for his flawed character. He even questions the purpose of the trial itself, implying that it may have been a waste of time, aimed merely at condemning a deluded man whose arrogance and foolishness were so extreme that, had he not been his defender, he would have struck him with his own cane (Bart 2008: 250). Subsequently, he proceeds to do exactly that. The dedication and vehemence with which he does it almost causes him to faint. The novel ends with Rumkowski not being granted forgiveness. But did the reader expect the ending to be any different? So black and white is Bart’s perspective on the matter he chose to discuss that he does not, as Justyna Leder-Kowalska claims in her review of the book, “even make an attempt to understand the reasoning behind Rumkowski’s action and therefore answer at least some of the questions that have, through the years, arose around his persona” (Leder-Kowalska 2010: 322, author’s translation). While some of the critics appreciated the novel for its successfully executed postmodern portrayal of the Holocaust (Nowacki 2008; Radziwon 2009), the majority of them criticized Bart for his inadequacy, claiming that *Fabryka muchołapek*, “is a narcissistic display of the author, who lacks both knowledge about the topic he is discussing (the Łódź ghetto), and the skills to conduct a postmodernist narrative on the Holocaust successfully” (Tomczok 2019: 265, author’s translation).

To conclude, critics seem to be unanimous when it comes to their opinion on Bart’s novel: it is a good book about the city of Łódź and about the author’s thoughts and feelings concerning it. However, it falls short as a compelling narrative about the Holocaust and the persona of Rumkowski.

IV.

The purpose of this paper has been to examine the ethical dimension of Holocaust fiction through the example of Mordechai Chaim Rumkowski's representation in it, particularly in two novels: Leslie Epstein's *King of the Jews* and Andrzej Bart's *Fabryka muchołapek*. It has also been an attempt to answer the question: is there a limit to imagination? In *Holocaust History: Art Within the Limits of History and Ethics* (2000), Berel Lang argues that due to the nature of the Holocaust (the fact that a tragedy of such magnitude is incomprehensible to the human mind), every attempt to represent it properly is automatically doomed to failure (Lang 2000: 51). Through this claim, however, he does not question the intentions of those who take it upon themselves to discuss the Shoah, but rather he emphasizes the opacity of the subject. To this, Cynthia Ozick adds that, in her understanding, historical fiction is an oxymoron (Ozick 1999: 85). She encourages the readers to always make a clear contradistinction between fiction and history: "rights of fiction are not the same as rights of history [...] if fiction annihilates facts, it is due to the privilege of imagination" (Ozick 1999: 84). Nonetheless, she compares the reliability of images recorded by camera to the unreliability of the word, claiming that in some instances, "the word" (by which she means Holocaust narratives), instead of dispelling doubts, creates more of them. It would be difficult to argue with this statement since, nowadays, when reaching for a Holocaust narrative, especially fiction, one must first ask questions and conduct research to verify what is real and what is not. At first glance, it may appear self-evident – does not the word "fiction" say it all? However, as this paper has demonstrated, the relationship between fiction and historical reality is often more complex than it initially seems. The practice of narrating fictional stories set against a historical backdrop has, after all, become one of the most commercially prominent literary strategies in contemporary literature. Its characteristic features are, for instance, the incorporation of a first-person narrator, who is a Holocaust survivor, or, as in *King of the Jews* and *Fabryka muchołapek* – telling a fictional story of a historical figure. The consequences of using such techniques are multifaceted. First and foremost, it could be argued that even though such narratives are not always reliable, they still contribute to the preservation of the memory of this immense tragedy:

One could think that thanks to popular discount stores, like Auchan and Biedronka (where 'Holocaust Novels' can be purchased), society's perception of the Shoah changes and, from treating it as something extremely difficult and even sacred, it starts regarding it as a form of entertainment for *Highbrow* consumers of populist kitsh.

However, that is not necessarily the case. Sold at discounts, the topic of the Shoah encounters people who know nothing about it and learn nothing about it from the book they have bought. Discount Holocaust novels have no educational value (Leociak/Tomczok 2023: 25, author's translation).

Commercialization of the Shoah is a topic that Jacek Leociak and Marta Tomczok discuss in their paper, *Auschwitz jako marka. Powieści o Zagładzie w ofercie sieci handlowych*. In the article the authors coin a specific term for a wide array of novels which constitute perfect examples of Holocaust kitsch – striped narratives (it is a reference to John Boyne's novel *The Boy in the Striped Pyjamas*, which is a quintessence of the phenomenon). Unfortunately, the modern-day world has become so callous that it fails to recognize the ethical implications of commodifying the Holocaust for financial gain: *The Girl in The Red Coat*, *The Girl in the Green Sweater*, *The Librarian of Auschwitz*, *The Tattooist of Auschwitz*, *Auschwitz Lullaby* – it is an endless list. Having said that, however, I will argue that not every Holocaust novel is doomed to become just another example of a striped narrative. There are still authors who want to, and attempt to, educate through their fiction. It would be an oversimplification to suggest that Leslie Epstein and Andrzej Bart wrote their novels with commercial interests in mind, and I would argue against classifying their works as instances of striped narratives. Unquestionably, although they are not always successful in that, they do try to do history justice.

Bibliography

Source Literature

- Bart, A. (2008), *Fabryka muchołapek*. Warszawa: W.A.B.
 Epstein, L. (1979), *King of the Jews*. New York: Other Press.

Subject Literature

- Amis, M. (2016), *Time's Arrow*. Vintage Books: New York.
 Arendt, H. (2004), *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*. London: Penguin Classics.
 Bellow, S. (2007), *Mr. Sammler's Planet*. Penguin Books: London.
 Eichengreen, L. (1992), *From Ashes to Life: My Memories of the Holocaust*. Bournemouth: Mercury House.
 Friedman, J. (1979), "King of the Jews": *A Novel of the Holocaust*. Notre Dame English Journal 11/2: 165–170.
 Głowiński, M. (2013), *Mordechaj Chaim Rumkowski – postać rzeczywista i bohater legend*. Zagłada Żydów. Studia i Materiały 9: 551–555. DOI: <https://doi.org/10.32927/ZZSiM.602>.
 Kowalska-Leder, J. (2010), *Andrzej Bart, "Fabryka muchołapek" [recenzja]*. Zagłada Żydów. Studia i Materiały 6: 319–322. DOI: 10.32927/zzsimsim.745.

- Kremer, L. (2018), *Witness Through the Imagination: Jewish American Holocaust Literature*. Wayne State University: Detroit.
- Lang, B. (1988), *Writing and the Holocaust*. New York: Holmes & Meier.
- Lang, B. (2000), *Holocaust Representation: Art Within the Limits of History and Ethics*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Leociak, J./Tomczok, M. (2021), *Afektywny kicz holokaustowy – wprowadzenie*. Zagłada Żydów. Studia i Materiały 17: 17–43. DOI: <https://doi.org/10.32927/zsim.870>.
- Leociak, J./Tomczok, M. (2023), *Auschwitz jako marka. Powieści o Zagładzie w ofercie sieci handlowych*. Teksty Drugie 5: 20–37. DOI: <https://doi.org/10.18318/td.2023.5.2>.
- Nowacki, D. (2008), *“Fabryka muchołapek”*. Recenzja książki. <https://kultura.onet.pl/fabryka-mucholapek-recenzja-ksiazki/vq0c0cj> [accessed: 18.10.2024].
- Orwell, G. (2008), *1984*. London: Penguin Books.
- Ozick, C. (1999), *The Rights of History and the Rights of Imagination*. New York: New School for Social Research.
- Polit, M. (2012), *“Moja żydowska dusza nie obawia się dnia sądu”*. Mordechaj Chaim Rumkowski. Prawda i zmyślenie. Warszawa: Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów.
- Polit, M. (2013), *Odpowiedź recenzentkom “Moja żydowska dusza nie obawia się dnia sądu”*. Mordechaj Chaim Rumkowski. Prawda i zmyślenie. Zagłada Żydów. Studia i Materiały 9: 569–578. DOI: 10.32927/ZZSiM.605.
- Radziwon, M. (2009), *Andrzej Bart, “Fabryka muchołapek”*. <https://culture.pl/pl/dzieło/andrzej-bart-fabryka-mucholapek> [accessed: 18.10.2024].
- Rosenfeld, A. (1980), *A Double Dying: Reflections on Holocaust Literature*. New York: Bloomington.
- Słomińska, E. (2015), *Ślady żydowskie w twórczości Andrzeja Barta. Rekonesans*. Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka 26: 330–351. DOI: <https://doi.org/10.14746/pspsl.2015.26.18>.
- Tomczok, M. (2019), *Style odbioru polskiej powieści o Zagładzie. Wokół “Tworek” Marka Bieńczyka i “Fabryki muchołapek” Andrzeja Barta*. Pamiętnik Literacki CX/4: 255–268. DOI: <https://doi.org/10.18318/pl.2019.4.17>.
- Tushnet, L. (1972), *The Pavement of Hell*. New York: St. Martin’s Press.

DOI: <https://doi.org/10.31648/an.11479>

Mateusz Niedziela

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-4577-5796>

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II/

The John Paul II Catholic University in Lublin

mt.niedziela9@gmail.com

Antropologia literacka jako klucz do analizy wybranych tekstów niemieckiego oświecenia. Studium przypadku – *Emilia Galotti* Gottholda Ephraima Lessinga¹

Literary Anthropology as a Key to the Analysis of Selected Texts of the German Enlightenment. A Case Study – Gotthold Ephraim Lessing's *Emilia Galotti*

Abstract: This article presents literary anthropology as a valuable and relatively new approach to analyzing German Enlightenment texts. It is structured as a case study, with Gotthold Ephraim Lessing's *Emilia Galotti* serving as a canonical example. In doing so, it highlights the shortcomings of the social-critical method that dominated scholarship in the 1970s and 1980s. Addressing the fundamental question of the protagonist's death, the article pays particular attention to the psychological characterization of the figures, masterfully constructed by Lessing, a keen observer of human nature.

Keywords: literary anthropology, Emilia Galotti, Gotthold Ephraim Lessing, social-critical method, Enlightenment

1. Metoda antropologiczna

Jak słusznie zauważa w swym artykule Ewa Grzesiuk, wybór metody badawczej jest w dużej mierze kwestią mody (Grzesiuk 2014: 221–230). Za modą zaś stoi proces o globalnym charakterze, polegający na cyrkulacji idei i metod humanistycznych. Zaznacza on swą obecność w tzw. zwrotach metodologicznych, których źródłem są najczęściej zmiany paradygmatów badawczych na uniwersytetach amerykańskich.

¹ W artykule wykorzystano fragmenty niepublikowanej pracy doktorskiej autora artykułu pod tytułem *Recepcja stoicyzmu w filozofii i literaturze niemieckojęzycznej XVIII wieku*.

W polskim literaturoznawstwie spory o kształt wymiaru kulturowo-antropologicznego literatury trwają od ponad dwudziestu lat. Dotyczą one z jednej strony szerokiego i płynnego zakresu antropologicznej problematyki: od literackiej filozofii człowieka i zagadnień aksjologicznych poprzez odmiany problematyki emancypacyjnej, jak feminizm czy postkolonializm, aż po problematykę posthumanistyczną. Z drugiej strony spory dotyczą także stosunku antropologii do problematyki czysto literackiej, która w polskiej nauce o literaturze została ukształtowana przez szkołę strukturalną i zakłada autonomiczność literatury jako dzieła sztuki i odpowiednio do tego autonomiczność metod badawczych nauki o literaturze. Antropologia literacka jest w tym kontekście ujmowana jako kolejny etap zwrotu poststrukturalistycznego przełamującego bardziej lub mniej ową autonomiczność (Łebkowska 2023; Markowski 2007; Nycz 2023).

W artykule wskazuję na przełom antropologiczny, jaki dokonał się w niemieckiej nauce o literaturze, a zwłaszcza w badaniach nad twórczością XVIII wieku – przełom, który dla niemieckiej historii literatury był bardzo korzystny, dając możliwości stworzenia całkiem nowego obrazu literatury tego stulecia. Drugi cel niniejszych rozważań to interpretacja utworu Gottholda Ephraima Lessinga *Emilia Galotti*, oparta na wyznacznikach metody antropologicznej, w wersji sformułowanej przez niemieckich badaczy. Zamiarem leżącym u podstaw tej interpretacji jest ukazanie, jak względnie nowa metoda, do jakich należy antropologia literacka, stawia w innym świetle pytania badawcze, wynikające z namysłu nad tragedią Lessinga. Dotyczy to również już dobrze zbadanych problemów, jak odwieczny dylemat niemieckiego oświecenia: Dlaczego zginęła Emilia Galotti? Ze względów objętości artykułu jedynie ten utwór zostanie poddany analizie, chociaż zgodnie z tytułem tłem interpretacji będzie całe niemieckie oświecenie.

W latach 70. i 80. ubiegłego wieku w niemieckiej nauce o literaturze, w przeciwieństwie do polskiego literaturoznawstwa skupionego na badaniach ergocentrycznych, dominowały metody endocentryczne, a zwłaszcza metoda społeczno-krytyczna, mająca zabarwienie ideologiczne. Zwrócił na to uwagę Peter-André Alt, który pisał również o niedoszacowaniu roli sfery zmysłowej i uczuć w ludzkim postępowaniu (Alt 1994: 8–9). Z kolei Fotis Jannidis twierdzi, że wyczerpał się projekt oparty na przekonaniu, iż interpretacje dzieł i zjawisk literackich powinny być konstruowane z uwzględnieniem wyłącznie źródeł socjologii i jej historii (Jannidis 2000: 335–358). Problemem nie jest tu fakt społecznego zakorzenienia interpretacji literatury, ale raczej jej radykalizm, który zakłada „jedynie słuszne” odwoływanie się do społecznych kontekstów interpretacji (Grzesiuk 2013: 71). Skutkiem tak sztywnych założeń interpretacje te stają się jednostronne i wręcz

nieadekwatne wobec kontekstu artystycznego literatury, a także wobec ewokowanej przez literaturę problematyki, nawet jeśli to problematyka społeczna.

Trafny jest natomiast osąd autorów jednego z wciąż aktualnych podręczników teorii literatury. Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska i Janusz Sławiński podkreślają mianowicie, że dzieło literackie ma charakter zarówno jednostkowy, jak i społeczny:

Dzieło literackie jest faktem społecznym, ponieważ jego twórca (autor) jest członkiem określonej społeczności, żyje w pewnym środowisku, które wpływa kształtując nie tylko na jego osobiste losy, ale także na jego twórcze („zawodowe”) działania i produkt tych działań – utwór literacki. [...] Dzieło pisarza zostaje poddane społecznej ocenie z punktu widzenia pewnych ideałów literatury, modeli estetycznych, określonych poglądów na literackość wypowiedzi piśmienniczej, z punktu widzenia obowiązujących norm „poziomu” i sprawności twórczej (Głowiński i in. 1991: 17).

Autorzy wspominają także o pewnej nieuchronności konwencji, z jakimi konfrontuje się twórca tekstu literackiego (Głowiński i in. 1991: 17). O wyzwoleniu człowieka z tych sztywno przyjętych ram, jakie przyniosło niemieckie oświecenie, pisało bardzo wielu filozofów i literatów XVIII wieku w Niemczech. Nieprzypadkowo Alexander Košenina w podtytule swojej monografii użył zwrotu *Die Neuertdeckung des Menschen* (odkrycie człowieka na nowo) (Košenina 2008). Normy, wobec których staje każdy pisarz, zarówno społeczne, jak i artystyczne, może on starać się zmienić lub przekształcić albo zachować w istniejącej formie. Taki układ możliwości należy do stałych warunków procesu historycznoliterackiego i zależnie od dokonanego wyboru determinuje artystyczny charakter utworu.

Co więcej, metoda społeczno-krytyczna prowadziła do spornych interpretacji wielu tekstów literackich w XVIII stuleciu w Niemczech. Wystarczy wspomnieć ocenę zachowania księcia Gonzagi w jednym z kanonicznych tekstów, czyli *Emilii Galotti* Gottholda Ephraima Lessinga. Przez interpretatorów spoglądających na postać Gonzagi z punktu widzenia społeczno-krytycznego jest on uważany za twórcę, gdyż skazał niewinnego człowieka na śmierć. Tymczasem jego decyzja nie wynika ze złej woli czy okrucieństwa, jest ona jedynie rezultatem roztargnienia, gdyż władca Guastali myśli o ukochanej Emilii. Pozytywnie odnosi się też książę do prośby Emilii Bruneschi tylko z powodu pokrewieństwa imion.

Twórcą metody antropologicznej w badaniach literackich na gruncie niemieckim był Hans Jurgen Schings. Za datę jej powstania uważa się rok 1992, kiedy odbyło się sympozjum założycielskie tej dyscypliny. Pokłosiem owej konferencji jest książka będąca zbiorem artykułów jej uczestników (Schings 1994). Każdy

z zamieszczonych w tomie tekstów bada różne aspekty literacko-filozoficzne w XVIII-wiecznych Niemczech. Antropologia literacka jest najbardziej skuteczna w połączeniu z tzw. metodą *close reading*. Pozwala ona bowiem na wyprowadzenie szerokiej i różnorodnej problematyki antropologicznej utworów XVIII stulecia z ich literackiej budowy semantycznej i artystycznej, tym samym nadając *stricte* literacki kształt wymiarowi antropologicznemu.

Za sprawą metody antropologicznej dokonał się także antropocentryczny zwrot w obrazie niemieckiego oświecenia. Literatura tego okresu przywracała człowiekowi należne mu miejsce w rozważaniach filozoficznych i literackich. Nie był on już, tak jak w literaturze wcześniejszych okresów, umieszczony w sztywnych rolach społecznych. Co więcej, autorzy dzieł literackich kreowali pełnokrwiste sylwetki swych bohaterów, by wspomnieć chociażby o stworzonej przez Lessinga komedii charakterów *Minna von Barnhelm*.

Metoda antropologiczna, oprócz omówionej w tym artykule *Emilii Galotti*, bardzo dobrze nadaje się do analizy wielu innych tekstów niemieckiego oświecenia, takich jak dzieła Lessinga: *Nathan der Weise*, *Minna von Barnhelm* czy *Miss Sara Sampson*, powieści Christopha Martina Wielanda – *Historia Agatona* oraz Karla Wezela – *Belphegor*, a także licznych dramatów Johanna Wolfganga Goethego i wreszcie dramatu Johanna Christopha Gottscheda – *Sterbender Cato*.

Antropologia literacka szybko odniosła sukcesy w nauce niemieckiej, zarówno jeśli chodzi o osiągnięcia teoretyczne, jak i opis poszczególnych dzieł literatury. Czym innym jest jednak antropologia literacka jako metoda badawcza, a czym innym są antropologiczne treści odsłaniane w badanej literaturze. Metoda antropologiczna zastosowana do badań nad niemiecką literaturą XVIII wieku pozwoliła na odsłonięcie w niej całego szeregu problemów o dużym współczynniku antropologiczności. W tym znaczeniu można nawet mówić o antropologicznym wymiarze literatury niemieckiej XVIII stulecia. Hans Jurgen Schings wymienia następujące rezultaty zastosowania tej metody:

1. Poszukiwanie konstytucji podmiotu, a także próba uchwycenia tzw. całego człowieka. W tym nurcie Schings przytacza autobiografie (od Adama Berndta do Karla Philippa Moritza), powieść autobiograficzną czy aforyzmy (Georg Christoph Lichtenberg).
2. Badania nad teorią powieści. Warto w tym miejscu wspomnieć o pracach Christiana Friedricha von Blanckenburga, Wielanda czy Jean Paula.
3. Zmiany w obrębie nauk o gatunkach i stylu, nowa typologia tekstów literackich (w tym próby antropologicznego ugruntowania poetyki), powstanie estetyki jako

samodzielnej nauki traktującej o niższych władzach poznawczych (*gnoseologia inferior*), czyli poznaniu zmysłowym.

4. Wysiłki na rzecz integracji ciała i umysłu, podjęciu na nowo tzw. problemu psychofizycznego (*Leib und Seele Problem*) w literaturze, estetyce i filozofii (Schings 1994: 4).

Z punktem czwartym wiąże się zagadnienie tzw. filozofujących lekarzy. Byli oni przekonani o wzajemnym, aktywnym związku między sferą cielesną człowieka a jego sferą duchową (Košenina 2008: 13). Na kanwie tych rozważań powstała w niemieckim oświeceniu filozoficzna koncepcja całego człowieka (*der ganze Mensch*). Postulowała ona harmonijny rozwój, którego celem miało być samodoskonalenie w zgodzie ze starożytną maksymą *gnothi sauton* (Poznaj samego siebie!). Twórcą idei był Christian Thomasius. Wykroczyła ona daleko poza swe filozoficzne korzenie, stając się inspiracją i punktem wyjścia dla tworzących teksty literackie w XVIII wieku w Niemczech. Celem artykułu jest wskazanie owej filozoficzno-literackiej korelacji.

2. Analiza *Emilii Galotti* Gottholda Ephraima Lessinga w świetle metody antropologii literackiej

Do niniejszej analizy wybrano kanoniczny tekst niemieckiej literatury XVIII-wiecznej, jakim jest arcydzieło Gottholda Ephraima Lessinga, dramat *Emilia Galotti*, określany mianem tragedii mieszczańskiej (*ein bürgerliches Trauerspiel*). Doczekał się on już niezliczonych interpretacji, jednak zastosowanie antropologii literackiej pozwala odkryć w nim wciąż nowe aspekty. Dramat ukazuje losy młodej protagonistki, która jest zaręczona z hrabią Appianim. Staje się ona obiektem uczuć księcia Gonzagi, władcy Guastalli. Szambelan Marinelli informuje księcia o ślubie Emilii. Wzburzony Gonzaga udziela mu wszelkich prerogatyw, aby nie dopuścić do uroczystości zaślubin. W wyniku intrygi Marinello Appiani zostaje zamordowany, a Emilia, pod pozorem uratowania jej, trafia do rezydencji księcia w Dosalo. Władca Guastalii zrywa kontakty z dawną metresą hrabiną Orsiną. Hrabina wpływa zręcznie na ojca Emilii, który zadaje córce śmiertelny cios.

Tak skrótkowo przedstawia się fabuła dramatu. Lessing wykazuje się znawstwem psychologii, kreując niejednoznaczne postacie i wyprzedzając epokę Freuda. Dotyczy to także bohaterów pobocznych. Dla przykładu malarz Conti umiejętnie wykorzystuje będącą tajemnicą poliszynela miłość księcia do Emilii Galotti. Przynosi on, oprócz zamówionego wcześniej portretu Orsiny, również portret

przedstawiający protagonistkę. Gra zdziwionego, gdy książe nie potrafi oderwać wzroku od malowidła. Dopytuje z udanym zaskoczeniem: „Jak to, mości książe! Znasz tego anioła?” (Lessing 1959: 179). Także Marchese Marinelli, szambelan Gonzagi, bezwzględnie manipuluje uczuciami swego władcy, informując go w stosownym momencie o planowanym ślubie grafa Appianiego z protagonistką. Później szambelan przyczynia się pośrednio do śmierci niedoszłego męża Emilii. Hrabina Orsina przybywa do Dosalo, spodziewając się ujrzeć księcia. Ku jej zdziwieniu zakochany w protagonistce Gonzaga nie zadaje sobie nawet trudu, by przeczytać list dawnej metresy. Odtrącona hrabina obmyśla intrygę, w wyniku której dochodzi do tragicznych wydarzeń. Zdezorientowany ojciec Emilii zabija w końcowej scenie własną córkę, a narzędziem zbrodni jest wręczony mu przez Orsinę sztylet. Gdy uświadamia sobie, co zrobił, ma ogromne wyrzuty sumienia, jednak jest już za późno, by przywrócić życie córce.

Interpretacja *Emilii Galotti* zgodnie z metodą społeczno-krytyczną kierowała często badaczy w niewłaściwym kierunku. Zwracając uwagę głównie na nierówności społeczne i czynniki socjalne, tracili oni z pola widzenia inne, równie ważne okoliczności. Głównym winowajcą wszystkich zdarzeń stał się książe Gonzaga, którego zwolennicy wspomnianej metody postrzegali jako bezduszną postać. Miał on być całkowicie pozbawiony emocji, co w świetle jego uczuć do protagonistki wydaje się dyskusyjne. O tym, że zakochany władca Guastalli jest wobec Emilii szczerzy i bezinteresowny, świadczy fragment piątej sceny trzeciego aktu utworu. Gdy dziewczyna usiłuje uklęknąć przed księciem, ten powstrzymuje ją gestem i mówi: „Jest mi niezmiernie wstyd. – Tak, Emilio, zasługuję na ten niemy wyrzut. – Nic nie zdoła usprawiedliwić mojego zachowania dziś rano w kościele; można je najwyżej wybaczyć. Daruj mi więc słabość moją” (Lessing 1959: 238). Gonzaga nie tylko bierze na siebie całą winę za nieszczęśliwe położenie protagonistki, która wskutek śmierci grafa Appianiego znalazła się w Dosalo, lecz także prosi ją o przebaczenie. Jawi się on tutaj jako zawstydzona, zakochana osoba, a nie pozbawiony uczuć człowiek.

Na tle powyższych rozważań uzasadniony jest wniosek, że przypisując winę za tragiczny koniec utworu nie można umniejszać roli dwójki intrygantów, tj. hrabiny Orsiny i Marinellego. Obie te postacie są jednoznacznie negatywnie. Odtrącona metresa okazuje się znakomitą znawczynią psychologii. Powoduje, że ojciec protagonistki jest kompletnie zagubiony, nie wie komu i w co ma wierzyć. Odoardo to postać próbująca żyć w zgodzie z zasadami stoików. Chciałby on ograniczyć wpływ emocji na swoje postępowanie, a nawet wyrugować je ze swojego życia.

Małżonka Odoardo, Claudia, trafnie diagnozuje jego stan psychiczny, używając określenia *rauhe Tugend*.

Szczególnie postać intrygantki Orsiny stwarza ciekawe pole do interpretacji. Niektórzy naukowcy, w tym także ceniony literaturoznawca i badacz niemieckiego oświecenia Gerhard Bauer, są zdania, że hrabina chciała w wyniku rozmowy z ojcem Emilii uratować cnotę protagonistki, przejawiając pewną solidarność kobiecą (Bauer 1987: 66). Jednak rola Orsiny była nieco inna. Chce ona zemścić się na księciu i kieruje silne emocje ojca protagonistki przeciw władcy Guastalli. Nie będzie miała okazji, by użyć wobec księcia sztyletu, a wobec siebie trucizny. Musi znaleźć kogoś innego, kto zamiast niej dokona aktu zemsty. Sposobność ku temu się nadarza, gdy dowiaduje się, że ma do czynienia z ojcem swojej rywalki. Manipuluje więc jego uczuciami, ale wtedy nie jest w stanie przewidzieć, że ojciec użyje sztyletu przeciw własnej córce, a nie przeciwko księciu. W piątym akcie, a więc tuż przed śmiercią Emilii, zdarzy się sytuacja, kiedy to Odoardo będzie bliski użycia sztyletu wobec władcy Guastallii, ale gdy książę powie: „Upamiętajże się, kochany Galotti” (Lessing 1959: 287). Odoardo rzeczywiście na moment opanuje emocje i skomentuje ten fakt mówiąc: „To jego anioł-stróż przemówił za nim!” (Lessing 1959: 287).

Ta pobieżna analiza wskazuje, że w utworze decydującą rolę odgrywają czynniki psychologiczne, a Lessing był mistrzem w kreowaniu skomplikowanych, niejednoznacznych, sylwetek swoich postaci. Dlatego odpowiednią metodą interpretacji tekstu jest antropologia literacka. Kluczem do odpowiedzi na pytanie o główny powód śmierci Emilii jest rygoryzm moralny Odoardo, wspomniana „*rauhe Tugend*”. Chcąc żyć w zgodzie z naukami stoików, ojciec protagonistki nie potrafi opanować swoich emocji. Znamienne w tym kontekście okazują się jego bezskuteczne poszukiwanie spokoju oraz mistrzowsko skonstruowane przez Lessinga monologi, w których próbuje stłamsić nękające go silne emocje.

Jednym z istotnych momentów utworu jest rozmowa Odoardo z Orsiną (Lessing 1959: 269–272). Marinelli informuje wcześniej hrabinę o śmierci narzeczonego Emilii, Appianiego, a ona umiejętnie wykorzystuje ten fakt w rozmowie z ojcem Emilii, dając mu do zrozumienia, że wie coś, czego on nie jest świadom. Motorem napędowym działania porzuconej kochanki są żal i pragnienie zemsty. Zgorzkniała Orsina chce ukarać księcia, a jej złość trafia rykoszetem w Emilię, która stała się nowym obiektem uczuć władcy Guastalli. W świetle tych argumentów błędna jest teza, że hrabina chciała ratować cnotę Emilii. Orsina bez problemu wzbudza niepewność w Odoardo już na początku dialogu. Hrabina sprawia, że niespokojny Odoardo staje się jeszcze bardziej rozstrojony. Orsina stara się zdobyć zaufanie

ojca protagonistki, kreując się na towarzyszkę jego niedoli czy wręcz przyjaciółkę. Mówi nawet, że mogłaby zostać jego córką. Ważny jest w tym kontekście poniższy fragment wypowiedzi Orsiny: „Pocziwy, kochany ojczel!... Cóż ja bym dała za to, żebyś był także i moim ojcem!... Daruj! Wszak nieszczęśliwi łatwo się z sobą łączą... Chciałabym wziąć rzetelny udział w twoim bólu i gniewie” (Lessing 1959: 268). Hrabina sprytnie wykorzystuje naiwność Odoardo, odwołując się do jego rzekomego rozsądku. Jej celem jest jednak, żeby ojciec Emilii przestał myśleć racjonalnie. Odoardo walczy ze sobą i chwilami zdaje się dostrzegać nieszczerze zamiary Orsiny, o czym świadczy np. jego reakcja na wiadomość o śmierci Appianiego. Niezależnie od tego, czy wierzy on w prawdziwość tej informacji, potrafi jeszcze jednoznacznie ocenić motywy postępowania hrabiny, gdy stwierdza: „Chciałaś mi rozum pomieszać, a rozdierasz mi serce” (Lessing 1959: 269). Następnie Orsina mówi ojcu Emilii, że jego córka znalazła się w gorszej sytuacji, niż gdyby była martwa. Odoardo gorączkowo dopytuje się, czy córka żyje. Orsina w pełnych gorzkiej ironii wypowiedziach informuje ojca, że Emilia: „Teraz dopiero zaczniesz żyć naprawdę. Życiem pełnym błogości! [...] do dopóki tylko będzie trwało” (Lessing 1959: 270). Hrabina sugeruje też, że romans dziewczyny z księciem jest nieunikniony, a jako dowód przytacza spotkanie w kościele, o którym opowiedział jej Marinelli. Książe w czasie mszy, siedząc za Emilią, wyznał jej swoje uczucia. Gdy dziewczyna próbowała opuścić kościół, przytrzymał jej rękę, przekonywał o swoim oddaniu i podążał za nią aż do domu.

Odrącona Orsina to osoba bardzo dumna, co jedynie z wielokrotnia w jej oczach doznane ze strony księcia upokorzenie. Jest ona przy tym znakomitą znawczynią natury ludzkiej, co pozwala jej bez trudu rozpoznać stan psychiczny ojca Emilii. Ciekawym argumentem na rzecz tego, że hrabina to postać negatywna, jest następujący fakt. Orsina wiedziała, że zakochany Gonzaga nigdy nie użyłby wobec Emilii swej władzy po to, by zmusić ją do roli kochanki. Małżeństwo tych dwojga było zaś niemożliwe w kontekście planowanego rychłego związku władcy Guastalli z księżniczką z Massy. Jej działania miały jedynie sprawić, aby ojciec protagonistki wpadł w panikę.

Na przykładzie analizy cech charakteru hrabiny można zauważyć, jak bardzo skupienie się na psychologii poszczególnych postaci, nie zaś kwestiach społecznych, pozwala dać nowy impuls do badań nad tragicznym zakończeniem *Emilii Galotti*. Orsina zręcznie doprowadza swoją intrygę do końca. Zyskuje przychylność Odoardo, mówiąc, że informacje o wymuszonym przez księcia związku z Emilią przekazuje mu poufnie, aby go ostrzec. Próbuje też zasugerować, iż morderstwo hrabiego Appianiego było w istocie skrytobójstwem. Ojciec nie chce w to uwierzyć,

wypowiadając znamienne: „Znam moją córkę” (Lessing 1959: 270), a słowa hrabiny nazywa nikczemną potwarzą (Lessing 1959: 270). Jest to jednak ostatni przejaw rozsądku ze strony Odoardo, który ostatecznie przyjmuje z rąk Orsiny sztylet.

Była metresa księcia Gonzagi nie wyraża więc samoświadomego protestu i nie solidaryzuje się z protagonistką (Bauer 1987: 66). Obecność Emilii i jej naiwnego ojca staje się zaś szczęśliwym splotem wydarzeń, który umożliwia jej doprowadzenie planu zemsty do końca. Zadanie użycia sztyletu przeciwko władcy Guastalli może bowiem wykonać tylko mężczyzna. Trafna jest więc konstatacja Ewy Grzesiuk, że bardzo ważną rolę, jeśli chodzi o ostateczny los Emilii Galotti, odgrywa przypadek (Grzesiuk 1999: 103–116).

Rozmowa Odoardo z hrabiną, choć bardzo istotna, nie jest jedynym powodem tragicznego przebiegu akcji dramatycznej. Duże znaczenie ma również uprzedzenie ojca do księcia. Jak słusznie zauważa Peter Pütz, jest to nawet pewnego rodzaju negatywna fiksacja (Pütz 1986: 161). W drugim akcie ojciec protagonistki jednoznacznie zdradza swój stosunek wobec Gonzagi, mówiąc: „Książę mnie nienawidzi” (Lessing 1959: 203). Zdaniem Odoardo książę zasługuje na to, żeby trafić do piekła i dlatego stwierdza: „Niechaj mu co nocy we śnie obłany krwią nowożeńiec przyprowadza ku łóżu swoją narzeczoną, a gdy wyciągnie do niej rozpustą rękę, niechaj usłyszy nagle serdeczny chichot szatanów i niechaj się tak przebudzi!” (Lessing 1959: 278). Nienawiść Odoardo, którą ten przejawia wobec władcy Guastalli, jest wyraźnie podszyta strachem i wpływa na ocenę sytuacji przez ojca protagonistki w dalszych momentach akcji utworu. Książę nie ma jednak złego zdania o Odoardo. Widać to już w pierwszym akcie w krótkiej, lecz niepozostawiającej wątpliwości wypowiedzi: „Stary żołnierz, hardy, szorstki, ale skądinąd zacny i szlachetny” (Lessing 1959: 180).

Kolejnym powodem tragicznego losu protagonistki jest wspomniany już rygoryzm moralny jej ojca. Nieudana próba asymilacji nauk stoików prowadzi Odoardo do emocjonalnej inercji. W jednym z monologów stwierdza z rezygnacją: „Nie umiałem dotychczas płakać, a teraz nie chcę się uczyć” (Lessing 1959: 278). W momencie użycia sztyletu traci on ostatecznie kontrolę nad sobą, a emocje, które mogłyby mu pomóc, spycha do podświadomości. Jego źle pojmowane pojęcie cnoty sprawia, iż ulega córce, która zachęca go: „Daj mi, ojczu, daj mi ten sztylet” (Lessing 1959: 294). Gdy Odoardo prosi córkę o opamiętanie, ta prowokuje go mówiąc: „Nigdy, mój ojczu... Albo nie jesteś moim ojcem” (Lessing 1959: 292).

Stoicy zalecali, by całkowicie ujarzmić emocje. Uważali je bowiem za błąd poznawczy, utrudniający proces decyzyjny. Postulowali też obojętność wobec zdarzeń losowych i praw Logosu (Neymeyr i in. 2008: 8). Niemieckie oświecenie

skorygowało ten sąd, zajmując się recepcją dokonań tzw. starej szkoły stoickiej i wskazując na pozytywną rolę afektów. Miały one pełnić funkcję komplementarną wobec rozumu. Dlatego tak ważne jest logiczno-pojęciowe ugruntowanie nauki o niższych władzach poznawczych (Schmidt 1982: 193). Rozważania takich filozofów jak Thomasius czy Wolff zasymilowali dla swoich celów również literaci, z omawianym Lessingiem na czele.

Próby ojca Emilii, by postępować zgodnie z nauką stoików, są daremne. Przez cały czas trwania akcji dramatycznej usiłuje się uspokoić, wykorzenić emocje, co tylko potęguje kłębiące się w nim afekty. Odoardo to bowiem postać egzaltowana, skłonna do przesady w każdym aspekcie. Jego rozstrojenie psychiczne narasta w trzecim monologu. W scenie poprzedzającej samotną wypowiedź Odoardo książę po raz kolejny daje wyraz swojemu zauroczeniu protagonistką, otwarcie marząc, by móc nazywać Odoardo swoim ojcem. Tutaj akcja dramatu mogłaby jeszcze skończyć się dobrze. Zafascynowany główną bohaterką książę jest bowiem całkowicie uległy wobec niej, a więc także i wobec jej ojca, czemu po raz kolejny daje wyraz. Każda prośba pod adresem władcy Guastalli, by ten zostawił dziewczynę w spokoju, spotkałaby się z jego aprobatą. Odoardo nie dostrzega jednak dobrych intencji księcia. Zamiast wykorzystać odpowiedni moment i poprosić go o uwolnienie Emilii, ojciec protagonistki wdaje się w piątą scenę piątego aktu w utarczkę słowną z intrygantem Marinellim.

Pozostaje jeszcze pytanie, dlaczego Emilia namawiała ojca do jej uśmiercenia? Decydującym czynnikiem są niesymetryczne relacje panujące w rodzinie Galotti. Odoardo zwraca się do swojej żony Claudii na „ty”, podczas gdy ona korzysta z oficjalnego sformułowania „Pan”. Emilia jest wychowana w modelu patriarchalnym, wymaga się od niej ślepego posłuszeństwa względem ojca. W rezultacie dorastająca dziewczyna sama nie wie, czego chce, a labilność emocjonalna Odoardo jedynie pogarsza sytuację.

Christoph Lorey trafnie opisując funkcję starego ojca w rodzinie Galotti, zauważa: „Jako głowa rodziny Odoardo przyjmuje na siebie ważną i znaczącą funkcję opieki, kierowania i ochrony swojej żony i córki” (Lorey 1992: 195). Stoicki światopogląd zaś sprawia, iż wolałby on widzieć córkę martwą niż obciążoną wadami moralnymi. Ten rodzaj negatywnego afektu Emilia współdzieli z ojcem. Zaczyna ona dostrzegać potencjalne zagrożenie dla swojego honoru i w konsekwencji prosi ojca o śmierć. Obrazuje to fragment utworu: „Życie jest wszystkim, co ci zbrodniarze posiadają. Mnie, mój ojciec, mnie daj ten sztylet” (Lessing 1959: 293). Dzieje się tak przede wszystkim dlatego, że Emilia dowiadując się o śmierci Appianiego, myśli, iż jej sprawcą jest Gonzaga. To potęguje

jej strach przed księciem. W konsekwencji zarówno ojciec, jak i córka uważają Gonzagę za wroga.

Kończąc niniejszy artykuł, zaznaczę, że zadaniem każdej metody badawczej traktującej o literaturze jest pełnienie roli służebnej względem samej literatury, a nie odwrotnie. Antropologię literacką zaś można zdefiniować najprościej jako wykorzystanie wiedzy zdobytej o człowieku w celu lepszej interpretacji i analizy dzieł literackich, ich pełniejszego, bogatszego zrozumienia. W przeciwieństwie do metod endocentrycznych zorientowanych socjologicznie antropologia literacka wraz z podejściem *close reading* pozwala na pogłębioną analizę sylwetek poszczególnych bohaterów. A przecież to oni wpływają na przebieg akcji dramatycznej.

Jednak moda na antropologię i używanie tego terminu w każdym niemal kontekście doprowadziły do rozmycia granic semantycznych. Jak wskazuje Małgorzata Rygielska, potrzebne jest rozgraniczenie między antropologią literacką a antropologią literatury „[...] zarówno ze względu na stosowane procedury analityczne, jak i odmienną w obu wypadkach teleologię badania tekstu literackiego” (Rygielska 2005: 32).

Antropologia literacka jako stosunkowo nowa metoda badań ukazuje w innym kontekście XVIII-wieczne teksty niemieckie. Jej twórcy czerpiący bowiem swobodnie z dorobku takich filozofów jak Wolff czy Thomasius (niektórzy literaci, np. Christian Furchtegott Gellert, mieli nawet wykształcenie filozoficzne) uwypuklali ideę całego człowieka.

Bibliografia

Literatura podmiotu

Lessing, G.E. (1959), *Emilia Galotti: tragedia w pięciu aktach*. Przeł. Jędrzejewicz, J. W; tegoż, *Dzieła wybrane*. T. 2: *Utwory dramatyczne*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy: 171–296.

Literatura przedmiotu

- Alt, P.-A. (1994), *Tragödie der Aufklärung. Eine Einführung*. Tübingen-Basel: A. Francke Verlag.
- Bauer, G. (1987), *Gotthold Ephraim Lessing: „Emilia Galotti“*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Głowiński, M./Okopień-Sławińska, A./Sławiński, J. (1991), *Zarys teorii literatury*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Grzesiuk, E. (1999), *Zufall in Gottold Ephraim Lessing „Emilia Galotti“*. *Prace Germanistyczne* I: 103–116.
- Grzesiuk, E. (2013), *Das Faszinosum Mensch. Das Interesse am Menschen im Nexus von Philosophie, Ästhetik und Literatur in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Deutschland*. Lublin: Wydawnictwo KUL.

- Grzesiuk, E. (2014), *Literarische Anthropologie. Ein neuer Ansatz Zur Erforschung des 18. Jahrhunderts*. Zeitschrift des Verbandes Polnischer Germanisten/ Czasopismo Stowarzyszenia Germanistów Polskich (ZVPG) 3/3: 221–230. DOI: <https://doi.org/10.4467/23534893ZG.14.014.2967>.
- Jannidis, F. (2000), *Literarisches Wissen und Cultural Studies*. W: Huber, M./Lauer, G. (Hrsg.), *Nach der Sozialgeschichte. Konzepte für eine Literaturwissenschaft zwischen Historischer Anthropologie, Kulturgeschichte und Medientheorie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag: 335–358.
- Košénina, A. (2008), *Literarische Anthropologie. Die Neuentdeckung des Menschen*. Berlin: Akademie Verlag.
- Lorey, Ch. (1992), *Lessings Familienbild im Wechselbereich von Gesellschaft und Individuum*. Bonn: Bouvier.
- Łebkowska, A. (2023), *Antropologia i literatura – „dziwny romans”*. *Zwroty i przemiany*. Teksty Drugie 3: 30–44. DOI: <https://doi.org/10.18318/td.2023.3.3>.
- Markowski, M. (2007), *Antropologia i literatura*. Teksty Drugie 6: 24–34.
- Neymeyr, B./Schmidt, J./Zimmermann, B. (Hrsg.) (2008), *Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik: Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Moderne*, Bd. 1. Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- Nycz, R. (2023), *O co chodzi w antropologii literatury i dlaczego to jest ważne dla wszystkich uprawiających badania literackie. Perspektywa subiektywna*. Teksty Drugie 3: 12–29. DOI: <https://doi.org/10.18318/td.2023.3.2>.
- Pütz, P. (1986), *Die Leistung der Form. Lessings Dramen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Reale, G. (2010), *Historia filozofii starożytnej*. T. 3: *Systemy epoki hellenistycznej*. Przeł. Zieliński, E.I./Podbielski, M. Lublin: Wydawnictwo KUL.
- Rygielska, M. (2005), *Antropologia literatury, antropologia literacka: Między badaniem kultury a „antropologicznym snem”*. *Kultura i Społeczeństwo* 49/4: 21–35. DOI: <https://doi.org/10.35757/KiS.2005.49.4.2>.
- Schings, H.-J. (Hrsg.) (1994), *Der ganze Mensch, Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. DFG-Symposion 1992*. Stuttgart-Weimar: Verlag J.B. Metzler.
- Schmidt, H.-M. (1982), *Sinnlichkeit und Verstand. Zur philosophischen und poetologischen Begründung von Erfahrung und Urteil in der deutschen Aufklärung. Leibniz, Wolff, Gottsched, Bodmer und Breitingen, Baumgarten*. München: Wilhelm Fink Verlag.

DOI: <https://doi.org/10.31648/an.11522>

Julia Gugolek

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-8862-9684>

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie/

University of Warmia and Mazury in Olsztyn

julia.gugolek@uwm.edu.pl

**Demony towarzyszące – metafory wizualne
anorexia nervosa w powieściach graficznych
Przepowiednia pancernika i *Moja przyjaciółka Nore***

**Companion Demons – Visual Metaphors of *anorexia nervosa*
in Graphic Novels *Przepowiednia pancernika*
and *Moja przyjaciółka Nore***

Abstract: The article discusses contemporary graphic novels and their visualizations of the eating disorder anorexia. Anorexia nervosa, as a disease of civilization, is one of the most prevalent social problems of the 21st century, particularly affecting people during puberty. Awareness of the dangers posed by this disorder manifests itself on many levels, including artistic representations. Artists depicting eating disorders often use metaphors that have a strong emotional impact on the audience. The article analyzes two graphic novels: *Przepowiednia pancernika* (Zerocalcare) and *Moja przyjaciółka Nore* (Elisabeth Karin Pavón Rymer-Rythén), which employ demonic figures and their associated traits to raise readers' awareness of the struggle against anorexia. It also examines the new functions of contemporary comics and the communicative potential of this intermedial form.

Keywords: eating disorder, graphic novels, visual metaphor, contemporary comics

Wstęp

Współcześnie komiks jest uważany za medium nie tylko ludyczne, lecz także historyczne, edukacyjne czy autobiograficzne. Potencjał waloru estetycznego i przystępność sprawiają, że ta forma wizualna jest coraz częściej wykorzystywana do autorskiej ekspresji. Tego typu utwory stają się osobistymi małymi archiwami, dostępnymi dla odbiorców. Dzielenie się swoim światopoglądem czy przemyśleniami w sekwencjach ilustracji jest aktualnie bardzo atrakcyjną i popularną formą

przekazu osobistego. Zawarte w komiksach wątki prezentujące życie codzienne pozwalają na utożsamienie się odbiorców z przeżyciami autora. Twórcy, nadając dziełom cechy pamiętnika czy wyposażając je w różne nowe funkcje, np. terapeutyczne, ujawniają kolejne możliwości tego gatunku. Jest to forma o charakterze dualistycznym, ponieważ wielu konsumentów kultury, dla których przystępność i szybkość odbioru stanowi priorytet, uznaje je za wygodne, łatwo dostępne, proste czy nienudne. Jednak wraz z rozwojem komiksu i uwzględnieniem go w badaniach naukowych ukazuje się jego złożoność i potencjalna interpretacyjna trudność, wynikająca ze wzrostu znaczenia obrazu we współczesnych mediach. Alfabetyzm wizualny, który oznacza umiejętność poprawnego odczytywania i interpretowania komunikatów wykorzystujących obrazy, „jest w takim samym stopniu niezbędny do uzyskiwania informacji, operowanie [sic!] nią, jej wykorzystywania oraz przesyłania, jak umiejętność czytania” (Dylak 2012: 129–130). Intermedialność komiksu, wyróżniająca go charakterystyczna hybrydyczność – połączenia obrazu i słowa, przyczyniła się do wzrostu zainteresowania tą formą twórczą także w dyskursie literackim.

Cieszącą się coraz większym uznaniem odmianą komiksu stała się powieść graficzna, która „jest gatunkiem mieszanym, łączącym niejednorodny tekst z obrazem, tworzącym zamknięte dzieło ikonolingwistyczne” (Mikulska 2017: 348). Ze względu na swój „mieszany” charakter utworzenie jednolitej i wystarczającej definicji nie jest łatwe, ale badacze bardzo często przywołują objętość takich utworów, które zbliżone są bardziej do formatu książki niż magazynu czy czasopisma. Dostępność poprzez różne media, a także szersza możliwość publikacji sprawiają, że popularność tej formy tym bardziej wzrasta, twórców jest więcej, a praktycznie z każdym z nich przybywa funkcji i możliwości przekazu. Dlatego „niemożliwe wydaje się [...] wyznaczenie koniecznych i wystarczających norm gatunkowych, w obrębie których mieściłyby się tak odmienne od siebie realizacje powieści graficznych. Zróżnicowanie tej odmiany komiksu przypomina płynną i ciągle siebie przetwarzającą przestrzeń powieści literackiej” (Wróblewski 2016: 16).

Cel niniejszego artykułu to przedstawienie metafor wizualnych trudnego tematu społecznego, jakim jest *anorexia nervosa* (anoreksja) w powieściach graficznych. Forma komiksu, który nie jest zachowany w stylu realistycznym, pozwala na dowolną wizualizację. Nadanie kształtu temu, co z pozoru niewidoczne lub niełatwe do zidentyfikowania, znajduje się w kręgu inwencji twórczej autora utworu. Omówione zostaną szczególnie dwa utwory – *Przepowiednia pancernika* oraz *Moja przyjaciółka Nore*, które realizują temat jadłowstrętu psychicznego w wizualnej formie. Przeanalizowane w nich wizualizacje choroby oparte są na teorii interpreta-

cyjnej Charlesa Forceville’a, zakładającej identyfikację podmiotów metaforycznych i ich podobieństw – prawidłowego i czytelnego zastosowania. Artykuł waloryzuje również potencjał przekazu komiksu i nowe funkcje tej intermedialnej formy.

1. Zaburzenia odżywiania jako choroby XXI wieku

W kontekście cywilizacji mówi się zazwyczaj o aspektach pozytywnych – o postępie, którego dodatni charakter rozwinął liczne gałęzie ludzkiego życia. Wiek XXI wykreował sprzyjające warunki rozwojowe, ale także zagrożenia i konsekwencje wynikające z przemian funkcjonowania we współczesnym świecie. „Szybkie tempo życia, siedzący tryb pracy, nieprawidłowe odżywianie, niska aktywność fizyczna, nadużywanie alkoholu, palenie tytoniu oraz nadmierne obciążenia emocjonalno-psychiczne” (Kaźmierczak/Niedzielski 2016: 121) to jedne z wielu czynników, które wraz z postępem zaczęły bezpośrednio oddziaływać na ludzką populację. Łatwy dostęp do alkoholu czy nikotyny (ograniczona prohibicja, promowanie używek symbolizujących hedonistyczny styl bycia), przekształcenie rynku pracy (oferującego większą możliwość wyboru stanowisk związanych z pracą umysłową niż z pracą fizyczną), ograniczenie ruchu fizycznego (wynikające z funkcjonalizacji i optymalizacji elementów życia codziennego), przemiany żywieniowe (bazujące na rynku żywności silnie przetworzonej o dłuższym terminie przydatności) obrazują przemianę, w której warunki do życia i rozwoju stały się bardzo korzystne. Ludzie zaczęli to wykorzystywać, podporządkowując sobie świat. Należy jednak rozróżnić pojęcie człowieka jako gatunku dominującego w świecie (grupa – większość), a człowieka jako pojedynczej osoby (jednostka – mniejszość), która musi się dostosować do ogółu. Wynika z tego wysoka potrzeba przynależności wymagająca spełnienia. Jego brak może znacznie wpływać na funkcjonowanie jednostki w społeczeństwie (Glinkowska 2015: 97). Niemożność wpisania się w standardy i wytyczne większości kreują problemy z kategorii obciążeń emocjonalno-psychicznych, które są w relacji z pozostałymi wyżej wymienionymi. Do najczęściej przytaczanych i najpopularniejszych konsekwencji tych połączeń należą zaburzenia odżywiania.

Rozwój cywilizacyjny sprzyjał rozwojowi diagnostyki chorób. Identyfikacja zaburzeń i schorzeń o podłożu psychicznym powiązanych z przyjmowaniem pokarmu ewoluowała wraz z przemianami w sferach religijnych, medycznych i kulturowych. Pierwotne zaburzenia odżywiania dotyczyły postów, które wynikały z wierzeń religijnych lub etycznych, miały właściwości puryfikujące lub były elementem pokuty.

Beata Hoffman (2021) w artykule dotyczącym historycznego ujęcia tych jednostek chorobowych zauważa, że można się ich doszukiwać już w starożytności, a także w średniowieczu (współcześnie określa się je mianem *anorexia mirabilis* – święta anoreksja). Odmawianie posiłków często związane było wtedy z utrzymaniem ciała w czystości, z ascezą, co prowadziło do dobrowolnego doprowadzenia organizmu do wycieńczenia, a w ostateczności do śmierci. Dopiero w połowie XVI wieku zaczęto opisywać zaburzenia odżywiania w kontekście medycznym. Połączono je wtedy z innym zaburzeniem – depresją, która miała bezpośredni wpływ na wszystkie aspekty życia człowieka. Omawiane były wtedy przypadki młodych dziewcząt, które ograniczały swoją dietę do pokarmów lekkich i „czystych”, co wiązało się z ich eteryczną egzystencją. Autorka przytacza również momenty graniczne w sposobach rozpoznawania tej choroby, która w różnych okresach historycznych charakteryzowała się wpływami obowiązującego wtedy kanonu piękna, a także postępem dziedziny medycyny i psychologii. Przełomowy stał się jednak początek XXI stulecia, kiedy w Ameryce pojawiły się ruchy pro-ana – promujące anoreksję. Wtedy zmienił się wymiar jadłowstrętu, który, oprócz swojej pierwotnej formy, zyskał nową odmianę – przekształcił się z choroby w styl życia (Chruścikowska 2016: 310). Monika Frąckowiak określa współczesną anoreksję mianem fenomenu ponowoczesnej kultury, zwracając uwagę na przemiany w dostępie społeczeństwa do informacji o nich – dzisiaj media sytuują się w centrum między „otoczeniem mikrospołecznym (rodziną) a kontekstem makrospołecznym (społeczeństwem globalnym)” (Frąckowiak 2005: 172). Dlatego też anorektyczny styl życia może głównie wynikać z uwarunkowań kulturowych – popularyzacji perfekcjonizmu i „idealnej” szczupłej sylwetki. Gloryfikowanie głodu w erze dostatku to wyraźny paradoks, który dotyczy krajów wysoko rozwiniętych. Jednak rodzina, najbliższe otoczenie kształtują reakcje na odbiór mediów i opinii publicznej oraz wpływają na stabilność psychiczną jednostki. Osoby, które żyją w rodzinach kontrolujących, restrykcyjnych, patologicznych, nieprawidłowo realizujących potrzeby akceptacji i przynależności, częściej stają się ofiarami działań autodestrukcyjnych, w tym anoreksji. Badania nad tym zaburzeniem wskazują, że najbardziej narażoną grupą chorobową są kobiety między 12. a 19. rokiem życia (Komorowska-Szczepańska etc. 2016: 65) oraz mężczyźni w przedziale wiekowym 14–15 i 18–19 lat (Cieślukowska/Łucka 2010: 173). Obrazuje to połączenie zjawiska dojrzewania z potencjałem chorobotwórczym w zakresie zaburzeń odżywiania.

Wymiar globalny wymienionych zaburzeń, ich statystycznie częste występowanie w różnych rejonach świata i duży wpływ na osoby w młodym wieku sprawiają, że są one chorobami cywilizacyjnymi, które z każdym rokiem się nasilają.

Spółeczeństwo podejmuje walkę z tym zjawiskiem, prowadząc działania mające na celu redukcję prawdopodobieństwa zachorowań. W szkołach wprowadza się specjalne zajęcia poświęcone profilaktyce związanej z bezpiecznym teoretycznym zapoznaniem się z chorobami cywilizacyjnymi (Pławecka). Wyróżnia się i nagłaśnia specyficzne kategorie jadłowstrętu, np. pregoreksję – występującą u kobiet w ciąży (Harasim-Piszczałowska/Krajewska-Kuślak 2017). Powstają strony przeciwdziałające pro-ana, zrzeszające osoby chcące wyzdrowieć, akcje uświadamiające zagrożenie, pomagające zidentyfikować objawy, a także ośrodki lecznicze. Do tych działań dołączają również środowiska literackie i artystyczne, w tym twórcy powieści graficznych, którzy podejmują się opisanie oraz zobrazowania anoreksji (oraz innych chorób żywieniowych) w swoich utworach.

2. Metafory wizualne

Międzynarodowe klasyfikacje chorób prezentują jadłowstręt psychiczny jako ciąg liczb i liter: ICD-10 – F50.0 i DSM-5 – 307.1 (Olech 2020: 154). Nadanie kształtu czemuś, co go nie posiada, bazuje na inwencji twórczej artystów, którzy bardzo często posiłkują się skojarzeniami tworzącymi metafory. Grzegorz Kowalski, omawiając kognitywne modele metafory wizualnej, pisze:

Z perspektywy procesu komunikacji użycie metafory wygląda w następujący sposób: nadawca chce powiedzieć odbiorcy coś o przedmiocie prymarnym w sposób metaforyczny. Nadawca wybiera odpowiedni przedmiot sekundarny, mając na uwadze podobieństwo pewnych cech obu przedmiotów. Ogół cech każdego przedmiotu stanowi jego zespół implikacji (*implication complex*), natomiast z wybranych przez siebie cech wspólnych obu przedmiotów nadawca konstruuje równoległy zespół implikacji (*parallel implication complex*). Ten musi z kolei zostać zrekonstruowany przez odbiorcę, aby mógł on zrozumieć sens metafory zamierzony przez nadawcę (Kowalski 2022: 56).

W przypadku tematyki niniejszego artykułu przedmiotem prymarnym będzie anoreksja, którą artysta chce zilustrować przy użyciu przedmiotu sekundarnego. Jego dobór musi bazować na powiązaniach i wspólnych cechach łączących oba terminy. Kowalski przytacza teorię interpretacji wizualnej holenderskiego lingwisty Forceville’a, która bazuje na trzech podstawowych pytaniach:

1. Które elementy przedstawione należą do metafory?
2. Który z tych elementów jest przedmiotem prymarnym (*primary subject*), a który przedmiotem sekundarnym (*secondary subject*)?
3. Jakie cechy przedmiotu sekundarnego są rzutowane na przedmiot prymarny? (Kowalski 2022: 56).

Powyższe ustalenia posłużą w późniejszej analizie powieści graficznych obrazujących zaburzenia odżywiania.

Według *Wielkiego słownika języka polskiego PWN* metafora jest środkiem stylistycznym, „w którym słowo, wyrażenie, opis lub obraz uzyskują nowe znaczenie przez odniesie do innej rzeczy lub zjawiska na zasadzie dostrzeżonego podobieństwa” (WSJP – *metafora*). Podobieństwo to musi być na tyle dokładne lub podparte wskazówkami interpretacyjnymi, by odbiorca był w stanie je zrozumieć. Anna Lewicka-Strzałecka wyróżnia cechę racjonalności metafory językowej, która musi bazować na logice i wiedzy ogólnej, by mogła zostać poprawnie zinterpretowana. Zaznacza jednak, że sztuka stymuluje „ludzką wyobraźnię, ale też i [ogranicza – J.G.] racjonalne myślenie” (Lewicka-Strzałecka 1994: 91). Oznacza to, że artyści – malarze, ilustratorzy, rysownicy – mają większą dowolność w swojej twórczości, a także nieograniczone możliwości ze względu na bezpośredni czynnik wizualny.

Do zaprezentowania zagadnienia graficznej wizualizacji zaburzeń odżywiania wybrane zostały dwie powieści graficzne¹ przetłumaczone i wydane w Polsce w 2023 roku – *Przepowiednia pancernika* oraz *Moja przyjaciółka Nore*. Pierwsza przedstawia perspektywę osoby niemającej bezpośrednich doświadczeń z zaburzeniami odżywiania, które odciskają swoje piętno na kimś z jej otoczenia. Stanowi to jeden z wielu motywów, którym operuje utwór. W drugiej omówiony zostaje proces walki z chorobą, stanowiącej centrum całej powieści graficznej. Zestawienie ze sobą prac twórczych autorów o różnym pochodzeniu (włoskiego artysty i hiszpańskiej artystki), mimo odmiennych realizacji tematu, prezentuje bardzo zbliżone wizualizacje. Wskazuje to na możliwość szukania łączącej obie powieści graficzne płaszczyzn interpretacyjnych oraz wspólnych aspektów wskazujących na zbliżone funkcje formy.

¹ Na potrzeby artykułu wybrane zostały dwa komiksy opisujące problematykę zaburzeń odżywiania w celu zestawienia ze sobą dwóch różnych perspektyw (bezpośredniego i pośredniego zetknięcia z chorobą), które prezentują w sposób fizyczny samo schorzenie. Nie są to jednak jedyne utwory, które podejmują ten temat w recepcji gatunku powieści graficznej. Wśród autorów omawiających w intermedialnej formie zagadnienia zaburzeń odżywiania można wyróżnić: Nadię Shivack (*Inside Out, Portrait of an Eating Disorder* 2007), Lesley Fairfield (*Tyranny* 2009), Katie Green (*Lżejsza od swojego cienia* 2013), Lacy J. Davies i Jima Kettnera (*Ink in Water: An Illustrated Memoir (Or, How I Kicked Anorexia's Ass and Embraced Body Positivity)* 2017), Hayley Gold (*Nervosa* 2023), Victorię Ying (*Hungry Ghost* 2023), Rosenę Fung (*Age 16* 2024).

3. Zerocalcare *Przepowiednia pancernika*

Zerocalcare – pod tym pseudonimem artystycznym kryje się Michele Reche – to włoski rysownik, który przed debiutem pisarskim był artystą internetowym. Zbiór jego pierwszych komiksów został opublikowany w 2013 roku w formie powieści graficznej pod tytułem *Przepowiednia pancernika*. Sam autor jest głównym bohaterem historii, w której dzieli się swoim światopoglądem i przywołując wspomnienia, opowiada o sobie i swoich bliskich. Skupia się głównie na przeżyciach z młodości, kiedy poznał swoją pierwszą miłość, a także gdy uformował swój aktualny światopogląd. Ten zobrazowany jest w teraźniejszości, która przeplata się z przeszłością, tworząc całość. Główny wątek powieści komiksowej dotyczy utraty bliskiej osoby – przyjaciółki o imieniu Camille i próby zaakceptowania tej straty oraz ostateczne z nią pożegnanie. Bardzo wyraźnie w tym utworze przedstawiony jest rys autobiograficzny, który „w twórczości artystów [...] przejawia się w sztuce jako szeroko rozumiany wizualny opis ich własnego życia poprzez sięganie m.in.: do wspomnień, istotnych doświadczeń życiowych, marzeń, pragnień czy wyobrażeń siebie przybierających formę realistycznych, symbolicznych bądź metaforycznych autoportretów” (Morozewicz 2019: 219). Zerocalcare sięga do popkultury, historii, życia prywatnego, społecznego i życia twórcy komiksów. Jego obserwacje i umiejętności artystyczne tworzą syntezę egzystencji, którą łatwo utożsamić z określoną grupą odbiorców – ludźmi młodych, „neurotycznych i introwertycznych”, jak głosi opis komiksu. Zerocalcare czerpie inspirację z uniwersalnych przeżyć każdego człowieka, które jednak indywidualizuje, podkreślając charakterystyczną dla jego stylu czarną grubą kreską, i tworzy utwór, będący przykładem sztuki wizualnej, sztuki ekspresji – sztuki formułowania przesłania w intermedialnej formie. Mnogość tematów przedstawionych w komiksie można rozdzielić na dwa obszary. Te bardziej osobiste dotyczą rodziny, przyjaciół, pracy twórcy komiksów, nawyków, doświadczeń, które wiążą się z bardzo intymną częścią życia protagonisty. Są to segmenty przeważnie nacechowane humorystycznie, wprowadzają żarty sytuacyjne lub słowne. W opozycji do tego jawi się tematyka podejmująca konteksty społeczne – głównie historyczno-społeczno-kulturowy obraz Włoch, ojczyzny autora, ale także śmierć i umiejętności radzenia sobie z tym trudnym zagadnieniem. Forma czarnego humoru, którą operuje Zerocalcare, balansuje między dowcipem a powagą w sinusoidalny sposób, przeplatając ze sobą te dwa przeciwstawne sposoby wyrażania emocji. Tworzy to słodko-gorzka równowagę recepcji.

Zerocalcare w swojej twórczości operuje wieloma metaforami. Najważniejszą jest postać tytułowego pancernika, który reprezentuje alter ego, podświadomość,

moralne wzory autora, jawiąc się w jego wyobrażeniach jako kompan życia codziennego, który mu podpowiada, radzi, strofuje i przestrzega. Ma niegroźną aparycję, dość przyjazną, przedstawiany jest w ciepłych barwach – pomarańczowej i żółtej, a jego skorupa posiada właściwości obronne, co można interpretować jako autorski sposób na kontrolę bezpieczeństwa, w którym wszystkie decyzje i wydarzenia, dziejące się wkoło Zero, muszą być skomentowane przez pancernika. Nie zawsze jest on jednak w stanie ochronić bohatera przed złymi decyzjami, ale jego egzystencja ma wyraźne założenia pozytywne i obronne. W jednym z wywiadów autor przyznał, że zwierzę, którego użył, charakteryzuje się skrytością, dba o swoją prywatność, a także stawia opór przeciwnościom losu – nawet samej ewolucji (Giuliano 2021). Ciekawy koncept pancernika, który nie jest istotą samoistną, łączy się z głównym bohaterem, stanowiąc element osobowości protagonisty – metaforyczną wizualizację reprezentującą jego alter ego lub superego (głos sumienia) wyróżnianego przez Freuda, stojącą w opozycji do drugiej ontologicznie podobnej postaci. Ta pojawia się przy Camille – sympatii Zero, jego przyjaciółce z dzieciństwa, która zmarła, chorując na anoreksję. Ten wizerunek przedstawia *demona towarzyszącego* – wizualizację wyniszczającej choroby – to wielki potwór o czarnym ciele, ostrych zębach i pazurach, a także jarzących się oczach. W przeciwieństwie do pancernika nie da się z nim porozmawiać ani dyskutować. Pojawia się jedynie na dwóch ilustracjach, ale swoją prezencją wywiera na czytelniku bardzo silne wrażenie.

Biorąc pod uwagę pytania, które proponuje Forceville przy interpretacji wizualnej metafory, można jasno określić, że przedmiotem prymarnym jest anoreksja, a sekundarnym towarzyszący Camille demon. Pozostaje więc odpowiedzenie na pytanie: Jakie cechy rzutują na to połączenie? Zanim demoniczna istota pojawia się po raz pierwszy w komiksie Zerocalcare, wspomina on ponowne spotkanie z dawno niewidzianą przyjaciółką: „Kilka lat temu wróciła do Rzymu. Ledwo ją poznałem. Była bardzo szczupła”, co komentuje „Ale z ciebie patyczak” (Zerocalcare 2023: 101). Nie jest wtedy jeszcze świadomy egzystencji demonu, którego Camille ukrywa – ukrywa chorobę. To pancernik, jako podświadomość, pierwszy spotyka się z tą metaforyczną wizualizacją anoreksji, co może wskazywać, że bohater miał pewne podejrzenia względem stanu jej zdrowia. Dopiero po śmierci dziewczyny Zero staje twarzą w twarz z demonem i przedstawia anoreksję tak, jak sam ją widzi – jako straszną bestię niezdolną do prowadzenia dialogu, która odebrała mu bliską osobę. Rozmawia na ten temat z przyjacielem, mówiąc: „Jest trup. Jest gniew” (Zerocalcare 2023: 121), odnosząc się w ten sposób do wydarzeń społecznych wynikających z konfliktów, zamieszek i protestów, które często skutkują ofiarami. Przyjaciel odpowiada: „Jestem przyzwyczajony do tego, że jak zabijają kogoś

z naszych, to wszystko palimy... Ale to..." (Zerocalcare 2023: 122). Anoreksja staje się w ich odbiorze czymś nieuchwytnym, wobec czego nie można użyć kontrataku. Odczuwany gniew nie może skumulować się na drugiej osobie, a czynników zewnętrznych jest zbyt wiele, by obwinić jeden konkretny. „Lepiej radzimy sobie z zamordowanymi przez policję niż z zabitymi przez anoreksję” – podsumowuje Zero. Wynika to z potrzeby identyfikacji źródła śmierci i chęci pomśczenia jej skutków. Rzuca na to także „poczucie winy, [...] bunt i pytania: Dlaczego tak się stało, kto zawinił?”, co jest jednym z etapów żałoby (Bębas 2022: 88). Demon towarzyszący – anoreksja – okazał się potężniejszy, jego rozmiar obrazuje również rozmiar problemu, z którym musiała mierzyć się Camille. Mimo podjętej walki przegrała – „Nie dała rady. Odeszła na zawsze” (Zerocalcare 2023: 20).

4. Elisabeth Karin Pavón Rymer-Rythén *Moja przyjaciółka Nore*

Elisabeth Karin Pavón Rymer-Rythén, hiszpańska ilustratorka, postanowiła zobrazować autobiograficzną historię, opowiadającą jej własną walkę z anoreksją. W 2022 roku opublikowała powieść graficzną zatytułowaną *Comiendo con Miedo*, co bezpośrednio można przetłumaczyć jako „jedzenie ze strachem”. Odpowiedzialna za przekład na język polski Anna Alochno-Janias postanowiła jednak zupełnie zmienić ten tytuł i tak na polskim rynku wydawniczym pojawiła się *Moja przyjaciółka Nore* (2023). Utwór podzielony jest na trzy części oraz epilog. Każdy segment odpowiada konkretnemu stadium przeżywanej choroby. Autorka zaczyna od pierwszych objawów, które niemal podręcznikowo zaczynają się w wieku nastoletnim – „Nikt mnie nie uprzedził, że moje ciało tak bardzo się zmieni. Nikt nie przygotował mnie na to, co się w nim zmieni. Wszystko mi nagle urosło. Moje ciało stało się obce” (Rymer-Rythén 2023: 17). Okres dojrzewania, któremu towarzyszą nieoczekiwane zmiany, tworzy potencjalnie sprzyjające środowisko dla zaburzeń odżywiania. Odchudzanie, stosowanie restrykcyjnych diet, ograniczanie posiłków, które skutkuje spadkiem wagi, przynosi choremu pewnego rodzaju spełnienie, które jest krótkotrwałe, a jego osiągnięcie wciąż napędzane lękiem przed przytyciem (Kierus etc. 2012: 295). Główna bohaterka Elisabeth zwiększa wysiłek fizyczny, by ćwiczeniami również kontrolować swoją wagę. Prowadzi to do wycieńczenia organizmu, który ponownie się zmienia – tym razem w bardziej odpowiadający bohaterce kształt, ale wciąż daleko mu do ideału. Elisabeth przedstawia swoją nastoletnią wersję stojącą przed lustrem, kiedy wpatruje się w swoje odbicie, w którym z każdym spojrzeniem pojawiają się ciemne plamy. Dziewczyna

wypowiada w końcu słowa „jestem obrzydliwa”, co niczym magiczne zaklęcie wywołuje jej *demoną towarzyszącego*, który staje się jej najlepszą przyjaciółką. Przedstawia się jej z uśmiechem, mówiąc: „Mam na imię Nore i przyszłam cię uratować” (Rymer-Rythén 2023: 21). Nore przybrała kształt smukłej, kanciastej istoty o dużych oczach i dwóch małych ząbkach. Tu także łatwo zidentyfikować przedmiot prymarny i sekundarny – anoreksję i Nore (demoną). W tym momencie warto przeanalizować decyzję tłumaczki, którą podjęła przy translacji tytułu, by dostrzec wyraźne powiązanie. Zastosowanie tej zmiany można wyjaśnić na podstawie podobnego przykładu. We wcześniej wspomnianych społecznościach pro-ana prefiks *pro-* oznacza promowanie, ale pozostały człon ma inne znaczenia poza samą chorobą. Odcinając prefiks, pozostaje jednostka imienna – Ana (An–oreksja–a). Imię to można uznać tylko za ucięcie morfologiczne, ale w interpretacji badaczy zajmujących się analizą tych społeczności ma ono dużo istotniejsze znaczenie (Malinowska 2012: 143). To przede wszystkim metafora tworząca wizerunek kobiety/dziewczyny (ze względu na imię żeńskie) – postaci, która reprezentuje wszystko, co chce osiągnąć osoba chora. Dominika Malinowska, analizując słownictwo, które występuje na forach i blogach promujących zaburzenia odżywiania, przytacza zdania: „Ana jest bardzo, bardzo wątła” – reprezentuje ideał – czy: „Muszę pozbyć się jedzenia, Ana będzie zła” (Malinowska). W ten sam sposób powstała Nore (a–Nore–ksja, hiszp. a–Nore–xia).

Z początku nie wydaje się groźna, ale jej wygląd szybko ewoluuje wraz z postępem choroby. Elisabeth – przytłoczona czynnikami zewnętrznymi: rozwodem rodziców, zmianą szkoły, a także słabymi ocenami – potrzebuje poczucia kontroli, które iluzorycznie odzyskuje przy Nore. Demon ciągle jej towarzyszy, trzymając ją za dłoń, staje się rozmówcą i konsultantem w każdym aspekcie życia. Pojawia się pierwszy raz, wyłaniając się z lustra, co wskazuje na zniekształcenie własnego wyobrażenia głównej bohaterki, która sama nie może dostrzec siebie w odbiciu. Przeszkadza jej w tym demon, wymuszając na niej radykalne zmiany w stylu życia. Ten demon towarzyszący sprawuje podobną funkcję jak niedemoniczny pancernik Zerocalcare, ale jego źródło i cele są zupełnie odmienne. Pierwszy raz Nore ukazuje swoją prawdziwą formę, kiedy Elisabeth musi pójść do lekarza z powodu zaburzenia cyklu menstruacyjnego, wynikającego z niedożywienia. Lekarka sugeruje dziewczynie zbytnią utratę wagi, a wtedy Nore momentalnie rośnie, jej oczy stają się czerwone, usta wypełniają się długimi zębiskami, a język rozdwaja się jak u węża. Staje się agresywna w stosunku do innych, ale też i samej Elisabeth, która powoli zdaje sobie sprawę, że faktyczną kontrolę sprawuje nad nią anoreksja. Kiedy próbuje podjąć dialog z Nore, słyszy: „Jestem częścią ciebie, a to oznacza,

że to wszystko twoja wina. To, że nie masz przyjaciół, to twoja wina. To, że twoje ciało jest wstrętne, to twoja wina” (Rymer-Rythén 2023: 49). Bohaterka poddaje się takiej narracji i szybko odczuwa konsekwencje tej decyzji – Nore atakuje ją fizycznie w swojej ogromnej i przerażającej formie, zadaje jej cios, otwierający drugą część opowieści. To moment graniczny, w którym oficjalnie pada diagnoza – anoreksja. Doszło do przeciążenia organizmu, w efekcie czego Elisabeth trafiła do szpitala na oddział psychiatryczny. Tutaj jej demon nie ma wstępu, pojawia się jedynie sporadycznie w krytycznych momentach, przypominając o swoim istnieniu i sabotując postępy, jakie dziewczyna poczyniła podczas terapii. Leczenie jest przymusowe, co z początku przeraża Elisabeth. Nieufność wobec personelu, który czujnie ją obserwuje, zmuszanie się do jedzenia lub karmienie przez sondę, brak prywatności, przyjmowanie leków i brak stałego elementu, którym przez długi czas była Nore, sprawiają, że proces zdrowienia jest bardzo trudny.

Poznając innych pacjentów, Elisabeth spostrzega, że nie tylko ona ma towarzyszącego demona. Chłopakowi o imieniu Dani towarzyszy Mia (buli-Mia) – „Wkurza mnie, bo ciągle każe mi wymiotować wszystko, co zjadłem. Ale uczę się ją kontrolować” (Rymer-Rythén 2023: 92). Uświadamia sobie, że wszyscy posiadają różnego rodzaju demony, których obecność wpływa na jakość ich życia. To pozwala jej skupić się na terapii i po 78 dniach opuścić szpital. Jednak za jego drzwiami, w niekontrolowanym przez lekarzy środowisku, Nore znów zyskuje na sile. Autorka przedstawia scenę, w której demon ciągnie Elisabeth za dłoń do łazienki i zmusza do wymiotów, powtarzając, że za dużo zjadła. To kolejny atak fizyczny, którego dopuściła się na niej jej towarzyszka. Pokazuje to wyraźnie, że tytuł powieści graficznej jest nacechowany ironicznie – przyjaźń, którą oferuje Nore jest fałszywa i destrukcyjna. Moment konfrontacji, tj. szczerej rozmowy, następuje dopiero po znalezieniu odpowiedniego terapeuty, przy którym bohaterka zada sobie pytanie, kim jest jej demon towarzyszący i skąd się wziął. Źródłem, przedstawionym w kolejnej wizualnej metaforze, okazuje się podobna do Nore, lecz dużo mniejsza istota o łagodniejszych, pękatych kształtach i neutralnej brązowej barwie. „jestem twoim lękiem!” (Rymer-Rythén 2023: 140) – krzyczy do Elisabeth, wyjawiając jej ontologiczny początek anoreksji. Przeprowadzone przez Beatę Pawłowską badania dotyczące współzależności między stresem a zaburzeniami odżywiania wskazują, że:

Stosowanie w sytuacji stresu nieadaptacyjnych metod, takich jak: reagowanie poczuciem winy, poczuciem przygnębienia, beznadziejności, ucieczką od problemów, koncentracją na porażkach, współwystępuje z nasilonym poczuciem bezwartości-

wości, trudnościami w rozpoznawaniu swoich potrzeb, stosowaniem restrykcyjnych diet i perfekcjonizmem u kobiet z zaburzeniami odżywiania (Pawłowska 2011: 216).

Opis ten idealnie pasuje do relacji Elisabeth z jej demonem, który wytworzył się z lęku przed niespełnianiem oczekiwań najbliższych i społeczeństwa. Sam metaforyczny lęk wymienia także następujące czynniki: doświadczenia życiowe, genetyka czy osobowość, które rzutowały na rozwój jej anoreksji. Nore nie zniknęła z życia bohaterki i autorki – wciąż jest obecna, ale Elisabeth nauczyła się ją kontrolować, kiedy poznała jej źródło. Trzecia część kończy się słowami: „Mogę teraz jeść bez strachu” (Rymer-Rythén 2023: 158), wtedy główna bohaterka widzi swoje odbicie w szybie. Pokazuje to progres w leczeniu – jej własna sylwetka, na którą wcześniej nie mogła patrzeć, zniekształcona przez demoniczną Nore, wróciła do swojego właściwego, realnego kształtu.

5. Funkcje terapeutyczne i dydaktyczne komiksu

Na potrzeby artykułu powstał termin *demon towarzyszący*, którego istnienie identyfikuje chorobę w utworze. Nawiązuje on do wyrażenia – „zwierzę towarzyszące”, które implikuje towarzystwo właściciela i głęboką relację między oboma podmiotami. Człowiek wybiera swoje zwierzę, kierując się sympatią i otrzymuje dzięki temu możliwe do wypunktowania korzyści, często o działaniu terapeutycznym, np. budzenie motywacji do działania, korzyści emocjonalne, korzyści społeczne, korzyści zdrowotne (Lubiarz 2024: 33). Demon towarzyszący, który powstaje z połączenia wyobraźni oraz zdolności artystycznych autora danego medium, funkcjonuje również w uzależnieniu od właściciela (postaci w utworze). Jest z nim związany na poziomie emocjonalnym oraz psychicznym, ale człowiek go nie wybiera. Demon reprezentuje chorobę, potencjał jej siły, przedstawiając ją w wizualnej metaforze z wyraźnie negatywnie nacechowaną aparycją demonicznej istoty.

Oba wyżej opisane utwory wizualizujące jadłowstręt wyróżniają się aspektem autoterapeutycznym. Autorzy, świadomie lub nie, wykorzystują potencjał medycyny narracyjnej, gdzie kluczową rolę odgrywają odbiorcy, ponieważ

sluchanie [w tym przypadku zapoznanie się z komiksem – J.G.] oznacza uznanie drugiego w jego doświadczeniu, w jego cierpieniu. [...] Postrzeganie tego rodzaju historii/opowieści niesie ze sobą zobowiązanie do postępowania zgodnie z tym, co zostało dostrzeżone, czyli do reagowania na to, co zostało usłyszane [odebrane jako komunikat – J.G.]. Odpowiedź jest obowiązkowa i jednocześnie wolna (Kuzio 2024: 145–146).

Obie powieści graficzne realizują te założenia – przedstawiają historie osobiste, które dla nich samych są możliwością wyrażenia swoich doświadczeń z anoreksją. Jako artyści dzielący się swoją twórczością pozostawiają także odbiorcom możliwość odpowiedzi, która jest „obowiązkowa” i „wolna” ze względu na nacechowaną emocjonalnie tematykę i indywidualną interpretację.

W przypadku twórczości Zerocalcare zanim Camille stała się postacią w komiksie, była jego przyjaciółką. Po jej śmierci zaczął tworzyć, by o niej nie zapomnieć. Jednak gdy zaczął ją rysować, wpisując w fabułę historii, pojawiły się wątpliwości:

Pamiętam Camille prawdziwą czy Camille z komiksu? Obrazy, które mam przed oczami, są oświetlone światłem neonów z tamtych czasów czy światłem, które stworzyłem za pomocą pisaków staedtler i photoshopa CS? [...] Ile jest Camille, jej prawdziwych oczu w tych wystylizowanych obrazkach? (Zerocalcare 2023: 10–11).

Najbardziej męczyła autora myśl, że w ten sposób szarga jej pamięć, wypacza jej wizerunek. Odpowiedź na dręczące go pytania znalazł u innego artysty – Marca Peano, który również w swojej twórczości uwzględnia zmarłego bliskiego. Powiedział mu, że „w ten sposób można nadal opiekować się osobą, której już z nami nie ma” (Zerocalcare 2023: 11). Uwzględnienie Camille w utworze ma źródło w chęci upamiętnienia jej sylwetki, uhonorowania jej, a jednocześnie dla samego autora staje się formą przepracowania żałoby. Proces twórczy w tym przypadku stawia odbiorcę w pozycji aktywnej, a oddziaływanie utworu jest wyraźnie zaplanowane. Komiksy Zerocalcare są medium wszechstronnym, bo z jednej strony mają cechy autobiograficzne, z drugiej zaś artysta świadomie wyposaża je w funkcję terapeutyczną i autoterapeutyczną.

Popularność *Przepowiedni pancernika* we Włoszech i na świecie sprawiła, że na motywach tego komiksu powstał animowany serial na platformie Netflix (*Oderwij wzdłuż linii* 2021). Jego struktura jest bardzo podobna, jednak nastąpiła znacząca zmiana – Camille zostaje zastąpiona Alice, która popełnia samobójstwo z nieznanych Zero powodów. Serial nie uwzględnia anoreksji ani jej wizualnej metafory w postaci demona towarzyszącego. Nie jest to dokładna adaptacja komiksu, ale tak istotna zmiana przywołuje pytanie: dlaczego? Możliwe, że dzięki realizacji metafory choroby w *Przepowiedni pancernika* doszło do swego rodzaju oswojenia, pogodzenia się ze stratą. Sylwetka Camille została uwieczniona na kartach komiksu i stało się to realizacją ostateczną. Dokładne zidentyfikowanie choroby jako przyczyny śmierci, a także opatrzenie jej wizerunkiem demona miało na celu stworzenie wytłumaczenia. To demon – wizualna reprezentacja, która ma konkretny kształt – jest odpowiedzialny za jej śmierć. Jednak gdy nie ma demona, nie ma

odpowiedzi, w serialu nie zostaje podana przyczyna. Brak możliwości identyfikacji problemu może być straszniejszy niż jakakolwiek demoniczna wizualizacja.

W przypadku Elisabeth Karin Pavón Rymer-Rythén kwestia uzdrawiającego charakteru utworu jest oczywista. Narracja chorego, który mówi o własnym zaburzeniu, wykorzystuje „techniki eksternalizacyjne, pozwalające na symboliczne »wyprowadzenie na zewnątrz« problemu, jego personifikację oraz aktywną komunikację z wybranymi problematycznymi aspektami życia pacjenta” (Tokarska/Ryżanowska 2018: 674). Edyta Januszewska i Izabela Lewandowska przywołują za włoskim pedagogiem Ducciem Demetrio pięć czynników „podwyższających komfort psychiczny narratora w konfrontacji z własną historią” (Januszewska/Lewandowska 2016: 277). Badacz wyróżnił: rozbudzenie (związane z komfortem psychicznym i fizycznym, który pozwala na podzielenie się swoją historią), współdziałanie (potrzeba podzielenia się doświadczeniem, chęć bycia wysłuchanym), ponowne odtwarzanie treści (związane z pozytywnymi i negatywnymi aspektami przeżyć), fantazjowanie (w przypadku Rymer-Rythén będzie to wzbogacenie historii o postać Nore, uatrakcyjnienie narracji) i depersonalizacja (uwzględnienie wątków osób, które w jakiś sposób oddziaływały na narratora – rodzina, znajomi bliscy i dalsi) (Januszewska/Lewandowska 2016). Dzięki temu możliwe jest opracowanie spójnej całości – świadectwa procesu leczenia, obrazującego (dosłownie i w przenośni) rozwój osobisty jednostki. Luffina Lourduraj, omawiając powieść graficzną zatytułowaną *Inside Out. Portrait of an Eating Disorder* Nadii Shivack, zauważa, że:

Narracje graficzne działają tak jak medycyna narracyjna, która pomaga w konstruowaniu myśli, doborze słów i obrazów. Połączenie słowa, ilustracji i koloru w narracjach graficznych uwalnia kreatywność, pomagając osobie chorej wyrazić traumę spowodowaną chorobą w elastycznym medium narracyjnym. Powieści graficzne wykorzystują medium komiksowe, które pomaga ofierze zaburzeń odżywiania osiągnąć zmianę w życiu, torując drogę do samoakceptacji i tworzenia pozytywnego obrazu siebie² (Lourduraj 2025: 28) [tłum. J.G.].

Osoba po takich przeżyciach i doświadczeniach staje się także przykładem dla innych mierzących się z podobnymi życiowymi doznaniem, prezentując moż-

² Graphic narratives act like a narrative medicine that helps in constructing the thoughts of one's choice of words and images. The combination of word, image, and color in graphic narratives unleashes one's creativity, helping the subject of illness to express one's trauma from illness in a flexible medium of narratology. Finally, graphic novels use the comic medium, which helps the victim of the eating disorder to attain a transition in life, paving the way for self-acceptance and creating a positive self-image.

liwość powrotu do zdrowia i osiągnięcia spełnienia. Sam komiks wzbogacony jest o segment poświęcony wymienieniu stron internetowych organizacji, które wspomagają walkę z zaburzeniami odżywiania – Ogólnopolskie Centrum Zaburzeń Odżywiania, Anonimowi Jedzenioholicy, Fundacja Światło dla Życia – Ośrodek zapobiegania chorobom łaknienia i Ośrodek leczenia anoreksji. W sytuacji, gdy odbiorcą jest osoba, która nie ma doświadczeń życiowych z jakąkolwiek formą zaburzeń odżywiania, komiks stanowi swego rodzaju remedium, które ma na celu zapobieganie i uwrażliwienie na problem społeczny. Wprowadza to aspekt dydaktyczny, który w intermedialnej formie może mieć potencjalnie większą siłę przekazu przez swój przystępny sposób recepcji. Rymer-Rythén w epilogu swojej historii portretuje także inne jednostki chorobowe powiązane z przyjmowaniem pokarmów – bulimia, bigoreksja, obżarstwo napadowe, zespół przeżuwania, megareksja, ortoreksja, otyłość. Podkreśla ich „emocjonalne, psychiczne, fizyczne i społeczne” (Rymer-Rythén 2023: 163) aspekty, na które warto zwrócić uwagę.

Wnioski

Współcześni twórcy komiksów świadomie używają intermedialnej formy jako przekąznika treści nacechowanych wartościami wykraczającymi poza stereotypowe dla komisu wyróżniki, np. humor czy brak powagi. Wykorzystanie tematów uznawanych powszechnie nie tylko za trudne, lecz także obciążające psychicznie, i sportretowanie ich poprzez metafory demonicznych postaci, które reprezentują anoreksję, jest zarówno ciekawym zabiegiem artystycznym, jak i wyzwaniem interpretacyjnym, skłaniającym do myślenia. Demony – towarzyszący Camille i ten u boku Elisabeth – to z jednej strony wizualizacje mające na celu uatrakcyjnienie recepcji i wzbogacenie narracji, a z drugiej reprezentacja percepcji autorów, która uświadamia trud przezwyciężenia choroby. Wyostrza zagadnienie „walki” z zaburzeniem, ucieleśniając przeciwnika, a także podkreślając jego siłę. Przedstawienie osobistej historii – studium konkretnego przypadku, który nie jest opisany jedynie medycznym, historycznym lub socjologicznym żargonem, wypunktowującym konsekwencje choroby – charakteryzuje się emocjonalną głębią. Oddziałuje na czytelnika, który uczy się poprawnego reagowania na nowe sytuacje, przyswaja skoncentrowaną w intermedialnej formie wiedzę. Jednocześnie wciąż czerpie przyjemność i satysfakcję z doznań estetycznych, które oferują artyści komiksowi.

Bibliografia

Literatura podmiotu

Pavón Rymer-Rythén, E.K. (2023), *Moja przyjaciółka Nore*. Łódź: JK Wydawnictwo.
Zerocalcare (2023), *Przepowiednia pancernika*. Warszawa: Wydawnictwo Mandioca.

Literatura przedmiotu

- Bębas, S. (2022), *Interwencja i wsparcie w żalobie i smutku – w wybranym spektrum straty*. HUMANITAS Pedagogika i Psychologia 1/25: 83–99. DOI: 10.5604/01.3001.0016.0779.
- Chruścikowska, A. (2016), *Charakterystyka blogów pro-ana*. Pielęgniarstwo i Zdrowie Publiczne 6/4: 309–314. DOI: 10.17219/pzp/64694.
- Cieślukowska, A.M./Łucka, I. (2010), *Zaburzenia odżywiania wśród klinicznej populacji dzieci i młodzieży płci męskiej*. Psychiatria 7/5: 173–179.
- Dylak, S. (2012), *Alfabetyzacja wizualna jako kompetencja współczesnego człowieka*. W: Skrzydlewski, W./Dylak, S. (red.), *Media – edukacja – kultura*. Poznań: Polskie Towarzystwo Technologii i Mediów Edukacyjnych: 119–132.
- Frąckowiak, M. (2005), *Anorexia nervosa – fenomen ponowoczesnej kultury i choroba systemu rodzinnego*. Dylematy Współczesnych Rodzin. Roczniki Socjologii Rodziny XVI: 171–188.
- Giuliano, C. (2021), *Strappare lungo i bordi, perché la coscienza di Zerocalcare è un armadillo?* <https://serial.everyeye.it/notizie/strappare-bordi-perche-coscienza-zero-calcare-armadillo-557346.html> [dostęp: 22.05.2025].
- Glinkowska, B. (2015), *Potrzeba przynależności – elementarna czy rzędu wyższego?* W: Januszkiewicz, K. etc. (red.), *Zachowania organizacyjne. Relacje społeczne w przestrzeni zmian*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego: 93–103.
- Harasim-Piszczatowska, E./Krajewska-Kuśak, E. (2017), *Pregoreksja – anoreksja kobiet ciężarnych*. Pediatria i Medycyna Rodzinna 13/3: 363–367. DOI: <https://doi.org/10.15557/PiMR.2017.0038>.
- Hoffman, B. (2021), *Zaburzenia odżywiania w ujęciu historycznym*. Człowiek – Niepełnosprawność – Społeczeństwo 2: 99–118. DOI: 10.5604/01.3001.0015.0627.
- Januszewska, E./Lewandowska, I. (2016), *Badacz wobec badanego. Różne dyscypliny – jedna perspektywa*. W: Kafar, M. (red.), *Auto/biograficzne aspekty praktyk poznawczych*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego: 271–299.
- Kaźmierczak, N./Niedzielski, A. (2016) *Zaburzenia odżywiania jako choroby cywilizacyjne XXI wieku*. W: Warchał, M. (red.), *Cywilizacja zdrowia*. Wydawnictwo internetowe e-bookowo: 123–133.
- Kierus, K./Białokoz-Kalinowska, I./Piotrowska-Jastrzębska, P. (2012), *Zaburzenia odżywiania u młodzieży*. Pediatria i Medycyna Rodzinna 8/4: 293–297.
- Komorowska-Szczepańska, W./Plata, A./Podgórska, M. (2016), *Problem zaburzeń odżywiania*. W: Podgórska, M. (red.), *Żywność a środowisko*. Gdańsk: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Zarządzania: 60–69.
- Kowalski, G. (2022), *Kognitywne modele metafory wizualnej: teoria, metodologia, analizy*. LingVaria 1/33: 53–66. DOI: <https://doi.org/10.12797/LV.17.2022.33.05>.
- Kuzio, A. (2024) *Medycyna narracyjna w ujęciu Rity Charon: utopia czy świetlana przyszłość? Znaczenie medycyny narracyjnej w kształtowaniu procesu komunikacji między lekarzem i pacjentem*. W: Seul, A./Gorzelańska, J. (red.), *Prace aksjologiczne. Zdrowie i choroba w kontekście aksjologicznym*. Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza UZ: 137–153.
- Lewicka-Strzałecka, A. (1994), *Metafora – racjonalność imaginatywna*. Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria R. 3/1: 91–100.

- Lourduraj, L. (2025), *Graphic Narratives on Overcoming Eating Disorders and Reconciliation of the Body Image in Nadia Shivack's Inside Out (2007)*. Theory and Practice in Language Studies 15/1: 24–29. DOI: <https://doi.org/10.17507/tpls.1501.03>.
- Lubiarz, M. (2024), *Zwierzęta towarzyszące w życiu mieszkańców współczesnych miast*. Roczniki Kulturoznawcze 4: 27–46. DOI: <https://doi.org/10.18290/rkult24154.2>.
- Malinowska, D. (2012), *Metafory choroby w społecznościach ProAna i ProMia*. W: Cichmińska, M. (red.), *Nowe zjawiska w języku, tekście i komunikacji. Metafory i amalgamaty pojęciowe*. Olsztyn: Instytut Filologii Polskiej UWM w Olsztynie: 141–148.
- Mikulska, E. (2017), *O ewolucji komiksu, czyli o narodzinach powieści graficznej*. Bibliotekarz Podlaski 3: 347–354 [rec. *Powieści graficzne. Leksykon* (2015), red. Konefał, S.J. Warszawa: Wydawnictwo Timof i cisi współpracownicy, ss. 544].
- Morozewicz, M. (2019), *Obrazy autobiograficzne w arteterapii*. Kultura i Edukacja 3: 217–227. DOI: <https://doi.org/10.15804/kie.2019.03.15>.
- Olech, A. (2020), *Anoreksja – rehabilitacja żywieniowa*. W: Maciąg, M./Danielewska, A. (red.), *Wyzwania współczesnej medycyny i nauk pokrewnych – analiza, diagnostyka i leczenie*. Lublin: Wydawnictwo Naukowe TYGIEL: 153–169.
- Pawłowska, B. (2011), *Współzależności między sposobami radzenia sobie ze stresem a zaburzonymi postawami wobec odżywiania u kobiet z anoreksją typu przyczyszczającego i z bulimią*. Family Medicine & Primary Care Review 13/2: 214–216.
- Tokarska, U./Ryżanowska, D. (2018), *Listy do anoreksji. Narracyjność narzędzia pracy z pacjentami anorektycznymi w kontekście teorii Dialogowego Ja*. Psychiatria Polska: Organ Towarzystwa Psychiatrycznego 52/4: 673–683. DOI: <https://doi.org/10.12740/PP/OnlineFirst/69394>.
- Wacławczyk, W. (2024), *O społeczno-wychowawczej tożsamości komiksu*. Pedagogika Społeczna 3/93: 71–79. DOI: <https://doi.org/10.35464/1642-672X.PS.2024.3.05>.
- Wróblewski, M. (2016), *Powieść graficzna. Studium gatunku w perspektywie kognitywnej*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Źródła

- Pławecka, M. *Program edukacji prozdrowotnej*. http://www.zssrzyki.um.andrychów.pl/zssrzyki/nauczyciele/publikacje/Program_edukacji_prozdrowotnej.pdf [dostęp: 30.05.2025].
- WSPJ – *metafora*. <https://wsjp.pl/haslo/podglad/5079/metafora> [dostęp: 28.05.2025].

DOI: <https://doi.org/10.31648/an.11348>

Ewelina Suszek

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6574-5842>

Akademia Tarnowska/ University of Applied Sciences in Tarnow

e_suszek@atar.edu.pl

Pragnienie szmaragdów Pokusa precjozów w poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej

Desire of Emeralds. The Temptation of Jewels in Poetry of Maria Pawlikowska-Jasnorzewska

Abstract: In the analyses and interpretations of selected poems by Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, the author explores several dimensions of her work: its intermedial aspect in the correspondence between poetry and jewelry art, a fascination with nature, and an uncharacteristic, even surprising, social reflection articulated in the poem *Emeralds*. The motif of alluring jewels, which serves as the focal point of the proposed interpretations, functions not only as a distinctive ornamental element in her poetry but also establishes the cosmological and ontological foundations of the poetic world and influences the ethical dimension of her lyricism (the phenomenon of dirty stones).

Keywords: Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, poetry, dirty stones, nature, intermediality

1. Rozłam

Precjoza w poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej to wbrew pozorom nie tylko atrybut damy czy ornament, tak charakterystyczny dla tej estetyzującej liryki. Ów ważny komponent wyobraźni poetki stanowi, co jest idiomatycznym rysem jej poezji, ontologiczno-kosmologiczną zasadę świata przedstawionego, której echa znaleźć można w zarysowanej dość niepewną ręką wizji społecznej zawartej w *Szmaragdach*. Ta nowoczesna liryka, jak spróbuję wykazać, jest przeto dowodem literackiego rozłamu piękna i dobra, gdyż w jej obrębie dochodzi przynajmniej niekiedy do zastanawiającego i wartego uwagi napięcia między etyką a estetyką. W utworze *Szmaragdy* symbolizowane jest ono przez skonstrastowanie dwóch figur: Lwa Tołstoja i jego żony Zofii.

2. Poetka i poezja jak klejnot

Zarówno Ci, którzy wspominali Pawlikowską-Jasnorzewską, jak i ci, którzy badali jej lirykę, zwracali uwagę na podobieństwo zachodzące między nią a twórczością (zob. Kisiel 2011: 61; Kuncewicz 1982: 7–8; Pryzwan 2010: 148). W tym zestawieniu warto podkreślić paralełę poetka i jej poezja jako klejnot. W emigracyjnym wierszu *Perła* podmiot liryczny, mający – jak sędzę – charakter sylleptyczny, wyznaje z tęsknotą za bliskimi:

Wy, coście mnie kochali, zowiąć mnie klejnotem,
Perłą swą najcenniejszą! Dziś, gdy myślę o tem,
Czuję się nią istotnie, gdyż jak perła ginę,
Straciwszy piersi waszych odżywczą ciepłotę... (Pawlikowska-Jasnorzewska 2019: 1017)

Cytowany rubająt o symetrycznej budowie eksponuje dwojaką symbolikę perły – drogocенność i wyjątkowość dla jej posiadaczy oraz cierpienie, którego kulturowe asocjacje również wywołuje. Znajoma autorki poetka i pisarka Beata Obertyńska także porównuje Lilkę do klejnotu, a właściwe kolibra-klejnotu, wykorzystując inną cechę precjozów – migotliwość, rozumianą tutaj jako zdolność do metamorfoz:

Mieniła się też zależnie od okoliczności, nastroju, środowiska, pory roku, pory dnia – była taka i taka, i jeszcze inna – niepowtarzalna, niekonsekwentna, rozbrajająco zabubiona w tej własnej różnorodności i zawsze jakby sama nią zaskoczona. [...] Lilka była jak koliber. Cała w trzepocie, migocie i tęczy wisiała nad życiem, jak zawisnąć umie w locie nad kwiatem tamten skrzydlaty klejnot [...] (Pryzwan 2010: 42–43).

W innym utworze, powstałym także w czasie wojny, stanowiącym rodzaj poetycznego podsumowania i rozrachunku z dotychczasową liryką poetka pisze:

Rymy, zabawko moja, szkatułko otwarta,
Pełna koralu, wstążek, błyszczących kamieni;
Jak sroka gromadziłam was; najmiłsze chwile
Spędzałam, przespójując was z ręki do ręki... (Pawlikowska-Jasnorzewska 2019: 612)

Ten bez troski, buduarowy obraz zabawy i strojenia podlega weryfikacji w czasach wojny. Z jednej strony z perspektywy historycznej zawieruchy podmiot liryczny ocenia rymy jako mistrzowskie, będące efektem twórczego trudu, a z drugiej na prawach kontrastu i oksymoronu – jako „dziecinne” i „puste”, rażąco nieprzystające do mrocznej rzeczywistości (Pawlikowska-Jasnorzewska 2019: 612).

Metapoetycki utwór *Rymy* stanowi znakomity przykład fenomenu określonego przez Jensa Schrötera intermedialnością ontologiczną. Jest to odmiana intermedialności będąca przejawem nieustannego pozostawania w relacji poszczególnych mediów artystycznych (w tym przypadku poezji i dzieł jubilerskich), co znajduje swój wyraz w metaforze takiej jak – podaje przykłady badacz – „pisanie światłem” czy „wizualny rytm” (Schröter 2011: 6). Tytułowe rymy Pawlikowskiej są natomiast niczym szkatułka otwarta, korale i migoczące kamienie. Napisała tak poetka świadoma, że właśnie tę metaforę stosowali wobec niej krytycy. Kontynuację jej odnaleźć można w pracach historyków literatury. I tak Julian Przyboś nazwał Jasnorzewską „cyzelatorką miniatur” (Przyboś 1959: 121), Elżbieta Hurnikowa – „mistrzynią kunsztownej wypowiedzi lirycznej, niedoścignioną twórczynią precjozów, poetyckiego drobiazgu” (Hurnikowa 1995: 7). Badaczka wierna była metaforze także w późniejszych pracach (zob. Hurnikowa 2015: 278). Podobnie krytyk Hieronim Michalski po wydaniu tomu *Krystalizacje* (1937), z którego pochodzi kluczowy dla mnie wiersz *Szmaragdy*, określił umieszczonych w nim ponad czterdzieści liryków „samymi precjozami”, „ślicznymi bibelocikami” i „niby kryształkami: ostrymi w konturach, wyrazistymi w rysunku, przejrzystymi i olśniewającymi blaskiem” (Michalski 1937: 2). Piotr Kuncewicz, interpretując lirykę Pawlikowskiej, pytał: „Może więc i sztuka złotnicza ma podobne, choć naturalnie merytorycznie odmienne prawa?” (Kuncewicz 1982: 20). Michał Głowiński i Janusz Sławiński dostrzegli „rokokowe zdobnictwo”, ich zdaniem jednak „biżuteryjną błyskotliwość” tej poezji z czasem zastąpił ścisły rygor intelektualny (Głowiński/Sławiński 1956: 118). Inną linię przeobrażeń poezji widział Karol Zawodziński, stwierdzając, że poczynawszy od *Krystalizacji* Pawlikowska wydaje się zmęczona „polerowaniem słowa”, a niewykrystalizowany jego zdaniem *Szkicownik poetycki* uważał za „nieoszlifowany brylant”, lecz nie diament (Zawodziński 1964: 182). Nawet niechętny poetce, zarzucający jej powierzchowność Ostap Ortwin porównywał to piarstwo do „inkrutowanych klejnotami ikon”, zestawiając je z okostystami Jarosława Iwaszkiewicza (Ortwin 1936: 262). Krytykowała Ortwin siostra poetki Magdalena Samozwaniec za jego naganę na „skarby i klejnoty poezji” (Samozwaniec 1995: 135). Jak sądzę, metafora jubilerska, używana przez autorów w różnym czasie, wynika nie tylko z kunsztownych, na ogół skondensowanych i wzbogaconych o wyrazistą pointę form utworów lirycznych, lecz także z nader częstego zdobienia świata poetyckiego precjozami.

3. Diamentowe (pra)zasady

Liczne odniesienia intermedialne, przez które za Wernerem Wolfem rozumieć referencje do innego medium artystycznego w obrębie poszczególnego medium, takie jak ekfrazja (np. opis kolekcji starożytnej biżuterii, który zaabsorbował całą uwagę zwiedzającej muzeum w Atenach), a przede wszystkim tematyzacja (Wolf 2011: 5), sprawiają, że świat wykreowany przez Pawlikowską mieni się rozmaitymi barwami precjozów. Wobec tej różnorodności próba systematyzacji odniesień intermedialnych stanowi wyzwanie, jednak wydaje się ona konieczna, ponieważ jej wyniki mogą ułatwić uchwycenie idiomatyczności *Szmaragdów*.

Po pierwsze, klejnoty są ontologiczną podstawą, bliską greckiemu *arché*, kosmologiczną przasadą świata przedstawionego Jasnorzewskiej. To, co się mieni, sytuuje się po stronie życia i trwania, choćby sprawiało ono wrażenie efemerycznego. W baśniowo-utopijnym Dżinnistanie, kraju szczęśliwości, niczym w renesansowych utopiach literackich oraz na wzór religijnych opisów rajów: „Klejnot leży pod nogą” (Pawlikowska-Jasnorzewska 2019: 425). Szczęście przypomina „świecące brylanty” (Pawlikowska-Jasnorzewska 2019: 425). Wymarzona tkanina szczęścia, zarezerwowane wyłącznie dla nieba, błyska złotem i lśni niczym zielony klejnot (*Czas krawiec kulawy*). Wierząca w magię poetka, obeznana z różnego rodzaju praktykami, związanymi z klejnotami pomyślności (zob. Samozwaniec 1995: 11–13), w *Talizmanach* próbuje zaklinać uśmiech losu koralem i turkusem (Pawlikowska-Jasnorzewska 2019: 364). W muzeum starożytności wyobraża sobie, że wśród licznych talizmanów kolczyki w kształcie aniołów chroniły przed podszeptami zła. Zebrane klejnoty są nieśmiertelną pamiątką, która przemawia po wiekach, wzbudzając melancholię. Stanowią metonimię odsyłającą do ukochanej poetki Safony. Zaklinają czas (*Szkicownik poetycki*). W nawiązaniu do motta, zaczerpniętego z Księgi Izajasza, w 1940 roku w utworze *Wszchemocnemu* autorka stworzyła wizję szczęśliwego kraju odbudowanego na szafirach, złocie i jaspisie. Nawet gruzy zbombardowanej katedry lśnią niczym ametysty i rubiny, jakby powracały do swojej pramaterii (Pawlikowska-Jasnorzewska 2019: 986). Rację wydaje się mieć znajoma poetki Teodozja Lisiewicz:

[...] odbicie świata Lilki rozszczepiło się w pryzmacie i każde pasmo osobno poddawane było badaniu mikroskopu. Lilka miała swoiste spojrzenie nie tylko na świat abstrakcyjny, ale na każdy przedmiot rzeczywisty. Była to zdolność podwójnego widzenia, uparte przenikanie kształtu, by dotrzeć do samego jądra zamkniętej w nim materii i w niej dopiero pęsetkami chwycić nieuchwytnie (Pryzwan 2010: 123).

W *Gwieździe śnieżnej* poetka załążkowo zakreśliła autorski mit kosmologiczny, reinterpretując Księgę Genesis. Inaczej niż w biblijnej wersji śnieg i gwiazdy są zbudowane z tej samej błyszczącej materii, a drogocenne kamienie stanowią wyodrębnioną kategorię bytów. Bóg jawi się bowiem jako „architekt snów i diamentów” – tego, co niematerialne, i tego, co wyróżnia się trwałością. Jednak w późniejszym tekście, *Szkicowniku poetyckim* z 1939 roku, w humorystycznej partii otwierającej (Pawlikowska-Jasnorzewska 2019: 505), klejnoty są tak silnie skorelowane z żywiołem kobiecości, że stwórcą okazuje się nie Bóg-ojciec, lecz bogini-matka, prekursorka i kreatorka mody, znawczyni trendów na kolejne tysiąclecia, być może pierwsza feministka świata, która wbrew mechanistyczno-technologicznym, utilitarnym, niekiedy wręcz militarnym dążeniom męskiego demiurga, wprowadza za sprawą błyskotek autoteliczne, bezinteresowne, nieekonomiczne i całkowicie bezużyteczne piękno. Jej akt kreacji jest zatem przejawem sprzeciwu boskiej/męskiej, wojenno-inżynieryjnej wizji świata, który nie dziwi u poetki-pacyfistki. Proces strojenia w lśniąca materię obejmuje „wszystkie szczeble stworzenia”, także te z pozoru najmniej istotne (Pawlikowska-Jasnorzewska 2019: 505). Dla przykładu: gnilny chrząszcz, zapewne krewny robaczka świętojańskiego ze *Szmaragdów*, stał się obiektem praktyk bogini – rozpylony w dużej ilości metalolazur sprawił, że przypadkowo przeobraził się on w „żywy klejnot” (Pawlikowska-Jasnorzewska 2019: 506). Inna drobina zwierzęca w wyniku nobilitacji względem serii ponurych żab, stworzonych przez Niego, baśniowo okazuje się w jej rękach luksusowym „modelem zbytkowym, z najczystszej zieleni”, „istnym marzeniem”, wartym zachwyty i czułości niby „szmaragdem na wieczne nieodnalezienie”, ukrytym skarbem (Pawlikowska-Jasnorzewska 2019: 506). Wirtuozeria boskiej kreatorki opiera się więc na tak charakterystycznym dla Pawlikowskiej mistrzostwie sensualizacji i estetyzacji o secesyjnej proveniencji (zob. Hurnikowa 1995: 48–103; Morzyńska-Wrzosek 2013: 26, 78–79), a zwłaszcza na zdolności postrzegania subtelnych barw, właściwej córce Kossaków.

W Kossakówce stosowano wyłącznie precyzyjne, profesjonalne nazwy kolorów (zob. Hurnikowa 1995: 236–237). W tym kontekście i być może jako echo młodopolskiej poetyki (zob. Hurnikowa 1995: 151) należy rozpatrywać użycie przymiotnikowych derywatów od nazw kamieni szlachetnych. I tak szafirowe są goryczki (*Sen*), ptaki (*Świt*), wieczór (*Nokturn starej panny*), szmaragdowy – „sen pobjowiska” (Pawlikowska-Jasnorzewska 2019: 449), złote – ryby i zarazem gwiazdy (*Umarły*), a także obłoki (*Usarz skrzydlaty*), zaś „[...] skłon słońca roztańcza rubinową glorię” (Pawlikowska-Jasnorzewska 2019: 664). Róża jest jak „cień rubinu” (Pawlikowska-Jasnorzewska 2019: 559), kwiat magnolii – „żółtawobiały

jak słoniowa kość” (Pawlikowska-Jasnorzewska 2019: 17), inne kwiaty niczym „biżuteria szczęścia” (Pawlikowska-Jasnorzewska 2019: 712), niebo natomiast „jak czysty turkus, kamień powodzenia” (Pawlikowska-Jasnorzewska 2019: 615). Obok porównań „poetykę jubilerską” wzbogaca metaforyka: sielankowo „pasą się białe baranki / w kwitnące złotem poranki” (Pawlikowska-Jasnorzewska 2019: 24), „staw wśród lasu – południe – płaski diament toni” (Pawlikowska-Jasnorzewska 2019: 666), „[...] Mnichy za kapturem / dążą w dal pośród nieba zachodnich topazów...”, „płynący rzeką ametyst zachodu” (Pawlikowska-Jasnorzewska 2019: 679), „Niechaj księżyc, brocząc w srebrze, po niebie kroczy, / niechaj słońce w własnym złocie po niebie broczy” (Pawlikowska-Jasnorzewska 2019: 66), księżyc jest „kwiatem z turkusu i miedzi” (Pawlikowska-Jasnorzewska 2019: 826), grad niczym w poezji Cypriana Kamila Norwida – perłą (*Wiersze o ziemie*), a pawie oko – „klejnotem” (Pawlikowska-Jasnorzewska 2019: 677).

Pawlikowska jako kreatorka poezji była więc jak niebiański „złotniczeniek” z jej znanego wiersza *Lenartowicz*, który „złoci świat” (Pawlikowska-Jasnorzewska 2019: 82). Choć nie ograniczała się do jednego kruszcu. Przypominała poetyckiego alchemika, który na prawach liryki na wzór Owidiusza i Apulejusza dokonuje metamorfozy jednej materii w drugą. O inspiracjach alchemicznych w twórczości autorki *Różowej magii* pisała już Anna Nasiłowska, wypowiadając się o poetce: „Ona od początku szukała wielkiej jedności, krocząc drogami nie chemików, ale alchemików, u których owa całość jeszcze nie została rozbita na kawałeczki” (Nasiłowska 2010: 263).

Sądzę, że tytuł *Krystalizacje* można zastosować do opisu jej artystycznej strategii. Autorka wybiera w świecie przedstawionym element, na ogół kruchy i o delikatnej strukturze, taki jak kwiat lub owad, lub nawet niesomatyczny (*psyche*), by utrwalić go w fazie krystalicznej, często sprowadzić do materii szlachetnej. Jest to praktyka dostrzegalna szczególnie w tomie *Krystalizacje*, lecz niewyłącznie. Dzięki metaforom prowadzi ona do powstania ciągów asocjacyjnych, np. słońce – słonecznik – monstrancja (*Słońcu w hołdzie*), rozpadająca się cegła – skabioza – ametyst (*Ruiny*), wałka – lazurowa pałeczka – szafir (*Skrzydła wewnętrzne*), dusza – wałka – złoto/klejnot (*Psyche skrzydlata*), kwiat – ametyst (*Milczenie 1904*), fiołki – wiosenne ametysty (*Etiudy wiosenne*). Te upodabniające przeobrażenia służą estetyzacji natury – na prawach skojarzeń jeden jej element przypomina inny, przyjmuje funkcję na pozór odległą od pierwotnej, rzeczywistej, zmienia się jako przedmiot percepcji (zob. Gołaszewska 1984: 109; Morzyńska-Wrzošek 2007: 241). A ponadto metamorfozy wiążą się, jak się zdaje, z palingenezą, uznawaną przez żywo zainteresowaną Orientem poetkę. Zakładane podobieństwo prowadzi

do „łagodnej jedności” (Morzyńska-Wrzosek 2013: 59), korespondującej w znacznym stopniu z harmonią świata, jej prymarną jednolitością i równością. Jeżeli rację ma Przemysław Koniuszy, zauważając: „Autorka *Róży i lasów płonących* posługuje się pojęciem natury w formie synekdochy, traktując ją jako pierwotny substrat poszczególnych rzeczy, który wraz z upływem czasu rozprasza się, tworząc skupiska atomów-istnień, tracąc konsystencję i związek ze swą źródłową ideą” (Koniuszy 2024: 175), to krystalizacje byłyby przeciwdziałaniem tym tendencjom, swoistym przypomnieniem, że „natura jest ogniwem łączącym antynomiczne sfery istnienia” (Koniuszy 2024: 172).

Drugi krąg tematyzacji biżuterii jest konsekwencją pierwszego. Skoro przyroda się stroi i uwodzi, dlaczego nie mogłaby tego robić kobieta? – za Pawlikowską zadaje celnie pytanie Joanna Kisiel. Kobieca próżność znajduje usprawiedliwienie w samej naturze (Kisiel 2011: 69). Natura stroi się w salonie mody (zob. Hurnikowa 1995), a strojnisia inspiruje naturą. „Stroić się znaczy być” – parafrazuje Kartezjańską zasadę Joanna Grądział-Wójcik (Grądział-Wójcik 2016: 66). Ta poetycka zasada Pawlikowskiej wykracza poza obszar estetyki i dotyczy głębszej racji egzystencji. Wiadomo bowiem, że Lilka, powszechnie uchodząca za damę, kochała luksusowe drobiazgi, a w kobiecych przyjemnościach, do których zaliczała zakupy, znajdowała pociechę większą niż w religii lub filozofii (zob. Ostroch 2025: 118, 227). O swój elegancki wizerunek starannie dbała również w kryzysach miłosnych, w czasie wojny i zaawansowanej choroby.

Miał rację Jerzy Kwiatkowski, pisząc o kokieteryjności liryki Pawlikowskiej, o jej kobiecym wdzięku oraz o flircie ze światem i Bogiem (Kwiatkowski 1980: XXXV). Wśród wprowadzających przepych atrybutów kobiecej mody – parasolek, masek, woali, piór, wstążek, kapeluszy, pończoch i pantofelków (zob. Tkaczuk 2014: 126–129) – precjoza odgrywają znaczącą rolę, gdyż podstawowe prawo uwodzenia w tej poezji brzmi: wszystko, co kusi, migocze. Zatem klejnot jest rekwizytem, służącym roztaczaniu uroku, ale także sama kobieta zachowuje się jak precjoza i taka zdaje się jej powinność. Rekwizytem dam na balu pozostają perły (*Błotnik*). Powabnej niewolnicy „drżą perły u piersi brzegów” (Pawlikowska-Jasnorzewska 2019: 671). Pełne uroku usta Mai wyglądają „jak środek złotego pierścienia” (kolejny przykład krystalizacji) w przeciwieństwie do jej boskiego, stęsknionego Oblubieńca, którego wieczne usta „są jak brama otwarta i czarna...” (Pawlikowska-Jasnorzewska 2019: 80). Zgodnie z dawną tradycją dworską zęby pięknej Anny to diament (*Don Juan i doña Anna*). Wyeksponowana na wzrok artystów naga modelka cała: „Jak stos pereł świeci” (Pawlikowska-Jasnorzewska 2019: 73).

Nawet antroponimy kuszą klejnotami. Widzów „baletu imion” uwodzi m.in. „Esmeralda” (łac. ‘szmaragd’), synestezycznie roznosząca „zielony nastrój miętowy” oraz „pistacjową orszadę” (Pawlikowska-Jasnorzewska 2019: 511). Słowo niczym modelka zyskuje będącą pod urokiem publiczność. Tytuł kanonicznej miniatury *La précieuse* nie bez słuszności tłumaczony zwykle bywa w nawiązaniu do XVII-wiecznej, francuskiej, salonowej tradycji jako „wykwintnisia” (Hurnikowa 1995: 212–213; Kisiel 2011: 60; Kluba 2008: 157–158). Dama niemal teatralnie ubrana w futro, z pieskiem, parasolką oraz różą, niepokojąca się o krok przez kałużę i niepewna eschatologicznego kroku w nieskończoność istotnie ją przypomina. To kolejna postać w tej poezji stająca się obiektem obserwacji. Świadomie i narcystycznie, ponieważ zapewne kierowana pragnieniem podziwu, skutecznie wystawia się na widok („Widzę cię” – Pawlikowska-Jasnorzewska 2019: 133). Czyni to w myśl zasady *esse est percipi*, w ramach reguły uzależnienia od cudzego wzroku (zob. Grądział-Wójcik 2016: 15–16; Kisiel 2023: 37–52). Możliwa jest jednak i inna interpretacja – *La précieuse* to sama w sobie kobieta ‘drogocenna’, ‘skarb’, a to już łagodzi autoironię. Szczególnie w zestawieniu z „akwatykiem” *Kobieta w morzu*. Kobieta – niby-słońce – poddająca się stylizowanemu na akt miłosny zanurzeniu w wodę, obmywana przez „fal szmaragdowy obieg” (Pawlikowska-Jasnorzewska 2019: 117), przyrównana do mitycznej Ledy – Zeusowej kochanki, w finalnej strofie jest określona przez poetkę w ten sam sposób – jako świetlisty „skarb”. Obie erotyczne bohaterki liryczne same dały się uwieść – jedna jest ofiarą luksusu i próżności oraz własnej śmiertelności, druga – podporządkowuje się tak ważnemu w tej poezji żywiołowi wody, sile natury i niczym *La précieuse* – niezwykłości i znikomości („przekomarza się z oceanem, / który chciałby ją kochać nieżywą” – Pawlikowska-Jasnorzewska 2019: 116). Obie zachowują jednak do końca swoją drogocенność klejnotu, obie też pomimo wszystko świecą chyba także swoim własnym blaskiem, choć pozostają w ciągłym pragnieniu wystawienia się na doświadczenie innego.

„Czy szmaragd staje się brzydszym, gdy go się nie chwali?” (Aureliusz 1997: 42). Pytanie Marka Aureliusza nie znajduje łatwej odpowiedzi w tej liryce. A bywa, że utwory „polskiej Safony”, takie jak *Tańczymy dalej*, każą podważyć autonomię i autoteliczność kobiety-klejnotu. Tancerka ubrana w zieloną suknię i ozdobiona perłowym naszyjnikiem przypomina jemiółę. Nie tylko dlatego, że w ramach „topiki indywidualnej” (Legeżyńska 1999: 133) Pawlikowska-Jasnorzewska jednym ze swoich ulubionych ornamentów czyni jemiółę-perłę (*Perły dębowej słabości, Wieczorna rozmowa, Wojna drzewna, Notatki z Bielan*), ale przede wszystkim dlatego, że zgodnie z kulturą patriarchalną kobieta pozostaje niczym jemiółę

zależna od żywiciela – dębu/mężczyzny. Wszystko to zdaje się w miniaturze naturalne, „takie proste takie szczerze” (Pawlikowska-Jasnorzewska 2019: 196), lecz tancerka Pawlikowskiej przypomina nieco bohaterkę *Targowiska próżności* Williama Makepeace’a Thackeraya. Jest bowiem niczym Amelia – pasożytnicza roślina, wijącą się wokół dębu – mężczyzny. W kontekście finalnej sceny powieści pisał Joseph Hillis Miller:

„Pasożytniczy” – to ciekawe słowo, które nasuwa „odeczytywany w sposób oczywisty i jednoznaczny” obraz potężnego męskiego dębu lub jesiona, mocno zakorzenionego w podłożu, zagrożonego przez zdradliwe opłaty bluszczu zwykłego lub raczej trującego, kobiece jakby, wtórne, ułomne, niesamodzielne, niczym dzikie wino, zdolne do przetrwania tylko dzięki wysysaniu ze swego żywiciela życiodajnych soków, pozbawianiu go światła i powietrza (Miller 1986: 286).

Jak wiadomo jednak, nic w rękach dekonstrukcjonisty oczywiste nie jest. Podobnie niejednoznaczna okazuje się ocena kuszenia przez klejnoty. Jednym z zasadniczych utworów, wytrącających argumenty za konotacją szczęścia przez biżuterię, jest wiersz ...*O brylantach* z 1935 roku:

O brylantach:

Wzdłuż kolii,
diament za diamentem,
toczy się kurant migotów...
Zła to magia,
tęczowa, lecz chciwa. (Pawlikowska-Jasnorzewska 2019: 910)

Poetka pisze o dziewczynie uwiedzionej pierścieniem w „rozjarzonym oknie złotnika” (Pawlikowska-Jasnorzewska 2019: 910), czego echo wybrzmiewa we fragmencie z prozy poetyckiej *Szkicownika poetyckiego* z 1939 roku: „O nadwrażliwości moja na punkcie światełek i migotów! Jakże mnie czarujesz w oknie jubilera, drobny kuranciku barw, grający wzdłuż roztoczonego naszyjnika brylantów, tam i z powrotem! Nie mogę oczu oderwać...” – z użyciem zbliżonej leksyki żali się „ofiara migotania, miłośnica brylantów” (Pawlikowska-Jasnorzewska 2019: 595). W tym passusie jednak zwraca uwagę pierwszoosobowa narracja. Liryk natomiast, także o charakterze filozoficznym, to mowa z dystansu. W wierszu łączy się perspektywa „mikro” (diamentowa kolia, pierścionek z jednym oczkiem) z „makro”. Kuszące błyszczenie staje się bowiem wskaźnikiem życia społecznego, jego degradacji. Metropolie to współczesne Sodomy, które wabią prostolinijnych mieszkańców wsi niczym „naszyjniki ciemnej nocy” (Pawlikowska-Jasnorzewska 2019: 910),

są jak Reymontowska Ziemia Obiecana. Ponownie koresponduje to z passusem *Szkicownika poetyckiego*, w którym fenomen ten bywa określony „czarodziejstwem” (Pawlikowska-Jasnorzewska 2019: 595). W wierszu w wymiarze kosmicznym ziemia jest obciążona tym samym epitetem co diamentowa kolia, jest po prostu „zła”. Na jej usługach pozostają równie lśniące gwiazdy, a całość tworzy „brylantową mafię” (Pawlikowska-Jasnorzewska 2019: 911), która korci nawet dusze już wyzwolone, pogrążone w nirwanie. Można zatem odnieść wrażenie, że to niebyt jawi się jako pozytywnie waloryzowany, zaś byt, zwłaszcza błyszcząca materia, to ludzka zguba. Wzmacnia taką wymowę wyznanie ze *Szkicownika poetyckiego*:

I gwiazdy mrugają. Najwidoczniej przyzywają nas.
Czy równie są zwodnicze jak światła wielkich miast? Tych miast, które są cieniem
rzucającym blaski?
Czy równie są próżne jak gra brylantów? Okrutne jak mrozy?
Ziemia skusiła mnie kiedyś białym, zapożyczonym od słońca migotem, ściągnęła ku
sobie z nieba – niebytu.
Olśniła mnie tęczami barw, ale niczym więcej. Niczym więcej.
Piękna była rosa poranna, piękne światelko w dziecinnym pokoju, z kryształowego
świeczniczka pająka poczęte i na ścianę rzucone, gotujące się w sobie z żywotnością
nieopisaną.
Obiecywało przyszłą radość, [...] zaszczerpiło mi w sercu pragnienie rzeczy nagłych,
wesołych, nieśmiertelnych i bezpiecznych.
Szukać ich będą wiecznie [...] (Pawlikowska-Jasnorzewska 2019: 910)

„Kurant migotów” jawi się jako złowrogi mechanizm demiurgiczny, skazujący na trudy i złudne marzenie o nieśmiertelności. *Homo aestheticus* to istota zgubnie skuszona. Czyżby boska stworzycielka, znana już z innego fragmentu *Szkicownika*, była jednak szatańską istotą, demonem iluzji, skrywającym skarby nie do odnalezienia? Czy te wieczne, a złudne poszukiwania nie przypominają syzyfowej pracy dwunastu braci z kanonicznej ballady *Dziewczyzna* Bolesława Leśmiana? W obu przypadkach nie się nie skrywa za tym, co przywołuje. Repetycja, użyta przez Pawlikowską: „niczym więcej. Niczym więcej”, świadczy o rozczarowaniu. W poezji Jasnorzewskiej zarówno kultura, jak i naturą, a zatem uniwersum, hołdują migotliwości klejnotów. To one zabiegają o uwagę, pochłaniają percepcję, uwodzą i mamiają.

4. Pragnienie Zofii

Zofia Tołstoj z utworu *Szmaragdy* z tomu *Krystalizacje* z 1937 roku, liryku wcześniej opublikowanego w „Kurierze Literacko-Naukowym” w 1936 roku, mogłaby być duchową krewną narratorki ze *Szkicownika poetyckiego*. Bez wątpienia to kolejna w tej twórczości „ofiara migotania”, złapana w „klatkę próżności” (Pawlikowska-Jasnorzewska 2019: 507) – podobnie jak znana z tej prozy poetyckiej zwiedzająca park zoologiczny dziewczyna – niewolnica mody i urody. Żona słynnego pisarza daje się uwieść wyobrażeniu tytułowych świetlistych szmaragdów, zgodnie z toposem o rodowodzie starogreckim (zob. Ryś 2013: 77–78) kontrastującymi z jej jasną skórą: „Zapra gnęła szmaragdów Zofia / ku ozdobie uszu swoich białych” (Pawlikowska-Jasnorzewska 2019: 500). Szmaragdy są więc niczym w późniejszym, nostalgicznym liryku z czasów wojny, pięknym „cudem zieleni” (Pawlikowska-Jasnorzewska 2019: 996), lecz pragnienie Zofii to nie tęsknota oślepego jak w *Cudzie zieleni*, ale charakterystyczny dla XIX-wiecznej damy afekt, kaprys, przejaw próżności i słodkiej niewiedzy. Wprawdzie jej skłonność do zbytków nie przerosła możliwości „żony modnej” Ignacego Krasickiego, ale zgodnie ze spostrzeżeniem Mieczysława Inglota Zofia zachowuje się niczym dziewczyna ze znakomitej satyry *Purytanizm* cenionego przez Pawlikowską Norwida (zob. Inglot 1988: 61):

I – byłbym biały, jak owa dziewczyna
Biała, w szelestnej sukni atlasowej
Mająca perły i jaśmin u lica,
Bez przyganiania od stopy do głowy.
Lecz – skąd? te perły... – dla niej tajemnica
(Bo jest niewinną, i o tym – ni mowy!),
Pokąd się perły nie rozplączą gradem,
Pozostawując cierniowy dyjadem. (Norwid 1984: 128)

Rzekoma czystość moralna jasnych kobiet możliwa jest do utrzymania wyłącznie przy zachowaniu nieświadomości „brudnego” pochodzenia klejnotów. W obu sytuacjach lirycznych pojawia się bowiem sugestia ich podejrzanego rodowodu, co wpisuje poetyckie precjoza w tradycję światowych *dirty stones* (zob. Pointon 2017). Koszty zakupu izumrudów znają synowie Zofii:

Więc synowie jej wszczęli narady,
Jakie gminie nałożyć podatki,
Jak znów puścić krew z Jasnej Polany
Nie szczędząc ofiar,
Byle matce dostarczyć ów klejnot [...]. (Pawlikowska-Jasnorzewska 2019: 500)

Jasna Polana, funkcjonująca na prawach zwierzęcia ofiarnego, staje się Tanią Naturą w ujęciu Jasona W. Moore'a. Badacz stosuje to pojęcie w odniesieniu do analiz kapitalizmu, przy czym kapitalizmu nie traktuje tradycyjnie jako systemu gospodarczego i społecznego, lecz jako sposobu organizacji natury, będącej przedmiotem bezwzględного wyzysku, przynoszącym ekonomiczne zyski białym mieszkańcom elitarnego świata. W takim ujęciu pojęcie kapitałocenu uznaje za operatywne zarówno do badania realiów Ameryki Północnej i Południowej, Irlandii, jak i krajów słowiańskich. Osiągnięcia epoki nowoczesnej według Moore'a uzyskane na podstawie nie tylko nadmiernej eksploatacji przyrody, lecz także Taniej Natury, czyli rzeszy rozmaitych ludzi (czarnoskórych, kobiet, ubogich warstw słowiańskich) traktowanych podobnie jak przyroda – jako tanich i wartych wyzysku ofiar „postępującej kradzieży” (Moore 2021: 23), mas pozbawionych podmiotowości.

W związku ze skoncentrowaniem się Pawlikowskiej na środowisku salonowym zarzucano autorce brak społecznego zaangażowania oraz chęci przyjęcia szerszej perspektywy. I tak np. Przyboś krytykował: „Tak baczna obserwatorka przyrody nie chciała dostrzec tego, co dzieje się w społeczeństwie ludzkim. Zamknęła się w kręgu miłosnego Ja i Ty, nie chciała widzieć nędzy i cierpienia inaczej, niż z ubocza estetycznego. Niewiele napisała wierszy ogólnych, społecznych [...]” (Przyboś 1959: 119–120). Nawet przyjaciele przyznawali, że świat natury zdawał jej się bliższy od świata ludzi (zob. Pryzwan 2010: 131, 156–157), choć dodać trzeba za Aleksandrą Ostroch, że w latach 30. jej twórczość (nie tylko dramatyczna) bardziej otwarła się na tematykę społeczną (zob. Ostroch 2025: 195).

W tym świetle zwraca uwagę owo uwrażliwienie na wykluczonych, symbolizowanych przez chłopów z Jasnej Polany. Jednak interpretowany obraz liryczny został określony przez Piotra Grzegorzcyka mianem naiwnego (Grzegorzcyk 1960: 165). Autor nie dowodzi tej tezy, niemniej wypowiada ją moim zdaniem nie bez pewnej dozy słuszności. Obraz wyzysku przez rosyjską arystokrację, do której należeli wszak Tołstojowie, rzeczywiście zdaje się nie uwzględniać faktu wprowadzenia tuż przed zawarciem przez Tołstojów małżeństwa (1862) wielkich reform lat 60., z których najważniejsza była reforma uwłaszczająca (1861). Nowe idee społeczne, w myśl których należało wyeliminować poddaństwo chłopów, pojawiły się zresztą w Rosji wcześniej, w czasach napoleońskich, i przybrały na sile wraz z Wiosną Ludów (1848), by w życie zostać wprowadzone dopiero po wojnie krymskiej (zob. Stępień-Kuczyńska 2022: 96). Wskutek reformy chłopci mieli pozyskać około 3,5 hektara ziemi, wcześniej należącej do pana, lecz:

były to nadziały, które właściciele ziemscy po uzgodnieniu z *obszcziną*, czyli wspólnotą wiejską, przydzielali chłopom. Nadzór nad tymi pracami pełnili specjalnie powołani do tego celu urzędnicy państwowi. Ten stan rzeczy był jednakże wprowadzony po upływie 2 lat i chłopci zaciągali w banku kredyt od państwa na okres 49 lat, w tym czasie byli „tymczasowymi właścicielami” ziemi. Zatem mimo iż manifest zapowiadał uznanie wolności chłopskiej, w praktyce, często na wiele lat, pozostawiał ich w zależności, nie mogli bowiem opuścić ziemi [...] do czasu spłaty zobowiązania (Stępień-Kuczyńska 2022: 97).

Zatem reforma nie spełniła oczekiwań chłopów, ponieważ nie zlikwidowała ostatecznie zależności poddańczej, a wręcz z powodu swojego opóźnienia wpłynęła na destabilizację w carskiej Rosji. Dodatkowo klęski nieurodzajów, które rejestrują w swoich dziennikach Tołstojowie, przyczyniły się do wzrostu ubóstwa chłopów (zob. Stępień-Kuczyńska 2022: b.p.). To dawało warunki do dalszego „puszczania krwi” i nieszczerdzenia ofiar.

Rzecz w tym, że Pawlikowska-Jasnorzewska sportretowała bardziej ziemię rosyjską niż konkretnie Jasną Polanę, na której Tołstojowie wprowadzili szereg innowacji, takich jak sieć szkół ludowych, sami też wraz z córkami angażowali się w pomoc chłopom. Szczególnie więc postać Zofii Tołstoj, zwłaszcza w zestawieniu jej wizerunku zawartego w pamiętnikach, wydaje się odległa realiom. Wprawdzie Zofia, nazywana przez Lwa Sonią, przyznała, że lubi stroje i ozdoby (Tołstoj 2014: 345), a nawet karmiła się za próżność (Tołstoj 2014: 39), jednak z jej pamiętników wyłania się obraz nie tyle odizolowanej od rzeczywistości społecznej damy, ile ofiarnej matki, nauczycielki dzieci, temperamentnej żony, kopistki sławnego pisarza, troszczącej się o jego dorobek, jako córki znanego lekarza kobiety leczącej także okolicznych mieszkańców i wspierającej działalność charytatywną, zajmującej się sprawami gospodarczymi, podatkowymi i urzędowymi, niestroniącej od pracy uznawanej za obowiązek męski, zwłaszcza w obliczu pochłonięcia autora *Wojny i pokoju* przez sprawy literackie i filozoficzne. Sonia czytała pisma Jeana-Jacquesa Rousseau i znajdowała ukojenie w kontakcie z przyrodą, której liczne opisy podaje w pamiętniku. Synowie uchodzili za utracjuszy, nieznających wartości pieniądza, żyjących ponad stan, za których długi płaciła zwykle matka (Tołstoj 2014: 105, 131). Taki sposób portretowania Zofii, jaki zaproponowała Pawlikowska, nie odbiega jednak od polskiej tradycji literackiej, w której postać żony genialnego autora na ogół jest przedstawiana negatywnie jako nierozumiejącej misji męża, zachłannie broniącej majątku rodzinnego (wyjątek stanowiło pisarstwo Adolfa Nowaczyńskiego, w którym pojawia się sugestia zaniedbania rodziny przez pisarza – zob. Jaworski 2014: 34). Istotnie, Tołstojowie sprzecali się

o sprawy finansowe, zwłaszcza gdy ten światowy autorytet, mający swoich zażyłych wyznawców, zamierzał zrzec się praw majątkowych z publikacji i rozdać dobytek chłopom. Matka kilkanaściorga jego dzieci się temu sprzeciwiała w obawie o losy rodziny. Zwolennik Tołstoja Iwaszkiewicz, który uznawał śmierć autora za przeżycie pokoleniowe (zob. Jaworski 2014: 26), a wyraźnie inspirowaną postacią pisarza powieść *Pasje błędmierskie* wydał w 1938 roku (a więc rok po publikacji *Krystalizacji*), pisał po wojnie: „Dziwią się czasem ludzie, że prywatna sprawa małżeństwa wielkiego pisarza stała się tematem tylu książek i artykułów, że z powodu niej wylano tyle atramentu. Nie była to jednak sprawa prywatna. Los chciał, by linia walki klasowej przebiegała przez sypialnię Tołstoja pomiędzy łóżkiem hrabiny a łóżkiem hrabiego” (Iwaszkiewicz 1967: 35). Lew – wielki przeciwnik zbytków – modę traktował jako demonstrację wyższości majątkowej (zob. Tołstoj 1973, t. 1: 287), pieniądze zaś uznawał za piekło (zob. Tołstoj 1973, t. 1: 296). Był entuzjastą egzystencji prostej i braterskiej, życia z pracy własnych rąk, bez służby, w otoczeniu natury, która, tak jak dokładnie napisała Pawlikowska, wzruszała go (zob. Tołstoj 1973, t. 2: 116). Deklarował się jako zagorzały przeciwnik wyzysku innych. Przekonywał swoje dzieci, że tylko wśród chłopów można być prawdziwym człowiekiem (zob. Tołstoj 1973, t. 1: 337; Tołstoj, L. 2014: 109–110). Jednak postulując bierny opór, w praktyce nigdy konsekwentnie tego nie zdemonstrował, przez co Sofia Andriejewna zarzucała mu próżność i hipokryzję. Sam wyznawał: „Cięży mi niedobre zbytkowe życie, w którym biorę udział” (Tołstoj 1973, t. 1: 467). Być może faktycznie miał zamiar je diametralnie zmienić, uciekając z Jasnej Polany w 1910 roku, lecz w trakcie podróży, mitologizowanej i wielokrotnie opisywanej w literaturze polskiej (Jarosław Iwaszkiewicz, Bolesław Leśmian, Adolf Rudnicki, Leopold Staff, Mieczysław Jastrun, Władysław Terlecki, Zbigniew Herbert, Gustaw Herling-Grudziński, Tadeusz Różewicz), osiemdziesięciodwulatek nagle zmarł.

Od lat 90. XIX wieku w kulturze polskiej „rosyjski Sokrates” stawał się postacią legendarną, głównie za sprawą wpływów francuskich oraz głoszonej idei miłości jako naczelnego prawa moralnego, która kreowała pozytywne okoliczności współczucia dla Polski (zob. Góralska 1975: 132–136). Pawlikowska-Jasnorzewska wpisała się w krąg swoich poprzedników: Aleksandra Miłskiego, Władysława Buchnera oraz Miłosza Gembarzewskiego, którzy o Tołstoju pisali w wierszach jako postaci szlachetnej. Ripostę, którą daje Zofii w wierszu Lew, Grzegorzcyk nazwał ocalającą utwór, wzruszającą antytezą (Grzegorzcyk 1961: 165):

Przechadzano się wówczas po łące:
Tołstoj – z boku – oni bliżej matki,
A świetliki jarząco zielone
Zapalały się w trawach kolejno...

Spojrzał Tołstoj, Lew, wiecznie wzruszony,
Na znikomą błyskotkę przyrody
Godną ludzkiej, krótkotrwałej pychy – –
I rzekł: „Soniu, masz oto szmaragdy!
Równie boskie, równie piękne i bez ceny!” (Pawlikowska-Jasnorzewska 2019: 500)

Te urocze frazy, oparte na właściwym dla poetki sposobie obrazowania, współtworzące komizm sytuacji, zawierają zalecenia, zbliżone do nawoływań historycznego Tołstoja:

Czytałem o Kałmukach: że mają mało potrzeb i że się nie zamęczają pracą jak Europejczycy, którzy wyrobili w sobie tysiące zachcianek i potem poświęcają całe życie na ich zaspokajanie. Myślałem: radować się! Radować się! Sprawa życia, jego cel – to radość. Raduj się niebem, słońcem, trawą, drzewami, zwierzętami, ludźmi. I pilnuj, by ta radość była niczym nie zakłócona. Jeśli ta radość zostanie zakłócona, to znaczy, żeś się w którymś miejscu omylił – szukaj błędu i napraw. Radość tę najczęściej zakłóca chciwość, ambicja, a jedno i drugie zaspokaja się pracą. [...] Bądźcie jak dzieci – radujcie się zawsze (Tołstoj 1973, t. 1: 408).

Przyroda w wierszu Pawlikowskiej nie jest tak bezwinną jak godna dziecięcej radości natura, o której pisał autor *Anny Kareniny*. Pysnie przykuwa bowiem uwagę i kocha się w czymś ulotnym. Stanowi jednak alternatywę dla zakupu klejnotów, pozwalając powstrzymać się od zbytku. W *Wachlarzu* Jasnorzewska umieściła miniaturę *Perły*, w której marzenie jest spełnione niestandardowo:

Przed jubilerem długo stała pani jakaś,
potem poszła przez miejskie ogrody
i zerwała kilka pereł z krzaka:
– jesienne białe jagody... (Pawlikowska-Jasnorzewska 2019: 231)

Wiadomo już, że natura w poezji autorki *Ciszy leśnej* zdobi się w błyskotki, a Pawlikowska zgodnie z rozpoznaniem Przybosia w dwudziestoleciu międzywojennym posiadała „oczy najczulsze na kolor” (Przyboś 1959: 114). Podstawą metamorfozy, prowadzącej do zjawiska nazwanego przeze mnie krystalizacją, jest w tym przypadku zielone, boskie światło – świetlików oraz izumrudów. Tak jak zieleń wpisana jest w etymologię szmaragdu (gr. *smaragdōs*, łac. *smaragdus* – ‘zielony’), tak światło zakodowane jest w niemal wszystkich określeniach tego owada: „lśniczek”,

„blaskowiec”, „ogniczek”, „złotobrzeg”, „nocna świeca”, „wągł”, „żar”, „fosforus”, „tęcza”, „skra”, „płomień”, „turecka lampa”, „rzymska lampa”, „chińska lampa”. Niczym lampy właśnie nagle zapalają się o zmierzchu świetliki z Jasnej Polany, a jasność ich niejako zostaje spotęgowana przez toponim. O ciągu wymienionych nazw Magdalena Kokoszka pisała: „plejada roziskrzonych drobiażdzków – tych, które posiadały tajemnicę »żywego światła«” (Kokoszka 2015: 356).

Użyta przez poetkę metafora robaczka świętojańskiego-szmaragdu, co charakterystyczne dla tej liryki, odsyła do pewnej przewidywanej jedności, dostrzeganej w naturze także na poziomie mikroskopijnym. Paweł Florenski, rosyjski filozof i teolog z przełomu XIX i XX wieku, pasjonował się światłem, w tym fosforescencją. Dostrzegana w świetle przyrody, a uosobiona przez świętojańskie robaczki, ma wedle niego charakter meta-fizyczny, odnosi się do nieokreślonej, tajemniczej jedności (zob. Sury 2015: 78). Taki sposób widzenia świata wydaje się bliski poetce, zafascynowanej ideą „łagodnej jedności”. Przymiotnik „boskie”, przypisywany owadom, wprawdzie wzbudza skojarzenie z humorystycznym w tym kontekście, ponieważ nieco targowym okrzykiem („boskie” – rzecz znakomita, godna pożądania, musisz to mieć), ale jednocześnie wprowadza w świat przyrody właściwą poetyce Pawlikowskiej głębię, nawet wśród ulotnych, efemerycznych zjawisk natury. Świetliki lokują się w swojej krótkości życia po stronie „mikrochronosu” (zob. Hurnikowa 1995: 224), ale ich metaforyczne zestawienie ze szmaragdami oraz zastosowany epitet „boskie” niejako wydłużają ich egzystencję. Nadal jednak pozostają magiczną niespodzianką słowiańskiej, czerwcowej nocy tak, jak utrwaliła to w liryce polskiej romantyczna tradycja (zob. Igliński 2024: 153). Wzmocnił zaś ją przyjaciel Lilki Julian Tuwim, który w nawiązującym do romantyzmu utworze *Świetliki* pisał: „Ach gwiezdna, wonna, świętojańska / Ciemno-zielona noc słowiańska”, pełna bogunek i wspomniennic (Tuwim 1920: 109). Idiomatyczna dla poezji Pawlikowskiej, a widoczna zwłaszcza w zestawieniu z liryką Tuwima, pozostaje salonowość tej twórczości, wpływająca na odmienny w stosunku do poezji autora *Sokratesa tańczącego* charakter witalizmu (zob. Opacki 1997: 77–79) – w tym przypadku świętojańskie robaczki mają być ersatzem kolczyków arystokratki.

Sonia na propozycję męża reaguje jednoznacznie, z afekcją godną XIX-wiecznej damy, o czym świadczy aliteracyjno-anaforyczny ciąg: „Zbladła Zofia. Wzdycha z gniewem: „Nie ma rady, / Wieczne głupstwa, wieczny frazes, wieczne sceny”! (Pawlikowska-Jasnorzevska 2019: 500). To symptomatyczne, że Lew Tołstoj także na określenie małżeńskiej kłótni używał odniesienia do przestrzeni teatru („sceny” – Tołstoj 1973, t. 1: 268). Jeżeli marzenie Zofii to teza, a odpowiedź Lwa to antyteza, nie ma żadnej pozytywnej syntezy. Małżonkowie zostają

podzieleni, każdy wierny swojemu ideałowi pięknego życia. Stało się już obiektem refleksji badawczej budowanie przez poetkę wierszy jak sylogizmów (zob. Przyboś 1959: 116). *Szmaragdy* mają zaplanowaną zgodnie ze wskazaną logiką strukturę, dość teatralną, służącą wyolbrzymieniu afektów, zwłaszcza Zofii. Kobieta bohaterka liryczna została przedstawiona poprzez hiperbolę, zgodnie z prawem satyry obyczajowej, jaką zdają się *Szmaragdy*. To lekkie zdeformowanie odbicia obrazu Tołstojowej w wierszu jest zatem też motywowane genologicznym wyborem poetki, która sporadycznie nie tylko w dramatach, lecz także w liryce wynurza się ze swojej względnie jednolitej stylistyki i sięga np. po żywioł satyryczny. Michalski pisał o *Szmaragdach*:

Jest to błyskotliwa groteska [...] przypominająca o tej stronie talentu Jasnorzewskiej, czy też tej rzadko co prawda odzywającej się strunie, która gra wszystkimi tonami od swoistego humoru, ironii, persyflażu, groteski, karykatury, satyry aż do szczególnego stopu tych elementów z charakterystyczną fantastyką (Michalski 1937: 2).

5. Rysa

Pomimo pochwały Michalski uznał, że wiersz jest zbyt czyny w *Krystalizacjach*. Twierdę, że niesłusznie, zważywszy na to, że łączy tony charakterystyczne dla Pawlikowskiej (krystalizacje, sensualną wrażliwość na przyrodę, dążenie do „łagodnej jedności”, eksploatowanie motywu szmaragdów jako piękna) z próbą wykorzystania nowych lub rzadszych, np. satyry czy motywu splamionych precjozów, które sprawiają, że na biżuteryjnej, salonowej, frywolnej poezji Pawlikowskiej pojawia się ciekawa rysa, zaburzająca jednoznaczność odczytania tej twórczości. Wiersze, takie jak *Szmaragdy*, ...*O brylantach* czy niektóre passusy *Szkicownika poetyckiego*, świadczą o pewnej społecznej wrażliwości, wykraczającej poza estetyzujące dążenia, z których głównie znana jest poetka. Świat próżnych dam nie pozostaje bez krytycznej, ironicznej oceny Jasnorzewskiej. Szczęście przeplata się tutaj z nieszczęściem. Bywa więc, że kuszące klejnoty rzucają światło na te obszary pisarstwa autorki *Różowej magii*, od których na ogół poetka stroniła.

Bibliografia

Literatura podmiotu

Pawlikowska-Jasnorzewska, M. (2019), *Złote myśli kobiety. Poezje zebrane*. Warszawa: Prószyński i S-ka.

Literatura przedmiotu

- Aureliusz, M. (1997), *Rozmyślania*. Przeł. Reiter, M. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Głowiński, M./Sławiński, J. (1956), *Sapho słowieńska*. *Twórczość* 4: 116–132.
- Gołaszewska, M. (1986), *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Górska, A. (1975), *Legenda Lwa Tolstoja w polskiej opinii społecznej lat 1890–1910*. *Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature* 31: 129–146.
- Grądział-Wójcik, J. (2016), *Przemyślenia do istnienia. Wątki i tematy poezji kobiet XX i XXI wieku*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Grzegorzczak, P. (1961), *Lew Tolstoj w poezji polskiej*. *Twórczość* 11: 163–166.
- Hurnikowa, E. (1995), *Natura w salonie mody. O międzywojennej liryce Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Hurnikowa, E. (2015), *Pawlikowska czytana po latach*. W: Tramer, M./Wójtowicz, A. (red.), *Skamander. Reinterpretacje*, t. 11. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego: 277–287.
- Igliński, G. (2024), *Mali goście polskich romantyków. Owady i robaki w literaturze epoki*. Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie.
- Inglot, M. (1988), *Wyobrażenia poetycka Norwida*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Iwaszkiewicz, I. (1967), *Lew Tolstoj*. W: Tolstoj, L., *Wojna i pokój*, t. 1. Przeł. Stawar, A. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy: 5–38.
- Jaworski, M. (2014), *Ucieczka z Jasnej Polany w literaturze polskiej*. *Pamiętnik Literacki* 1: 25–44.
- Kisiel, J. (2011), *Tropy samotności*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Kisiel, J. (2023), *Szyborska po Pawlikowskiej. Dialogi mimowolne*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Kłuba, A. (2008), *Poetyka a światopogląd. O twórczości Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*. *Przestrzenie Teorii* 10: 135–168. DOI: <https://doi.org/10.14746/pt.2008.10.10>.
- Kokoszka, M. (2015), *Złotnicy robaczki*. W: Johemczyk, M./Kokoszka, M./Mytych-Forajter, B. (red.), *Balaban: mikroświaty i nanohistorie*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego: 355–367.
- Koniuszy, P. (2024), *Ekologiczne „credo”. Studium przypadku, w którym poet(y)ka zwraca się „Do natury”*. W: Kucaba, M./Lewandowski, W./Osiński, J. (red.), *Czytanie Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*. Kraków: Instytut Literatury: 171–210.
- Kunczewicz, P. (1982), *Biologia czuła i okrutna – Maria Pawlikowska-Jasnorzewska*. W: Maciejewska, I. (red.), *Poezi dwudziestolecia międzywojennego*, t. 2. Warszawa: Wiedza Powszechna: 7–54.
- Kwiatkowski, J. (1980), *Wstęp*. W: Pawlikowska-Jasnorzewska, M., *Wybór poezji*. Wrocław: Ossolineum: III–CXXV.
- Legeżyńska, A. (1999), *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań: PSP: Seria Literacka
- Michalski, H. (1937), *Kryształizacje*. *Pion* 48: 2.
- Miller, J. (1986), *Krytyk jako żywiciel i pasożyt*. Przeł. Borkowska, G. *Pamiętnik Literacki* 77/2: 285–295.
- Moore, J.W. (2021), *Narodziny Taniej Natury*. Przeł. Hoffman, K. W: Moore, J.W. (red.), *Antropocen czy kapitalocen? Natura, historia i kryzys kapitalizmu*. Przeł. Hoffman, K./Szaj, P./Szwebs, W. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu: 97–136.
- Morzyńska-Wrzošek, B. (2007), *Obrazy lasu w twórczości Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*. W: Łysiak (red.), *Las w kulturze polskiej*, t. 5. Poznań: Wydawnictwo Eco: 237–253.
- Morzyńska-Wrzošek, B. (2013), *„...i na piękność, i na wyczyn burzy”. Proces kształtowania tożsamości w poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.

- Nasiłowska, A. (2010), *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, czyli Lilka Kossak. Biografia poetki*. Toruń: Algo.
- Norwid, C.K. (1984), *Pisma wierszem i prozą*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Opacki, I. (1978), *Rousseau mieszczańskiego dwudziestolecia. „Samotność” i „wspólnota” w międzywojennej poezji Juliana Tuwima*. W: tegoż, *Król-Duch, Herostrates i codzienność*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego: 76–134.
- Ortwin, O. (1936), *Próby przekrojowe. Ze studiów nad teatrem, liryką i powieścią 1900–1935*. Lwów: Księgarnia Polska B. Połonieckiego: 259–263.
- Ostroch, A. (2025), *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska. Życie w poezji skroplone*. Czerwionka-Leszczyny: Wydawnictwo Vectra.
- Pointon, M. (2017), *Rocks, Ice and Dirty Stones*. London: Reaktion Books.
- Pryzwan, M. (2010), *Lilka. Wspomnienia o Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Przyboś, J. (1959), *Linia i gwar. Szkice*, t. 2. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Ryś, A. (2013), *Kamienie szlachetne w literaturze starożytnej Grecji i Rzymu*. Gdańsk: Marpress.
- Samozwaniec, M. (1995), *Zalotnica niebieska*, Warszawa: Sternik.
- Schröter, J. (2011), *Discourses and Models of Intermediality*. CLCWeb: Comparative Literature and Culture 4: 1–7. DOI: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1790>.
- Stępień-Kuczyńska, A. (2022), *Reformy w Rosji w XIX i na początku XX wieku: próba analizy*. Eastern Review 11/1: 93–105. DOI: <https://doi.org/10.18778/1427-9657.11.07>. <https://www.czasopisma.uni.lodz.pl/eastern/article/view/17181/17192> [dostęp: 25.03.2025].
- Sury, P. (2015), *Mistyka i metafizyka światła. Szkic z myśli Pawła Florenskiego*. Estetyka i Krytyka 39/4: 71–82.
- Tkaczuk, Ł. (2014), *Świat przedmiotów w międzywojennej poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Spotkania Humanistyczne. Międzynarodowy Interdyscyplinarny Rocznik Naukowy* 4: 119–138.
- Tołstoj, L. (1973), *Dzienniki*, t. 1–2. Przeł. Leśniewska, M. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Tołstoj, L. (2014), *Droga życia*. Przeł. Kunicka, A. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Tołstoj, Z. (2014), *Pamiętniki*. Warszawa: Dom Wydawniczy PWN.
- Tuwim, J. (1920), *Sokrates tańczący*. Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze w Warszawie.
- Wolf, W. (2011), *(Inter)mediality and the Study of Literature*. CLCWeb: Comparative Literature and Culture 2: 1–9. DOI: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1789>.
- Zawodziński, K. (1964), *Wśród poetów*. Oprac. Achremowiczowa, W. Wstęp Kwiatkowski, J. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

DOI: <https://doi.org/10.31648/an.11746>

Grzegorz Igliński

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1548-9211>

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie/

University of Warmia and Mazury in Olsztyn

grzegorz.iglinski@uwm.edu.pl

Nieskończoność na mórz skończoności. Poezja i życie w *Baśni marynarskiej* Aleksandra Szczęsnego

Infinity on Limits of the Seas. Poetry and Life in *Baśń marynarska* [The Seafarer's Fairy Tale] by Aleksander Szczęśny

Abstract: Analysis and interpretation of Aleksander Szczęśny's poem *Baśń marynarska* [Seafarer's fairy tale] (written in 1911 and published posthumously in his 1932 volume *Pieśń o drodze* [Song about the road]) is the subject of this article. This poem is immensely representative of the entire range of creative accomplishments of the poet, who liked applying marine imagery. Consequently, the interpretation is conducted in the context of his other works. Necessary references are also made to the literary tradition that was cherished by Szczęśny as a poet growing up in the Young Poland [Młoda Polska] period. These are works of authors who were young at that time: *Le Voyage* by Charles Baudelaire and *Le Bateau ivre* by Arthur Rimbaud, which both contain motives of seafaring. The article also attempts to explain the metaphoric term "fairy tale", frequently utilised by Szczęśny, by applying the criteria developed during early German romanticism, mainly in works by Novalis.

Keywords: Aleksander Szczęśny, poetry, fairy tale, child, voyage

W przypadku Aleksandra Szczęsnego, poety i baśniopisarza schyłku Młodej Polski, zwykle pisze się, że to twórca zapomniany. Obecnie należałoby taką opinię skorygować i napisać – mniej znany. Pierwszą całościową charakterystykę jego dorobku piśmienniczego znajdujemy w syntetycznym opracowaniu Andrzeja Lama, zawierającym też bibliografię i wybór tekstów interesującego nas autora (Lam 1968: 605–617). Z tego krótkiego szkicu dowiadujemy się przede wszystkim, że Szczęśny zabył oryginalnością głównie w swoich dwóch zbiorach baśni, że nawet w prozie przejawiał liryczne usposobienie, że „nie umiał nadać swojej poezji prawdziwie

samodzielnego kształtu artystycznego” (Lam 1968: 609)¹. Bardziej krytyczny okazuje się Julian Krzyżanowski:

Akcenty pokrewne staffowskim dźwięczały w szarych i ubogich duchem lirykach Aleksandra Szczęsnego [...]. Wędrowiec „do ziemi jakowejś świętej”, „poszukiwacz dobra”, usiłujący „harmonię widzieć w świata trudzie”, szlachetnych pomysłów nie umiał oblec w szatę odpowiednio piękną ani rymowaną, ani prozaiczną, toteż ani jego liryki, ani poezje prozą, ani proza dla dzieci [...] nie wzniosły się nad poziom „literatury” (Krzyżanowski 1963: 138).

Inni badacze, Kazimierz Wyka i Maria Podraza-Kwiatkowska, zwracają jednak uwagę na istotną nową jakość – poetykę codzienności (Podraza-Kwiatkowska 1992: 98–99; Wyka 1968: 59). Dotyczy to debiutanckiego tomiku Szczęsnego *To, co się stało* (1912). Ważność tego debiutu podkreślił w swojej recenzji Bolesław Leśmian (1912): „Złotą trzeba mieć wędkę, aby z dookolnej rzeczywistości wyłowić szczegół żywy, pełen napomknień i treści świeżej, którą się wiersz chętnie przesycą [...] Tych szczegółów, świadczących o pracy prawdziwie twórczej i pierwotnej, znajdziemy wiele w utworach p. Szczęsnego” (Leśmian 2011: 368). Andrzej Z. Makowiecki zaliczył zatem poetę do „wielu mniejszych rangą artystyczną twórców oryginalnych” (Makowiecki 1987: 69).

W starszych opracowaniach poświęcano Szczęsnemu niewiele miejsca, ale o jego istnieniu nie zapominano. Na przykład Wilhelm Feldman w szóstym, poprawionym i uzupełnionym, wydaniu swojej syntezy *Współczesna literatura polska* (cz. 1–3, wyd. 1918–1919) notuje zwięźle:

Wędrowcem po krainie snów jest [...] Aleksander Szczęsny, uczuciowiec szczery, który jednak częstokroć wypowiada swoje wzruszenia tak cicho, że go prawie nie słyszać. Pajęczynne to uczucia, trwożne, piankowate, cienie przynoszą widm, smutek kwiatu, który więdnie przed rozkwitem, czasem – mądrość dzieci głęboką. Niespodziane, zastanawiające obrazy, rytm słodki szczególnie prozy poetyckiej – rymowanie nie bez trudu mu przychodzi – wprowadzają nas w zadumę, w której tkwi niejedno pytanie metafizyczne (Feldman 1985: 173–174).

Również krótko i w podobnym tonie wyraża się Kazimierz Czachowski, który dostrzega w pisarstwie Szczęsnego idealizm i prostotę: „Był to talent niższego lotu, ale o nieposzlakowanej czystości poetyckiego wzruszenia. [...] Pod względem

¹ Interesujące informacje o Szczęsnym zawarte są we wspomnieniach poety i prozaika Edwarda Kozikowskiego (Kozikowski 1964: 169–181).

artyzmu najlepsze są Szczęsnego fragmenty prozą, był jednak szczerym poetą w całej swej twórczości” (Czachowski 1934: 47).

Po śmierci autora jego utwory poetyckie wznawiano rzadko, głównie w antologiach (Hertz 1967: 484–489; Jastrun/Kamionkova 1976: 402–406; Matuszewski/Pollak 1966: 124; Sikora 1990: 129). Przełomem stało się opublikowanie *Poezji wybranych* w opracowaniu Radosława Okulicz-Kozaryna i Marii Ignaszak (Szczęśny 2000). To udana próba pokazania, że mimo upływu czasu – tego bezlitosnego krytyka literackiego – niektóre teksty poety zachowały swoją wartość i zasługują na wnikliwą lekturę. Stąd wniosek, że „Aleksandrowi Szczęsnemu [...] należy się [...] bez wątpienia pocześniejsze miejsce w historii literatury niż dotychczasowe, na ogół »po przecinku«” (Okulicz-Kozaryn 2000: 37–38).

Potwierdzeniem tego sądu mogą być niepospolite utwory baśniowe Szczęsnego, pochodzące z tomów *Kolorowe okienko* (1913) i *Baśnie wiosenne* (1914 [1913]; wyd. 2, 1922). Wydawcy o nich nie zapominają. Niemniej publikują pojedyncze teksty. W popularnej antologii *Woda żywa. Baśnie pisarzy polskich* (1956), mającej dotąd siedem wydań, przedrukowywane są dwie pozycje: *O kołku do wieszania odzieży* – z *Kolorowego okienka*, oraz *O złym czarowniku i cudownej gęśli* – z *Baśni wiosennych* (Wortman 1990: 115–121, 122–129). W antologii zamieszczonej w monografii Danuty Skrabacz znalazły się trzy utwory (wszystkie z *Kolorowego okienka*): *Dziurka od klucza*, *O kołku do wieszania odzieży*, *O pajacu drewnianym* (Skrabacz [tj. Skrabacz] 2000 [tj. 2001]: 99–102, 103–108, 109–114)². W kolejnej antologii, *Wielka księga legend i baśni polskich* (2007, nast. wyd. 2010), znajdujemy tylko baśń *O złym czarowniku i cudownej gęśli* (2007: 79–92). Tę samą baśń kilkakrotnie opublikowało Wydawnictwo Literatura, najpierw jako samodzielny utwór (Szczęśny 2006), a potem w połączeniu ze znanym dziełem Marii Konopnickiej *O tym, jak to ze lnem było* (Szczęśny/Konopnicka 2007) oraz w książce *O królowej Bałtyku i inne polskie baśnie* (2007, nast. wyd. 2008), w której obok tekstu Szczęsnego znalazły się utwory Józefa Ignacego Kraszewskiego (*O królowej czarodziejce*) i Lucjana Siemieńskiego (*O królowej Bałtyku*).

Badacze są zgodni, że baśniom Szczęsnego patronuje twórczość Hansa Christiana Andersena. Świadectwem zainteresowania poety tym pisarzem jest tom zawierający siedem przekładów jego opowieści (Andersen 1913a) – były one też publikowane osobno (Andersen 1913b; Andersen 1913c; Andersen 1915)³. Tak samo

² W pracy tej błędnie podano na karcie tytułowej nazwisko autorki i rok wydania, a w spisie treści i w innych miejscach tomu widnieje nieprawdziwa informacja, że przedrukowane utwory Szczęsnego pochodzą z tomu *Baśnie wiosenne* (Skrabacz [tj. Skrabacz] 2000 [tj. 2001]: 6, 87, 99).

³ Zob. Brzozowska (1970: 58).

jak w większości polskich edycji dzieł słynnego Duńczyka, nie są to tłumaczenia z oryginału. „Wydaje się [...], że wybór baśni nie należał ani do poety, ani do jego wydawcy. Zdeterminowany był bowiem wyborem podstawy wydania, jaką zapewne był angielski lub francuski tom z 1911 roku z ilustracjami Edmunda Dulaca, w taki sam sposób przedrukowanymi w wydaniu polskim” (Zabawa 2017: 102)⁴.

Nieustanne wznawianie tłumaczeń Szczęsnego sprawia, że nazwisko twórcy *Kolorowego okienka* nie powinno być obce współczesnym czytelnikom. Dwukrotnie ogłoszono całość zbioru jako samodzielną publikację (Andersen 1992; Andersen 2017). Częściej jednak łączy się te przekłady z przekładami innych autorów. Wyróżnia się tutaj Wydawnictwo Greg publikujące prace poety w tomie zatytułowanym *Baśnie*, w zmieniających się konfiguracjach, początkowo wraz z przekładami Patrycji Jabłońskiej (Andersen 2005, wyd. nast. 2006, 2007, 2008, 2009; Andersen 2010, wyd. nast. 2011, 2012, 2013), a potem jeszcze Franciszka Mirandoli (Andersen 2014, wyd. nast. 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2023, 2024). Podobnie postąpiło Wydawnictwo Dragon, zamieszczając trzy tłumaczenia Szczęsnego (*Nowe szaty królewskie*, *Ogród rajski*, *Opowiadanie wiatru*) pośród przekładów Cecylii Niewiadomskiej, Franciszka Mirandoli, Marii Glotz i Ignacego Matuszewskiego (Andersen 2020: 329–337, 344–364, 365–376, wyd. nast. 2023).

Oryginalne baśnie poety niejednokrotnie stawały się przedmiotem analiz. Nie poświęciła im większej uwagi Krystyna Kuliczowska, zaliczając do utworów o przesadnej estetyzacji, lubujących się w „treściach oderwanych”, nadużywających „nieraz form przesubtelnionych w swym uwzniośleniu” (Kuliczowska 1975: 154). Za warte przypomnienia uznała je jednak Jolanta Ługowska i omawia w swojej pracy, a ich zmetaforyzowanie i ufilozoficznienie traktuje jako przejaw „tendencji do rozszerzania granic baśniowego świata i znacznego pogłębienia jego problematyki” (Ługowska 1988: 100). Od tej pory baśnie Szczęsnego coraz szczegółowiej są charakteryzowane w monografiach dotyczących literatury przełomu XIX i XX wieku (Baran 2006: 48, 53–54, 58, 62, 70–71, 91–92, 95, 142, 152, 178–179, 182, 209; Czabanowska-Wróbel 1996: 65–72; Skrabarz [tj. Skrabacz], 2000 [tj. 2001]: 40, 43, 60, 67, 68, 75; Wróblewska 2003: 167–170, 196).

Wzrastające zainteresowanie twórczością Szczęsnego⁵ zaowocowało w końcu pierwszą monografią na temat jego życia i działalności. Autorka, Aleksandra Ewelina Mikinka, próbuje przedstawić twórcę w sposób całościowy i przygląda

⁴ Zdaniem innej badaczki podstawą wydania była publikacja francuska (Ogłóza 2020: 97–99). Zob. Andersen (1911a; 1911b).

⁵ Dwa poematy prozą Szczęsnego z cyklu *Liryka* (1907) uwzględniła w swoich analizach Krystyna Zabawa (1999: 185–186, 206–207).

mu się m.in. jako poecie, prozaikowi, baśniopisarzowi, redaktorowi, społecznikowi (Mikinka 2020). Z rozprawą tą wiążą się ponadto dwa artykuły badaczki, jeden dotyczący poezji (Mikinka 2019: 23–37), a drugi – baśni (Mikinka 2021: 257–271).

Pojęcia „bajka” i „baśń” musiały być dla Szczęsnego bardzo ważne, bowiem występują nawet w jego utworach poetyckich. Przykładem wiersze: *Zwierciadła* („Zwierciadeł starych mowa [...] / Szepce mi cichą baśń o fregat żaglach białych”, Szczęśny 2000: 109); *W promieniu. III* („Smutna, o smutna noc, mówiła mi ma stara / Bajka”, Szczęśny 2000: 131); *Wyznanie przygodne* („[...] czekać przezornie / Na pospolitych rzeczy piosnkę, skrytą w baśni”, Szczęśny 2000: 225); *O sumieniu* („Przestrzeń, skąd do kołyski spływa baśni wieczność”, Szczęśny 2000: 229); *Wtór* („Znów wracam do bajek i patrzę w ich szare, dziecinne oczy”, Szczęśny 2000: 239); *Z dzieciństwa* („A jam, czytając niechlujne napisy, / [...] Świat bajek płatał w ich codzienne rysy”, Szczęśny 2000: 254); *Pieśń o drodze* („[...] cichłem w przydrożnym cieniu, ku górcom i morzom baśni wieczystej wionący”, Szczęśny 2000: 260); *Człowiek* („Ku słońcom, które jeden widzi, / Królestwom w baśni pogardzonym”, Szczęśny 1932: 39); *Ognisko miasta* („Chcesz, opowiem ci bajkę”, Szczęśny 1932: 116). Istnieją także dwa teksty, których już same tytuły sygnalizują wagę tych kategorii: *Baśń marynarska* oraz *Bajka*. Oba ukazały się w pośmiertnym tomie poety *Pieśń o drodze* (1932) ze wstępem i w opracowaniu Marii Kuźmińskiej i Andrzeja Boleskiego. Na zbiór złożyły się „wiersze pisane przez całe życie Szczęsnego, a odnalezione w rękopisach, dostarczonej wydawcy przez żonę poety” (Mikinka 2019: 27). Utwory ułożono w miarę chronologicznie, gdyż większość z nich była datowana, jednak edytorzy dat tych nie podali, wyjaśniając, że w poprzednich tomikach (wydanych za życia poety) dat nie umieszczano: „Pierwszy wiersz pochodzi jeszcze z r. 1911 – ostatnie daty wskazują na r. 1928, kilka niedatowanych przypisać można niemal z pewnością już ostatnim miesiącom” (Boleski 1932: 6).

Tak się składa, że pierwszym wierszem w zbiorze jest *Baśń marynarska*⁶ (z cyklu *Wtóre oczy*) i ją poddamy w niniejszej pracy analizie i interpretacji. To utwór bardzo reprezentatywny dla całej twórczości Szczęsnego zauroczonego okrętami i podróżami morskimi. Zauważył to już Leśmian, uciekając się w recenzji do marynistycznej metaforyki: „Poznajmy prawdziwego podróżnika nie po wielkości, lecz po napięciu jego żagla, nie po rozmiarach, lecz po lotności jego okrętu, a wreszcie nie po ogromach mórz, które przebywał, lecz po ilości pereł i koralu, które wyłowił” (Leśmian 2011: 366). Celem naszym będzie przede wszystkim

⁶ W spisie treści tomu *Pieśń o drodze* utwór ma tytuł *Baśń marynarza*.

wykładnia poematu w kontekście tradycji literackiej bliskiej poecie. Wtajemniczenia artystycznego Szczęśny doświadczył w środowisku „Chimery” Zenona Przesmyckiego. W piśmie tym debiutował i w kręgu jego oddziaływania przez jakiś czas pozostawał. Wspomniany kontekst pozwoli ujawnić stopień zależności wiersza od innych utworów, których autorzy posłużyli się zbliżonym obrazowaniem. Drugim kontekstem będzie tradycja romantyczna, do której przyznawał się cały modernizm, znajdując w niej ugruntowanie swojego światopoglądu:

Skoro modernizm stanowi konieczną „reakcję” na mniej lub bardziej konieczną „akcję”, jaką był pozytywizm, dziedzictwo, do którego przyznają się moderniści, musi być również reakcją na ustalony przez pozytywistów kanon wartości kulturowych. W tej sytuacji naturalne było sięgnięcie [...] do literatury i filozofii romantycznej (Floryńska 1976: 12).

Interesować nas będzie również znaczenie stosowanego przez autora określenia „baśń”. Twórcy okresu pozytywizmu i Młodej Polski często używali w tytułach i treści swoich utworów (pisanych prozą lub wierszem) nazw „bajka” lub „baśń”. W większości to dzieła pozbawione ludowej stylizacji, niezwiązane z folklorem, ale korzystające z bajkowej czy baśniowej konwencji. Mamy tu do czynienia z czymś, co niektórzy badacze nazywają „światem baśni”, „bajkosferą” lub „mówieniem baśnią” (Czabanowska-Wróbel 1996: 15, 27; Waksmund 1977: 119).

[...] w Młodej Polsce odwoływano się do baśni nie tyle jako gatunku literackiego, ile raczej jako pewnego literackiego doświadczenia, konwencji stylistyczno-obrazowej i metaforyczno-poetyckiej, do baśniowego oniryzmu i symboliki. Tak wykorzystywane baśnie [...] nasycaly świat przedstawiony nastrojem i magicznością, a nade wszystko pierwiastkami tajemnicy i pierwotnego egzystencjalnego strachu. [...] Jest to [...] Baśń-tęsknota, baśń-sen, baśń-marzenie, baśń-niepokój. Baśń zdecydowanie wyrwana z kontekstu dziecięcego [...] (Leszczyński 1990: 79).

W przypadku Szczęsnego jego quasi-baśniowe wiersze nie są wyrwane „z kontekstu dziecięcego”. Dziecięcość stanowi kwintesencję bajkowości: „Mądrość i anioł dzieci, u serca ogniska / Siadły zgodnie, tłumacząc sobie – sny na jawie” (Szczęśny 2000: 267)⁷. Nie bez powodu w cyklu *Wtóre oczy* wiersz sąsiadujący z *Baśnią marynarską* nosi tytuł *Z dzieciństwa* i też o „marynarstwie” traktuje.

Baśń marynarska jest wyraźnie podzielona na trzy części – w sposób graficzny (za pomocą linii przerywanych) wyodrębnione ma wstęp i zakończenie. We wstępie

⁷ Zob. Czabanowska-Wróbel (1996: 116–117). Por. przekonanie wyrażone w utworze *Co mi powiedział braciszek bajki*: „Bajka jest śliczną prawdą dzieci!” (Szczęśny 1913: 112).

podmiot prezentuje swój statek („okręt wędrowny”, żaglowiec). Wprowadzony zostaje motyw funkcjonujący w kulturze od starożytności i obarczony wieloma znaczeniami. Pierwotnie, jak wspomina podmiot, statek miał prześliczne „kształty muzyczne”, które w miarę ziemskiej podróży zmieniały się i w końcu zniknęły. Jednak mimo to wciąż „Kołyszą [...] jednako jak złoty poemat / Wyzwolenia artysty...” (Szczęsny 2000: 249). Żegludze życia patronowała zatem sztuka, a wrodzona wrażliwość artystyczna umożliwiała wgląd we wszystko:

Ciekawym jak dziecię
Brał mnie zawsze ze sobą ten okręt wędrowny,
Poprzez świat materialny wiodąc jak duch – ducha,
Aż się wszelki stwór przezeń stawał z siebie mowny. (Szczęsny 2000: 249)

Muza porywa, potęguje ciekawość świata (a ciekawe jest to, co nowe i nieznanne) oraz pozwala zbliżyć się do prawd niewidocznych. Nawet we wspomnieniu daje poczucie wolności i pozwala „ukołysać”, uspokoić własne potrzeby duchowe, ukoić nadwrażliwego idealistę pięknoducha, któremu dane było podczas podróży coś uroczego lub istotnego zobaczyć. Zarysowana sytuacja przypomina podobną, ukazaną w pierwszych strofach poematu Charles’a Baudelaire’a *Le Voyage* (pol. *Podróż*) z drugiego wydania tomu *Les Fleurs du mal* (1861, pol. *Kwiaty zła*). W przekładzie Marii Leśniewskiej:

Dziecku zapatrzonemu w mapy i ryciny
Ziemia zdaje się wielka jak jego pragnienia.
Ach, jakże w świetle lampy ten świat jest olbrzymi!
Jakże mały wydaje się w oczach wspomnienia!

Pewnego dnia ruszamy z rozpaloną głową,
Z sercem ciężkim od uraz i pożądliwości,
Ruszamy, by kołysać w rytmie fal miarowo
Własną swą nieskończoność na morz skończoności. (Baudelaire 1990: 335)⁸

⁸ Por. przekład Antoniego Langego (Baudelaire 1894: 103–104). W oryginale:

Pour l’enfant, amoureux de cartes et d’estampes,
L’univers est égal à son vaste appétit.
Ah! que le monde est grand à la clarté des lampes!
Aux yeux du souvenir que le monde est petit!

Un matin nous partons, le cerveau plein de flamme,
Le cœur gros de rancune et de désirs amers,
Et nous allons, suivant le rythme de la lame,
Berçant notre infini sur le fini des mers. (Baudelaire 1990: 334)

W części głównej utworu podmiot przedstawia swoją życiową żeglugę i zaczyna opowieść odwrotnie niż Baudelaire, bowiem od śmierci. O ile u francuskiego poety śmierć jest punktem dojścia, o tyle u Szczęsnego jest punktem wyjścia. U obu jednak nie wzbudza przerażenia: „Wyruszymy radośnie na Morze Ciemności, / Jak młodziutki podróżnik, marzący o świecie” (Baudelaire 1990: 343)⁹. W oczach umierających ludzi podmiot dostrzega „obraz wielki / Wszystkich przyczyn...” (Szczęsny 2000: 249).

[.....] O jakże ten obraz, choć nikły,
Jest piękny: pomyślenie każde i czyn wszelki
W harmonii ofiarowań tam się zgodnie wiążą
I prześwietlone życia zachodu odbłyskiem
Są spokojem, na którym lży żadne nie ciążą...
...Tak bowiem ludzkie jedno wraca trwać we wszystkim. (Szczęsny 2000: 249–250)

W monistycznym światopoglądzie wszelkie byty tworzące rzeczywistość (mimo ich wielości oraz różnorodności) pochodzą od tej samej substancji i pod względem kluczowych własności (atrybutów) dają się do niej sprowadzić. W takim ujęciu cały świat jest jednorodną i jednolitą całością, a śmierć przypomina syntezę, a nie zniszczenie, w jej następstwie łączy się to, co pozostawało dotąd rozdzielone, ona niczego nie przekreśla, niczego nie gubi. Tajemnica umierania jest jednocześnie tajemnicą życia wiecznego. W zbiorze *Blüthenstaub* (1798, pol. *Kwietny pył*) niemieckiego poety Novalisa (właśc. Georg Philipp Friedrich von Hardenberg) pojawia się charakterystyczna myśl: „Życie jest początkiem śmierci. Celem życia jest śmierć. Śmierć jest zarazem kresem i początkiem, rozstaniem i zarazem wejściem w bliższe związki. Przez śmierć redukcja osiąga pełnię” (Novalis 1984: 92)¹⁰. W romantycznym uniwersum wczesnych romantyków nie ma różnicy między częścią a całością, „nie ma żadnej granicy między jednostkową skończonością i nieskończonością wszechświata” (Andrzejewski 1989: 82).

Podmiot Szczęsnego pokazuje powiązanie wszystkiego ze wszystkim na przykładzie łańcucha pokoleń wpisanych w kolistą nieustanną ginięć i stawania się. Duchem (sednem) tych przemian jest ruch, a jego przejawem – nietrwałe obrazy, konkretyzacje, czyny, życia.

⁹ W oryginale: „Nous nous embarquerons sur la mer des Ténèbres / Avec le cœur joyeux d'un jeune passager” (Baudelaire 1990: 342).

¹⁰ W oryginale: „Leben ist der Anfang des Todes. Das Leben ist um des Todes willen. Der Tod ist Endigung und Anfang zugleich, Scheidung und nähere Selbstverbindung zugleich. Durch den Tod wird die Reduktion vollendet” (Novalis 1995b: 429).

...Duch idzie, a obrazy te zostają światu
Przywiązane do ziemi, kolebki i domu
Powietrzem, w którym nowy człowiek niby kwiatu
Pąk urasta, by kiedyś stanąć po kryjomu,
Może nawet dla siebie: sobą – i związaniem,
...Bo wtedy myśli iskra tęży się i rośnie,
A anioł tej istoty grzmi w łańcuch wołaniem. (Szczęsny 2000: 250)

Anioł przypomina o powołaniu albo przywraca do porządku, gdy myśl o niezależności, samodzielności urasta do niepokojących rozmiarów. Jest się zatem w łańcuchach przeznaczenia, na drodze z góry wyznaczonej: „Stąd człowiekowi droga ściele się samemu” (Szczęsny 2000: 250). Można to odczytać inaczej: mimo przywiązania do świata i matki ziemi, uzależnienia od praw bytu, anioł wzywa do podróży, do podniesienia kotwicy.

Szczególną zdolność przekraczania granic trywialnej rzeczywistości [...] przypisuje się ludziom, których kontakt z rzeczywistością jest rozluźniony, [...] ludziom w stanach marzenia i snu [...].

Zdolność ta na zasadzie charyzmatu dana jest poetom – obdarzonym szczególnym darem widzenia [...]. Często jest sublimacja doświadczenia marszu lub żeglugi w doświadczenie metafizyczne [...], a jeszcze częściej sublimacji takiej podlega doświadczenie lotu. [...]

Poeci często uciekają się do racjonalizacji oniryzmu lotu przypinając duszy skrzydła, podobnie pewnego rodzaju racjonalizacją syntezy z absolutem staje się „bycie duchem”, a anioł czy motyl uzmysłowieniem stanów uwolnienia od materii. [...] Chodzi tu [...] nie tylko o poznanie sfery bytu pozamaterialnego, lecz i o przemianę warunków egzystencji, o przełamanie determinizmu materialnego świata. [...]

Poetycka wizja takich warunków egzystencji ma charakter nie tylko poznawczy [...], lecz również kompensacyjny i konsolacyjny. Stąd bliskie pokrewieństwo wzlotów ku absolutowi z poetyckimi wyprawami w krainy marzeń, egzotyki, feerii baśniowej [...]. (Filipkowska 1977: 26–30).

W *Baśni marynarskiej* dochodzi do zderzenia rzeczywistości, która skłania do czynu, ze sferą marzeń, myśli, wyobraźni¹¹. Odgłosy odległej muzyki oraz widma i zjawy (jak ów okręt) to przecucia, uzewnętrznianie się ducha uniwersum, iskra twórcza. Bywają udziałem tych, którzy posiadają „dziecięcy zmysł”, według romantyków właściwy kiedyś człowiekowi w pierwotnej fazie jego rozwoju. W duszy ludzkiej odbija się zatem nieskończony kosmos. Podmiot rejestruje dwa rodzaje reakcji

¹¹ Wyobraźnię Szczęsny rozumiał chyba tak samo jak Baudelaire – jako zdolność nastawioną intelektualnie.

na te przebłyski: są tacy, którzy w sny nie wierzą i je ignorują, oraz tacy, którzy upatrują w nich znaku z nieba.

Tylko od tego słychu i widzenia zdarzeń
Jeden wzdrygnie się, inny oczy wzniesie w niebo
I bierze świat dokoła wśród płasania marzeń
Myślą, i ciałem, które życia jest potrzebą. (Szczęsny 2000: 250)

Potrzeby życiowe zwyciężają nawet w przypadku osób religijnych. Inaczej wygląda to w sytuacji artysty. W podróży wewnętrznej ciało nie stanowi istotnej przeszkody. Wędrowiec doświadcza nieskończoności i wolności twórczej, stąd obraz morza:

Więc i dla mnie był statek w myślach zanurzony,
Okręt tradycji rodu, po której zostało
Przeptywające widmo... złote pawilony,
Kąpiące się już w światłach, których nie zna ciało,
Wodziły duszę z tobą bez przeszkód po świetcie,
A ta z siedliska swego znienacka wyrwana
Pięknościami objawień, pasła się jak dziecię,
Gdy jej droga bezmierna była otwierana.
Tak oglądałem kraje, co bywają zawsze
Niewdzięcznie przyjmowane z rzeczywistej dłoni,
Gdy człek myśli, że dalej cuda są łaskawsze,
Tam, gdzie dotąd nie bywał... (Szczęsny 2000: 250–251)

„Okręt tradycji rodu” może dotyczyć rodu ludzkiego lub rodu artystowskiego. Poezja wypływa z najgłębszej, najpierwotniejszej natury człowieka, ze sfery wspólnej wszystkim ludziom lub całemu uniwersum. Kusi i mami nieznanymi pięknościami, przy czym piękne – zgodnie z ideą Baudelaire’a – jest tylko to, co nowe i nieznanne, majaczące gdzieś w oddali: „Bracia, dla których piękne wszystko, co jest w dali!” (Baudelaire 1990: 339)¹². Dlatego cudne kraje „bywają zawsze / Niewdzięcznie przyjmowane z rzeczywistej dłoni”¹³. Każde zbliżenie, poznanie, dotknięcie cudu powoduje jego zdewaluowanie, skażenie, zepsucie.

¹² W oryginale: „Frères qui trouvez beau tout ce qui vient de loin!” (Baudelaire 1990: 338).

¹³ Leopold Staff, w wierszu *Odjazd w marzenie* z tomu *Dzień duszy* (1903), sugeruje, żeby do marzeń nie przykładać ziemskiej miary: „Tylko duch słaby, by wierzyć w sny swoje, / Musi je dłoni dotknięciem uderzyć...” (Staff 1980: 357). Por. utwór Józefa Jedlicza (właśc. Józefa Kapuścińskiego) *Błądny okręt* (1899) zamieszczony w debiutanckim tomiku poety *Słoneczna pieśń* (1904): „Więc w dal, na nowe wód odmetry!” (Jedlich 1998: 67). W obu tych wierszach, Staffa i Jedlicza, podróżowanie jest celem samym w sobie (zob. Filipkowska 1977: 45–46).

Byle nędzna wysepka ujrzana z daleka
Marzycielowi zda się Ziemią Obiecaną!
Wyobraźnia ją swoim czarem przyobleka,
Lecz cóż – jedynie rafę znajduje się rano. (Baudelaire 1990: 337)¹⁴

W poezji Baudelaire’a powraca wciąż ten sam „temat niedoskonałości życia codziennego, wygnania, na którym przebywamy w Czasie; przeciwstawia się temu głoszenie tajemniczej obecności, za rzeczami i w głębi duszy, obecności *W i e c z n o ś c i*” (Béguin 2011: 455). Estetyka spotyka się z religią, bowiem to instynkt piękna (marzenie) podpowiada, żeby w ziemi widzieć odpowiednik nieba, kontemplować odwieczną i wszechobejmującą jedność w wielorakości świata zmysłowego. Ten rodzaj „korespondencji”, które wznoszą się ze świata materialnego ku niebu, badacze nazywają pionowymi: „[...] Baudelaire jest symbolistą szczególnie oryginalnym w korespondencjach pionowych, wznoszących się (z ziemi do nieba, tak jak rosną »żywe kolumny«) i opadających (duch znajduje wcielenie w materii, anioła ściągają w dół grzeszne pokusy)” (Peyre 1990a: 58)¹⁵. Przy tej okazji wspomina się o platonizmie poety, zauważalnym w jego dążeniu do idealnego, posągowego piękna, do tego, co jest trwałe, a może nawet odwieczne w przemijającym istnieniu.

Nie ma u autora *Les Fleurs du mal* pogardy dla rzeczywistości lub natury zmysłowej. Jest tylko niechęć do traktowania jej w sensie wyłącznie materialistycznym. Dopatruje się on w świecie tajemniczej duchowości, głębi, otchłani, alegorii innego wymiaru bytu, wprowadza nieskończoność, podnosi materię „na wyżyny ducha”. Piękno wydaje się mu płynącym z wnętrza duszy światłem, które pada na przedmioty, wydobywając z nich coś nierzeczywistego, dziwnego. To próba znalezienia „wyjścia z rzeczywistości w nadrzeczywistość”. „Baudelaire tropi misterium w śmieciach wielkiego miasta. [...] To, co wstrętne, łączy się ze szlachetnością brzmienia i ulega »galwanicznemu dreszczowi« [...]” (Friedrich 1978a: 67). Brzydota i powszedniość stają się oknem na świat nierzeczywisty.

Rzeczywistość jest straszna, świat cały [...] to [...] miejsce wygnania, a poeta im wyżej chce się wzbijać w poszukiwaniu ideału, tym niżej musi zejść w nędzę, cierpienie, w farsę, podłość [...]. Albowiem poezja [...] jest sztuką odgadywania związków między tym, co realne, a tym, co idealne; jest wiarą w powszechną analogię,

¹⁴ Woryginalne:

Chaque îlot signalé par l’homme de vigie
Est un Eldorado promis par le Destin;
L’Imagination qui dresse son orgie
Ne trouve qu’un récif aux clartés du matin. (Baudelaire 1990: 336)

¹⁵ Więcej o korespondencjach zob. Woronow (2008: 145–183).

czyli w to, że wszystko, co istnieje, ma być podwójny: [...] p o e z j a t o s z t u k a
z n a j d y w a n i a z n a c z e ń (Kijowski 2003: 18–19).

Tej sztuki jesteśmy świadkami we wspomnianym już wierszu Szczęsnego *Z dzieciństwa*. Oceanem okazuje się najpierw podwórko ograniczone murami.

Kiedym był mały, do zabawy skory,
Rynsztok w podwórzu był mi oceanem,
Po nim wędrował mój okręciś z kory
Światem podwórka – dziwnym niezbadanym. (Szczęsny 2000: 254)

Potem pojawia się idealistyczna tęsknota „za – obłokiem / I drogą słońca” (Szczęsny 2000: 255), a więc marzenie wyjścia spomiędzy murów w świat prawdziwy. Droga w górę paradoksalnie prowadzi jednak w dół:

A wtedy wszystko: wieczory, latarnie,
Kobiece głosy i nędzne wyzwiska,
W ocean nowy rozlały się gwarnie,
Bym poznał dale przez to, co jest z bliska...

[...]

A teraz, kiedy mam już swoje spichrze,
To stąd, żem dale poznał poprzez bliskość,
I zobaczyłem, że życia najlichsze
Wznoszą do nieba, poprzez ludzką niskość. (Szczęsny 2000: 255–256)

Wędrowka nie jest bezbolesna, towarzyszy jej płacz „za pięknem bez twarzy”, oczekiwanie w ciemnościach na rozbłyśnięcie „słońca cudu”: „A dusza często czuła się zelżona / We śnie tęsknoty, jak bezbronne dzieci” (Szczęsny 2000: 256). Mimo tych negatywnych doznań podróżnik zachowuje wiarę, że gdzieś za tym morzem „złote miasto będzie” (Szczęsny 2000: 257).

I znowuż odwrócenie porządku – tym razem w stosunku do poematu Arthura Rimbauda *Le Bateau ivre* (powst. 1871, pol. *Statek pijany*), napisanego m.in. pod wpływem *Les Fleurs du mal* Baudelaire’a. Podczas gdy wiersz *Z dzieciństwa* zaczyna się obrazem puszczania okręciśka przez dziecko, to utwór *Le Bateau ivre* takim obrazem się kończy. W przekładzie Zenona Przesmyckiego:

Lecz zbyt wiele płakałem! Jutrznie są bolesne,
Srogie – wszystkie księżycy, gorzkie – wszystkie zorze.
Cierpka miłość mi dała strętowanie przedwczesne.
O, niechaj dno me pęknie! Niech pójdę pod morze!

Jeżeli jakiej wody tam w Europie pragnę,
 To błotnistej kałuży, gdzie w zmrokowej chwili
 Dziecina pełna smutków, kucnąwszy nad bagnem,
 Puszcza statki wątlejsze od pierwszych motyli. (Rimbaud 1993: 127)¹⁶

Bohaterowie obu wierszy, Rimbauda i Szczęsnego, doświadczają bólu i rozczarowania, ale w *Le Bateau ivre* to doświadczenie rodzi tęsknotę za niewinnością dzieciństwa, potrzebę znalezienia punktu oparcia.

Statek albo dziecko [...] rzuca wyzwanie wszystkim przymusom, uszczęśliwiony przez to nieposłuszeństwo. Wie, że nie przestał być dzieckiem („bardziej głuchy” niż umysły krnąbrnych dzieci). Ale zmęczenie tego, który wkrótce będzie porównany do klęczącej kobiety, aż na koniec zatęskni do „nieruchomej kałuży” minionych lat, wyłania się przed awanturnicznym statkiem (Peyre 1990b: 86–87).

Tego pragnienia rezygnacji z dalekich podróży (zawężenia horyzontu) nie ma u Baudelaire’a i Szczęsnego. *Les Fleurs du mal* ukazują życie niepodległej i niezaspokojonej wyobraźni.

Prawo powszechnej analogii może więc być tu rozumiane jako stałe *z a p r o s z e n i e* d o p o d r ó ż y : proponuje ono wyobraźni, by podążała – po zmysłowej sieci odpowiedników – szlakiem jedyne go znaczenia, które krążąc wśród rzeczy, staje się coraz głębsze, by w końcu zatracić się w swoim pierwotnym źródle (Richard 2008a: 74).

Na dnie każdej zawładniętej rzeczy pojawia się wołanie innej. „Szlak wyobraźni musi bowiem zawsze prowadzić przez nieznaną krainę” (Richard 2008a: 74), przy czym w tej nieskończenie żywej otchłani, z której wyobraźnia wyłania nową rzeczywistość, nie ma niczego niebiańskiego, nie słyhać głosu transcendencji. Wędrowka jest nieustannym poszukiwaniem nowości.

¹⁶ Zob. Czabanowska-Wróbel (2003: 223–224). W oryginale:

Mais, vrai, j’ai trop pleuré! Les Aubes sont navrantes.

Toute lune est atroce et tout soleil amer:

L’âcre amour m’a gonflé de torpeurs enivrantes.

O que ma quille éclate! O que j’aïlle à la mer!

Si je désire une eau d’Europe, c’est la flache

Noire et froide où vers le crépuscule embaumé

Un enfant accroupi plein de tristesse, lâche

Un bateau frêle comme un papillon de mai. (Rimbaud 1993: 126)

Por. przekłady Adama Ważyka (Rimbaud 1969: 98–101) i Jerzego Kolankowskiego (Rimbaud 1999: 118–121).

Le Voyage to jakiś „negatywny wzlot” – „jako hymniczne ukształtowanie idei podróży z ciemności świata ziemnego w światłość świata pozaziemskiego, do której prowadzi śmierć. Stanowi paradoksalną syntezę wniebowzięcia i upadku w przepaść piekielną” (Fieguth 2007: 288). Uniesienie (zachwyt) sąsiaduje w poemacie z uczuciami przygnębiającymi i destrukcyjnymi. Nowa podróż lub ciągła podróż, mimo przykrych wcześniejszych przygód i rozczarowań, wiąże się u Baudelaire’a z entuzjazmem: „Chociaż niebo i morze są czarne jak smoła, / Nasze serca – ty znasz je – są pełne promieni!” (Baudelaire 1990: 345)¹⁷. Wieczne błądzenie Baudelaire’a można zawęzić do poszukiwania doskonałego, odurzającego piękna, tęsknoty za czymś odmiennym od płaskiej rzeczywistości, za czymś ekscytującym, porywającym, upajającym, uskrzydłującym. Model takiego poszukującego wędrowca należy – obok typu artysty geniusza – do najlepiej ukształtowanych w romantyzmie wizerunków bohatera.

Dla prawdziwie romantycznych wędrowców bycie w drodze jest jak gdyby stanem permanentnym, nie tyle celowym (lub bezcelowym) przemieszczaniem się w przestrzeni, ile formą istnienia, zasadą życia. Są to wędrowcy szczególnie – [...] mający wielkie ambicje poznawcze i samopoznawcze oraz silne pragnienie doskonalenia siebie i świata, lecz niepewni swego losu [...] (Kamionka-Straszakowa 1992: 17).

Pierwszą podniętą są lektury. To na ich podstawie bohaterowie poematów *Le Voyage* i *Baśń marynarska* kształtują swoje wyobrażenie świata:

Dziecku zapatrzonemu w mapy i ryciny
Ziemia zdaje się wielka jak jego pragnienia.
Ach, jakże w świetle lampy ten świat jest olbrzymi! (Baudelaire 1990: 335)¹⁸

Takie mi zrozumienie morza przeświecało
Ze szkła lampy płonącej, żem niby napoju
Czerpał z źródeł widzenia, gdy pragnienie chciało. (Szczęsny 2000: 251)

¹⁷ W oryginale: „Si le ciel et la mer sont noirs comme de l’encre, / Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons!” (Baudelaire 1990: 344). Podobną odwagę manifestuje podmiot sonetu *Na pełnym morzu* (1911) z cyklu *Nad morzem* Adama Dobrowolskiego:

Nie wrócę – lecz popłynę dalej... jeszcze dalej!...
[...]

Nie popłynę do baśni?!... przecie duszy jasno
i słodko jest iść drogą raz choć w życiu własną,
mimo że mgłą zachodzą oczy i już gasną!... (Dobrowolski 1914: 117)

¹⁸ W oryginale:

Pour l’enfant, amoureux de cartes et d’estampes,
L’univers est égal à son vaste appétit.
Ah! que le monde est grand à la clarté des lampes! (Baudelaire 1990: 334)

W skończonym tekście kryje się nieskończoność. Proces jego odbioru (rozumienia) ma intencjonalny charakter – jest wkładaniem tego, co zgodne z własnym wyobrażeniem bądź życzeniem. Podmiot Szczęsnego zaczyna identyfikować się z tymi, którzy w niejednej podróży już uczestniczyli: „Tak oglądałem nieraz pobladłe widmowe / Horyzonty tych wypraw, które kiedyś były” (Szczęsny 2000: 251). Rejestruje ciąg obrazów, które przed oczami jego wyobraźni tworzą ulotny splot przemijających w zwolnionym tempie doznań.

Pierwotnie są to odczucia negatywne: „[...] serc zbłąkania, wyrzutów wspaniałość, / [...] krwi ukropy, burze wielkich sądów” (Szczęsny 2000: 251). Zawodzą wiara („boska żałość”) i nadzieje („łez zasłona”). Doświadczenie pustki oznacza, że cel (łód) nie zostaje osiągnięty. Mimo to wędrowców prześladują wciąż irracjonalne przeblyski świadczące o istnieniu cudownego brzegu. Intuicje te sprawiają, że ból staje się jeszcze większy. To męcząca świadomość, że jest się albo zbyt ułomnym żeglarzem, albo kimś niegodnym najwyższego piękna (prawdy).

A kiedy nad wód głębią syczącą w przestrzeni
Łaskawsze jakieś nieba błyskały powoli,
Wtedy tym mocniej od nich urok ten się mienił,
Wabiąc tych, co z burz wyszli o starganej woli.
[...]

Wiele, wiele dostrzegał i wiele wytrwałem,
Nieraz płonący w duchu nad tych widzeń ciągiem,
To znów sam jak rozbitek obarczony ciałem,
Drżąc przed czasem, skąd przeszłość martwym łni posągiem. (Szczęsny 2000: 251–252)

Przeszłość jest martwa jak posąg, ale może wzbudzać zapal do podróży, chęć wypróbowania swoich sił na tej samej drodze, jednocześnie może powodować strach związany z czasem, gdyż bezkresne pragnienia duchowe i dalekie wyprawy w nieznane ogranicza śmiertelne ciało.

Następnie pojawiają się odczucia pozytywne: „Triumfy wejrzeń radosnych [...], / Chwile pieszczot różane” (Szczęsny 2000: 252). To skutek wypraw zakończonych powodzeniem: „Ale-m widział też chwały zwycięskich wylądów, / Ziemie dziwów nietknięte od czasu stworzenia” (Szczęsny 2000: 252). Podmiot dostrzega wręcz boskość stworzonego świata, jego uduchowienie. Przeżywa chwilę całkowitego poddania się oddziaływaniu wszechbytu, wczuwania się w niego, kontemplowania. Nie jest to wycieczka w zaświaty, lecz powrót do pierwotnej harmonii, poszukiwanie prawdy w ożywionym uniwersum, wśród rzeczy i zjawisk naturalnych.

Tego ducha uniwersum nie da się pojąć czy wyjaśnić, możliwe jest tylko duchów „obcowanie”, kontemplowanie i objawianie świata.

Żyłem w nocach gwiazdzistych, w granatach powagi,
Widziałem twarz wieczności strojną w srebrne kłosa,
Gdy iskrzył się w oddali szczyt śnieżysty, nagi.
Góra prawdy, tonąca w bezmierne niebiosy.
Wiele, wiele tajemnic, które tylko oko
Samotnego postrzega, by wierzyć tym trudniej,
Widziałem we dwu morzach: nisko i wysoko;
Od nich się nieruchomy czas przebytu ludnił. (Szczęsny 2000: 252)

Rozbitka zastępuje samotnik kontemplujący kosmos, a zamiast czasu martwego jak posąg widać „twarz wieczności” i „nieruchomy czas przebytu”. Stosunek ludzkiego „ja” (ducha) do „ja” (ducha) wszechświata zdaje się relacją skończoności i nieskończoności. W istocie jednak nie ma żadnej skończoności. Istnieją dwie nieskończoności, dwa morza, „nisko i wysoko”, ziemia i niebo – jedno odbija się w drugim. Ściślej więc mówiąc, są dwa ukierunkowania tej samej nieskończoności: „[...] jedna, to nieskończoność otwarta na wszechświat, druga, to nieskończone uniwersum odbijające się w duszy człowieka” (Andrzejewski 1989: 83). Niezmieniony „czas przebytu” jako „czas przebywania” lub „czas przejścia”¹⁹ nie jest martwy, ale żywy („ludnił się”). To czas istnienia, czyli wieczność, bo istnienie jest wiecznością. Wieczność „żyje”. Wszystko jest w niej zanurzone, ma swój udział w wieczności, w niej „przebywa”.

Effektem morskich wędrówek staje się u Szczęsnego coś zupełnie innego niż w poematach Baudelaire’a i Rimbauda. Tam, po początkowych zachwytach egzotyką odkrywanych przestrzeni lub dynamiką życiową, bohaterowie czują się znudzeni lub znużeni, choć relacje się różnią. W *Le Voyage* świat wydaje się we wspomnieniach mały, jego wspaniałość jest dziecinnyim złudzeniem:

Gorzką wiedzę wyciąga się z każdej podróży:
Świat mały, monotony, nigdy się nie zmienia,
Jak lustro, co nasz własny obraz nam powtórzy:
To na pustyni nudy źródło przerażenia! (Baudelaire 1990: 343)²⁰

¹⁹ „Przebyt” to forma przestarzała. Zob. Wilczewska/Woronczakowa (2003: 41).

²⁰ W oryginale:

Amer savoir, celui qu'on tire du voyage!
Le monde, monotone et petit, aujourd'hui,
Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image:
Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui! (Baudelaire 1990: 342)

Nie oznacza to poddania się, rezygnacji z dalszej podróży. Wskazuje się wartość śmierci jako bramy prowadzącej ku czemuś „nowemu”. Podróżnik uparcie chce podążać dalej, tam, gdzie jeszcze nie był. Kieruje nim permanentne niezaspokojenie, głód rozkoszy wynikającej z tego, co niespodziewane.

W *Le Bateau ivre* podmiot również doznaje goryczy związanej z podróżą i też pragnie śmierci, ale nie po to, aby wciąż gdzieś płynąć. Powoli zaczyna czuć się męczennikiem w chaosie istnienia. Przez jakiś czas czerpie radość z bycia korkiem na fali, statkiem pozbawionym lin, steru i kotwicy, później jednak – poznawszy z bliska wszelkie odpływy i przypiły, jutrenki i wieczory, cuda i okropności – ta przypadkowość i powtarzalność zjawisk, alienacja i samotność zaczynają mu dokuczać. Pojawia się tęsknota za znanym z dzieciństwa wybrzeżem, a nie obcym lądem, a więc pragnienie końca tułaczki, bezruchu, ostoi: „Pielgrzym wieczny błękitów cichych rozlewiska, / Ja tęsknię do wybrzeży odwiecznych Europy” (Rimbaud 1993: 127)²¹.

[...] statek i jasnowidzący poeta, połączeni w jednej osobie, [...] widzieli na jawie i we śnie, co płynęło przed nimi i o co się ocierali. Nic nie jest nieruchome ani stałe [...]. Statek, teraz już wrak miotany przez fale, był szczęśliwy dzięki swej pozornej wolności – pozornej, gdyż była tylko igraszką kapryśnych wiatrów. [...] nie zniknęło podniecenie triumfującej wolności. Statek chce być pochłonięty przez morze [...]! Albo niech żeglarz wróci do dzieciennych rojeń o dającej wolność podróży, bardziej pogodnej niż ta smętna przygoda. [...] Wyznanie klęski [...] jest patetyczne i gwałtowny bunt ustąpił nostalgicznej melancholii. W awanturniczym młodzieńcu odezwało się dziecko (Peyre 1990b: 87–89).

Natomiast w *Baśni marynarskiej* szaleństwa wyobraźni i rozprężenie myśli ustępują jakby samoczynnie, mają swój kres (tak jak kres ma każda lektura). Nie ucicha tylko imperatyw twórczy:

I dopiero, gdy myśli, niby zdjęta z nieba
Chmurka zgasłego różu, zastygły w spoczynek,
Moja ludzka konieczność, jak łaknienie chleba,
Kazała mi je nizać w wiersze na wspominek. (Szczęsny 2000: 252)

W poemacie Rimbauda jest taki moment, w którym podmiot doznaje twórczego uskrzydlenia i wyraża życzenie pokazania dzieciom czarów, których był świadkiem – specjalnie dzieciom, gdyż sam ma w sobie coś z dziecka: „Pośród wściekłych kołysań przypiływów, odpływów, / Ja, przeszłej zimy głuchszy nad mózgi dziecinne,

²¹ Woryginał: „Fleur éternel des immobilités bleues, / Je regrette l'Europe aux anciens parapets!” (Rimbaud 1993: 126).

/ Biegłem!” (Rimbaud 1993: 123)²²; „Słodsza niż ustom dzieci miazga jabłek kwaśnych, / Wód zieleń w mą sosnową wdarła się łupinę” (Rimbaud 1993: 123)²³. Uznaje zapewne, że jedynie ktoś o takiej wrażliwości (pokrewny duchem) uroki morza (wyobraźni) doceni. Przez chwilę też doświadcza uspokojenia i kontemplacji, czując się bardziej wypłyniętym niż statkiem na fali.

Chciałbym dzieciom pokazać te dorady, gwiazdy
Fal modrych, ryby złote, ryby śpiewające...
Piany kwietne święciły me z golfów odjazdu,
Niewysłowionych wicherów skrzydliły mię gońce.

Czasem, gdy mię znudziły bieguny, zwrotniki,
Morze, słodko mię łkaniem kołysząc omdlałem,
Wznosiło ku mnie ssawki flory mroków dzikiej,
I – jak kobieta w modłach – wraz nieruchomiałem. (Rimbaud 1993: 125)²⁴

Wszystko to jest przejściowe. Podmiot żegluguje dalej, chociaż jego wola się temu sprzeciwia.

Dryfowanie w dół przerodziło się w taniec rozbitego statku pośród sztormów i burz. Mija on wszelkie możliwe lądy [...] – póki nie nastąpi zwrot: nostalgia za Europą. Ale nostalgia nie wie, gdzie jest ojczyzna. Krótka idylla przychodzi statkowi na myśl, dziecko, bawiące się nad kałużą. Pozostaje to bezradnym marzeniem. Albowiem statek oddychał przestrzenią mórz i gwiazdnych archipelagów i stracony jest dla ciasnej Europy. [...] Jest to spokój wyczerpania i niemożności, przeżytej katastrofy w beznadziejnej dali i niezdolności do życia w tym, co ograniczone (Friedrich 1978b: 108–109)²⁵.

Podmiot Szczęsnego zaś powraca z marzeń do rzeczywistości, nie przestając być twórcą, ale powraca odmieniony. Patrzy na świat inaczej. Próbuje w nim dostrzec –

²² W oryginalnej: „Dans les clapotements furieux des marées, / Moi, l'autre hiver, plus sourd que les cerveaux d'enfants, / Je cours!” (Rimbaud 1993: 122).

²³ W oryginalnej: „Plus douce qu'aux enfants la chair des pommes sures, / L'eau verte pénétra ma coque de sapin” (Rimbaud 1993: 122).

²⁴ W oryginalnej:

J'aurais voulu montrer aux enfants ces dorades
Du flot bleu, ces poissons d'or, ces poissons chantants.
– Des écumes de fleurs ont bercé mes déraides
Et d'ineffables vents m'ont ailé par instants.

Parfois, martyr lassé des pôles et des zones,
La mer dont le sanglot faisait mon roulis doux
Montait vers moi ses fleurs d'ombre aux ventouses jaunes
Et je restais, ainsi qu'une femme à genoux... (Rimbaud 1993: 124)

²⁵ Por. inną interpretację (Richard 2008b: 139–140).

choć jeszcze z pewnym trudem – coś na tyle wartościowego, aby móc uczynić to przedmiotem swojej sztuki. Nie wchodzi w konflikt z rzeczywistością i nie ucieka od niej. Jego spojrzenie staje się łagodniejsze, więcej w nim zrozumienia bytu. Ten sposób patrzenia („poezja wzroku”) równoznaczny jest z widzeniem cudowności (baśniowości) w pospolitości (zwyczajności), harmonii wśród sprzeczności. To prawie sztuka jasnowidzenia.

Nie było wtedy żalu, tylko drogi schludne
Za oknem, śród ulicy czy w domowym gwarze,
Widziałem jak powroty konieczne, choć trudne
Dla oka, które jeszcze źle rozróżnia twarze.
Więc-em spojrzenie moje, by łagodzić waśnie,
Zwyczajił w półśmiechu, co był najmniej dziwny –
Sprawiając, że poezja wzroku, niby baśnie,
Topniała z wolna w jakim motywie naiwnym. (Szczęsny 2000: 253)

Poeta żeglarz dojrzeva artystycznie, ale zarazem też jako człowiek (por. Mikinka 2020: 76). Paradoksalnie skupienie na sobie prowadzi do otwarcia na świat, przy czym „Opętać się można zarówno ogromem, jak i małuczkością świata” (Leśmian 2011: 365). Podmiot pojmuje swoje posłannictwo poetyckie jako wtajemniczanie w baśń nieskończoności, baśń życia. Manifestuje wiarę w potęgę istnienia. Uznaje chyba, że ma podwójne zadanie: dążenie do nieba i wierność ziemi.

...I stawiałem się tedy na nowo człowiekiem,
Jaki swą odrębnością nie krzywdzi nikogo,
Niosąc w świat tajemię morza w wspomnieniu dalekiem,
Jednym z tych, co do życia zniechęcić nie mogą. (Szczęsny 2000: 253)

Zatraca się granica między baśnią i prawdą, przeszłością i teraźniejszością. Świat baśni staje się widzialny, a świat rzeczywisty wydaje się baśnią. W nieukończonej powieści Novalisa *Heinrich von Ofterdingen* (powst. 1799–1800, wyd. pośmiertne 1802, pol. *Henryk von Ofterdingen*) jeden z bohaterów stwierdza: „[...] tylko poeci znają się na owej sztuce umiejętnego łączenia zdarzeń. Z cichym zadowoleniem dostrzegłem w ich opowiadaniach i baśniach, jak subtelnie odczuwają tajemniczego ducha życia. Więcej jest prawdy w ich baśniach niż w uczonych kronikach” (Novalis 2003: 88)²⁶.

²⁶ Por. przekład Franciszka Mirandoli (Novalis 1914: 105). W oryginale: „[...] nur die Dichter mögen sich auf jene Kunst, Begebenheiten schicklich zu verknüpfen, verstehn. In ihren Erzählungen und Fabeln habe ich mit stillem Vergnügen ihr zartes Gefühl für den geheimnißvollen Geist des Lebens bemerkt. Es ist mehr Wahrheit in ihren Mährchen, als in gelehrten Chroniken” (Novalis 1995a: 306).

Za komentarz posłużyć może wiersz *Powrót* [Błogosławiona cichość moja i ten wiatr zachodni] z tomu *To, co się stało*. Pozostawianiu w świecie rzeczywistym towarzyszy poczucie małości i przyziemności, ale ucieczce w krainę marzeń towarzyszą z kolei wyrzuty sumienia i wrażenie zdrady. „Powrót z »wędrownki dalekiej«, a – trzeba dodać – pozornej, to w istocie odnalezienie się w tym samym miejscu. [...] Sporo w poezji Szczęsnego takich momentów harmonii [...], w których w radości powrotu widzi się wszystko ze sobą pogodzone [...]” (Okulicz-Kozaryn 2000: 36). Marzenia i rzeczywistość zaczynają ze sobą współżyć.

Modernistycznej poezji nieomal od początku towarzyszyło wzrastające w miarę jej rozwoju „złe sumienie” z powodu słabości, lęku, eskapizmu – pozostawiania poza nawiasem życia [...].

Zmianę w relacji między wędrowcem a światem sygnalizowały mnożące się w poezji motywy powrotów [...] i motyw syna marnotrawnego (Filipkowska 1977: 41–42).

Z zakończenia *Baśni marynarskiej* wynika jednak, że podmiot nie ma złudzeń – nie zmieni świata, objawiając to, co niewidoczne dla innych. Poezja, która wypływa z irracjonalnej głębi człowieka, może ogniskować zachodzące w uniwersum zjawiska, ale w skończonym tekście zawiera się przekraczająca jego możliwości wyrazu nieskończoność. Statek Szczęsnego to poezja, która balansuje na falach nieskończoności, cumując przy starym, znajomym brzegu.

Oto tak się streszczają marynarstwa dzieje,
Okrętu jakowegoś historia samotna,
Między mrokiem a światem, co po ludziach dnieje; –
Jedna z dróg mniej szeroka, a więcej istotna.
Żaden czyn jej nie streści, ludziom nie poniesie,
Na braterstwo ze sobą rąk ona nie zwiąże,
Ale ślad jej trwający w różnych czasów lesie
Spotka tego, co idzie tak, jako ja dążę.

Spotka, serce mu zadrży, czoło się odmieni
Witając czyjeś dzieje człeka i okrętu,
Wtedy właśnie, gdy słońce z wód się wypromieni
I ptactwo pocznie śpiewać dnia jasnego świętu. (Szczęsny 2000: 253)

Tą poetycką drogą między snem i jawą nie chadzają tłumy, bo jest zbyt wąska, ale nie oznacza to, że nikogo na niej wcześniej nie było i w przyszłości nie będzie, że nic się „nie wypromieni”, nie wyjaśni. Zwrócił na to uwagę Leśmian:

Prawda i piękno wymyka się wszelkim miarom, rozmiarom i wymiarom. Zaś duchy opętane spotykają się w umówionym miejscu tajemnie bez względu na to, jaka była przyczyna ich opętania. Spotykają się może po to właśnie, ażeby wzajemnym uściśkiem dłoni stwierdzić względność i bylejakość wszelkich przyczyn, które pewnej chwili tracą swoje pierwotne, doraźne znaczenie, ustępując miejsca tym mrokom lub światłościom, gdzie wszystko się staje raz jeszcze inaczej [...]. Więc nie tylko w bezbrzeżach i w nieskończonościach poszukujemy wielkich podróżników, którzy nam wieści nowe przynieść stamtąd mogą. Oczy nasze niech będą zwrócone i ku drobnym zatokom, i ku błahym na pozór zakamarkom, gdzie chciał i umiał, i mógł się zabłąkać duch ludzki, spragniony widoku rzeczy nieznanych (Leśmian 2011: 365–366).

Droga prowadzi od duchowego wygnania do jakiejś wszystko obejmującej nowej duchowości, „od rudery istnienia do bardzo dalekiej bramy złotego miasta” (Szczęsny 2000: 262) – jak czytamy w prozie poetyckiej *Rudera* z tomu *Pieśń o drodze*. Idea „złotego miasta”, obecna też w wierszach *Z dzieciństwa* oraz *Kołysanka* z tego samego zbioru, wywołuje skojarzenie z ideą Złotej Epoki (Złotego Wieku) Novalisa. W tym pierwszym utworze podmiot patrzy przed siebie i twierdzi, że trzeba „wierzyć stopom, idącym nad tonią, / Że, hen, poza nią, złote miasto będzie” (Szczęsny 2000: 257). W *Kołysance* zaś pojawia się proroctwo:

Przyjdzie to inne jutro twoje
Świtanie wyjdzie z rany mroku;
A nad nie wstanie w światła zdrojach
Złociste miasto na obłoku. (Szczęsny 2000: 277)

Przywrócenie Złotej Epoki, powrót ludzi do krainy szczęśliwości, Novalis rozumiał jako połączenie (pojednanie) tego, co widzialne, i tego, co niewidzialne, materii i ducha, dnia i nocy. Nie idealizował rzeczywistości ziemskiej, tylko sądził, że jasne niebo przykryte jest przez zasłonę ciemności.

Jak w życiu dorosłego człowieka, beztroskie dzieciństwo ma wielorakie znaczenie, jest podstawą powrotów do początku, do stanu niewinności, tak samo „przypominanie” Złotej Epoki to nie tylko tęsknota za szczęśliwym życiem w harmonii z naturą duchową i fizyczną, ale także projekcja przyszłości, wizja, ruch i dążenie do ideału. Dodajmy, że ta tęsknota nie jest w twórczości Novalisa projekcją życzeń, pragnieniem czegoś, czego nie ma, choć jest piękne. Tęsknota pojawia się właśnie dlatego, że ten idealny świat istnieje, a jego odbiciem okazuje się duchowość człowieka: człowiek bowiem jest wewnętrznie obrazem Boga umieszczonym w materii [...], stąd też rodzi się jego pragnienie nieśmiertelności, szczęścia [...] i jedności. To wszystko jest w człowieku,

to nie jest skutek projekcji wynikającej z konieczności życia w świecie, który stał się zaprzeczeniem boskiego obrazu (Trzeciakowski 2007: 329)²⁷.

Samotność bohaterów Szczęsnego nie wyrasta z społecznej postawy poety, jest „raczej rezultatem pewnej odrębności uczuciowej, indywidualnego spojrzenia na życie” (Kozikowski 1964: 180) – twórcy „wierzącego podświadomie w ostateczny tryumf i piękna, i dobra” (Kozikowski 1964: 177). Choć Szczęsny nie należy do poetów przeklętych (fr. *poètes maudits*), jak m.in. Baudelaire i Rimbaud, też jest „w drodze”. Ta podróż bez ruszania się z miejsca jest podróżą przez własne jestwo, umożliwia niejako projekcję świata zewnętrznego ze świata wewnętrznego. Ma charakter poetycki i poznawczy, przebiega wśród syntetyzowanych przeciwieństw: ciemności i jasności, głębi morskich i gwiazd na niebie, ruin i obłoków. W *Baśni marynarskiej* otrzymujemy apoteozę poezji i życia. Dążenie jest równoznaczne z tworzeniem, poezjowaniem, bajaniem, czytaniem siebie i świata. Ludzkość, za sprawą m.in. rozumu, wyszła kiedyś ze stanu dzieciństwa i naiwności. Poeta nie zapomniął punktu wyjścia. Pamięć tę przywraca człowiekowi. „Tak więc w swej głębi dzieciństwo istnieje najpierw na powierzchni ziemi, natomiast chmury są zjawiskami drugiego, wyższego dzieciństwa, odnalezionego raju, i dlatego tak dobroczynnie osiadają rosą na tym pierwszym” (Novalis 2003: 181)²⁸.

Dziecko uosabiałoby ideał, jego niewinność czyniłaby prorokiem. Podmiot *Baśni marynarskiej* nie staje się na powrót dzieckiem, ale poddaje się swojemu wybraństwu z dziecięcą pokorą, pewny, że baśń i rzeczywistość, przeszłość i terażniejszość, tak jak życie i śmierć, towarzyszą sobie, trwają w bliskim związku. Przypominają się słowa Friedricha Schillera z jego rozprawy *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795–1796, pol. *O poezji naiwnej i sentymentalnej*):

Dziecko reprezentuje zadatki i powołanie, my zaś – spełnienie, które jest zawsze nieukończenie uboższe. Dlatego dziecko jest dla nas uprzytomnieniem ideału, wprowadzie nie ideału spełnionego, lecz zadanego; toteż unaocznienie sobie nie jego słabości

²⁷ „U Novalisa istotę poezji stanowi ruch, aktywność, wędrówka. Poeta to duch wędrowny, nieustannie wzbogacający swą świadomość o kolejne doświadczenia [...]. Co ciekawsze, nie istnieje poważniejsze przeciwieństwo między obszarem »domu« i rozległą przestrzenią »świata«. [...] Światem poety jest jego umysł, żadna siła nie popycha go na zewnątrz. [...] Jednocześnie [...] genialny sztukmistrz pozostaje dzieckiem” (Tomkowski 1993: 245–246). Bajka (alegoria poezji) – bohaterka baśni opowiadanej przez poetę Klingsohra w powieści *Heinrich von Ofterdingen* – na uwagę Sfinksa, że jest jeszcze dzieckiem, odpowiada: „I wiecznie będę dzieckiem” (Novalis 2003: 143). W oryginale: „Und werde ewig ein Kind seyn” (Novalis 1995a: 350).

²⁸ W oryginale: „So ist die Kindheit in der Tiefe zunächst an der Erde, da hingegen die Wolken vielleicht die Erscheinungen der zweyten, höhern Kindheit, des wiedergefundnen Paradieses sind, und darum so wohlthätig auf die Erstere herunterhauen” (Novalis 1995a: 378).

i granic, lecz, przeciwnie, właśnie jego siły czystej i wolnej, jego nieskazitelności, jego nieskończoności, jest tym, co nas wzrusza. Z tej przyczyny dla człowieka etycznego i uczuciowego dziecko będzie zawsze obiektem świętym, takim mianowicie, który wielkością idei obala wszelką wielkość doświadczenia [...] (Schiller 2006: 239)²⁹.

Określenie „baśń” ma, jak widać, dwa podstawowe, łączące się ze sobą znaczenia w twórczości Szczęsnego. Oznacza poezję oraz życie, dwa wymiary lub dwie strony tego samego istnienia. Statek symbolizuje poezję, morze – nieskończoność życia. We wspomnieniach z dzieciństwa są to odpowiednio łódka z kory i rynsztok, jak w wierszu *Wyznanie przygodne* (1915) z tomu *Tarnina* (1920). Z podwórkowego mikrokosmosu przechodzimy w makrokosmos. „Ze zrozumienia świata i siebie samego powstaje instynktowna potrzeba apoteozy: najbardziej cudowny świat baśni podchodzi teraz bardzo blisko, ponieważ serce całkowicie jest otwarte na jego zrozumienie” (Novalis 2003: 196)³⁰.

Puszczaleń łódki z kory na rynsztoków strumień,
Póki miłość, raniąca niby ból muzyki,
Nie otwarła mi serca dla mych wyrozumień; –
I póki mi nie dała takiej w oczach jaśni,
Że się tkliwość i smutek poddały jej kornie,
By żyć w żrenicy blasku i czekać przezornie
Na pospolitych rzeczy piosnkę, skrytą w baśni.

A wtedy płacz, co innym rdzą by powłókl lica,
Mnie kazał się wsłuchiwać w każdą życia sprzeczność,
I kreślić sobie wolno, zwartą w słów konieczność,
Z uśmiechem, który czasem w samotność – zachwyca. (Szczęsny 2000: 224–225)

²⁹ Woryginalne: „In dem Kinde ist die Anlage und Bestimmung, in uns ist die Erfüllung dargestellt, welche immer unendlich weit hinter jener zurückbleibt. Das Kind ist uns daher eine Vergegenwärtigung des Ideals, nicht zwar des erfüllten, aber des aufgegebenen, und es ist also keinesweges die Vorstellung seiner Bedürftigkeit und Schranken, es ist ganz im Gegenteil die Vorstellung seiner reinen und freien Kraft, seiner Integrität, seiner Unendlichkeit, was uns rührt. Dem Menschen von Sittlichkeit und Empfindung wird ein Kind deswegen ein heiliger Gegenstand sein, ein Gegenstand nämlich, der durch die Größe einer Idee jede Größe der Erfahrung vernichtet [...]” (Schiller 1913: 57).

³⁰ Woryginalne: „Aus dem Verständniß der Welt und seiner selbst entsteht der Trieb zur Verklärung: die wunderbarste Märchenwelt tritt nun ganz nahe, weil das Herz ihrem Verständniß völlig geöffnet ist” (Novalis 1995a: 411).

Bibliografia

Literatura podmiotu

- Andersen, H.Ch. (1911a), *La Reine des neiges et quelques autres contes*. Trad. du danois par Moland, L., ill. par Dulac, E. Paris: L'édition d'art H. Piazza.
- Andersen, H.Ch. (1911b), *Stories from Hans Andersen*. With ill. by Dulac, E. New York/London: Hodder & Stoughton.
- Andersen, H.Ch. (1913a), *Baśnie Andersena*. Oprac. Szczęśny, A. Warszawa/Kraków: Wydawnictwo Jakuba Mortkowicza.
- Andersen, H.Ch. (1913b), *Ogród rajski; Słowik; Szaty królewskie*. Oprac. Szczęśny, A. Warszawa/Kraków: Wydawnictwo Jakuba Mortkowicza.
- Andersen, H.Ch. (1913c), *Opowiadanie wiatru; Syrena*. Oprac. Szczęśny, A. Warszawa/Kraków: Wydawnictwo Jakuba Mortkowicza.
- Andersen, H.Ch. (1915), *Królowa Śniegu*. Oprac. Szczęśny, A. Warszawa/Kraków: Wydawnictwo Jakuba Mortkowicza.
- Andersen, H.Ch. (1992), *Baśnie Andersena*. Oprac. Szczęśny, A. Kraków: Oficyna Literacka.
- Andersen, H.Ch. (2005), *Baśnie*. Przeł. Szczęśny, A./Jabłońska, P., oprac. Włodarczyk, B. Kraków: Wydawnictwo Greg.
- Andersen, H.Ch. (2010), *Baśnie*. Przeł. Szczęśny, A./Jabłońska, P., oprac. Włodarczyk, B./Studziński, M. Kraków: Wydawnictwo Greg.
- Andersen, H.Ch. (2014), *Baśnie*. Przeł. Szczęśny, A./Jabłońska, P./Mirandola, F., oprac. Włodarczyk, B./Studziński, M./Zagłowska, M. Kraków: Wydawnictwo Greg.
- Andersen, H.Ch. (2017), *Baśnie Andersena*. Przeł. Szczęśny, A. Warszawa: Wydawnictwo Avia Artis.
- Andersen, H.Ch. (2020), *Baśnie*. Przeł. Niewiadomska, C. etc. Bielsko-Biała: Wydawnictwo Dragon Sp. z o.o.
- Baudelaire, Ch. (1990), *Kwiaty zła*. Wyb. Leśniewska, M./Brzozowski J., red. i posł. Brzozowski, J., przeł. Bieńkowski, Z. etc. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Baudelaire, K. (1894), *Kwiaty grzechu*. Przeł. Adam M-ski [tj. Trzeszczkowska, Z.]/Lange, A. Warszawa: nakład Hieronima Cohna.
- Dobrowolski, A. (1914), *Lećcie me pieśni. Poezye*. Z przedm. Kasprzowicza, J., notatką biograficzną poprzedził i do druku przygotował Saloni, J. Lwów: nakładem Księgarni Gubrynowicza i Syna.
- Hertz, P. (red.) (1967), *Zbiór poetów polskich XIX w.* Ks. 5. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Jastrun, M./Kamionkova, J. (red.) (1976), *Poezja Młodej Polski*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Jedlicz, J. (1998), *Utwory wybrane*. Oprac. Czabanowska-Wróbel, A. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Matuszewski, R./Pollak, S. (red.) (1966), *Poezja polska 1914–1939. Antologia*. Warszawa: Czytelnik.
- Novalis (1914), *Henryk Ofterdingen. Powieść*. Przeł. Mirandola, F. Warszawa/Kraków: Wydawnictwo Jakuba Mortkowicza.
- Novalis (1984), *Kwiaty pyłu. W: Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*. Wyb., przeł., wstępem i przyp. opatrzył Prokopiuk, J. Warszawa: Czytelnik: 90–121.
- Novalis (1995a), *Heinrich von Ofterdingen*. W: *Werke in einem Band*. Hrsg. von Mähl, H.-J./Samuel, R., kommentiert von Simm, H.-J. unter Mitwirkung von Jais, A. München: Deutscher Taschenbuch Verlag: 237–413.
- Novalis (1995b), *Vermischte Bemerkungen / Blütenstaub 1797/98*. W: *Werke in einem Band*. Hrsg. von Mähl, H.-J./Samuel, R., kommentiert von Simm, H.-J. unter Mitwirkung von Jais, A. München: Deutscher Taschenbuch Verlag: 423–483.
- Novalis (2003), *Henryk von Ofterdingen*. Przeł. i oprac. Szymani, E./Kunicki, W. Wrocław/Warszawa/Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

- O królowej Bałtyku i inne polskie baśnie* (2007). Łódź: Wydawnictwo Literatura.
- Rimbaud, A. (1969), *Poezje*. Red. Ważyk, A. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Rimbaud, A. (1993), *Wiersze. Sezon w piekle. Iluminacje. Listy*. Przeł. Czechowicz, J. etc., wyb., oprac. i posł. opatrzył Międzyrzecki, A. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Rimbaud, J.A. (1999), *Dziela*. Przeł. i wstępem opatrzył Kolankowski, J. Kraków/Jelenia Góra: Mistar.
- Schiller, F. (1913), *Über naive und sentimentalische Dichtung*. W: *Sämtliche Werke*. Hrsg. Höfer, C. Bd. 12. München/Leipzig: Georg Müller Verlag: 53–152.
- Schiller, F. (2006), *O poezji naiwnej i sentymentalnej*. Przeł. Krońska, I. W: *Dziela wybrane*. Wyb., wstęp i oprac. Kaszyński, S.H. T. 1: *Poezje, proza, pisma estetyczne, pisma historyczne, listy do Goethego*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie: 237–291.
- Sikora, I. (red.) (1990), *Antologia liryki Młodej Polski*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Staff, L. (1980), *Poezje zebrane*. T. 1. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Szczęsny, A. (1913), *Kolorowe okienko*. Warszawa: Wydawnictwo Jakuba Mortkowicza.
- Szczęsny, A. (1932), *Pieśń o drodze*. Warszawa: Wydawnictwo Jakuba Mortkowicza.
- Szczęsny, A. (2000), *Poezje wybrane*. Oprac. Okulicz-Kozaryn, R./Ignaszak, M., wstęp Okulicz-Kozaryn, R. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Szczęsny, A. (2006), *O złym czarowniku i cudownej gęśli*. Łódź: Wydawnictwo Literatura.
- Szczęsny, A./Konopnicka, M. (2007), *O złym czarowniku i cudownej gęśli; O tym, jak to ze mnem było*. Łódź: Wydawnictwo Literatura.
- Wielka księga legend i baśni polskich* (2007). Poznań: Wydawnictwo Papiilon – Publicat.
- Wortman, S. (red.) (1990), *Woda żywa. Baśnie pisarzy polskich*. Warszawa: Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”.

Literatura przedmiotu

- Andrzejewski, B. (1989), *Przyroda i język. Filozofia wczesnego romantyzmu w Niemczech*. Warszawa/Poznań: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Baran, Z. (2006), *Idee – mity – symbole w polskich baśniach literackich wydanych w XIX i XX wieku*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej.
- Béguin, A. (2011), *Dusza romantyczna i marzenie senne. Esej o romantyzmie niemieckim i poezji francuskiej*. Przeł. Stróżyński, T. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- Boleski, A. (1932), [Wstęp]. W: Szczęsny, A., *Pieśń o drodze*. Warszawa: Wydawnictwo Jakuba Mortkowicza: 2–6.
- Brzozowska, Z. (1970), *Andersen w Polsce. Historia recepcji wydawniczej*. Wrocław/Warszawa/Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Czabanowska-Wróbel, A. (1996), *Baśń w literaturze Młodej Polski*. Kraków: TAIWPN Universitas.
- Czabanowska-Wróbel, A. (2003), *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*. Kraków: TAIWPN Universitas.
- Czachowski, K. (1934), *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884–1933*. T. 2: *Neoromantyzm i psychologizm*. Lwów: Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych.
- Feldman, W. (1985), *Współczesna literatura polska 1864–1918*. Wstęp napisała Walas, T., oprac. tekstu Rydłowa, M. T. 1. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Fieguth, R. (2007), *Podróż i problematyczny zachwyt. O dwu wątkach w „Kwiatach zła” Baude-laire’a i w „Vade-mecum” Norwida*. W: Cieśla-Korytowska, M./Płaszczewska, O. (red.), *Dzie-dzictwo Odyseusza. Podróż, obcość i tożsamość, identyfikacja, przestrzeń*. Kraków: TAIWPN Universitas: 279–298.
- Filipkowska, H. (1977), *Tulacze i wędrowcy*. W: Podraza-Kwiatkowska, M. (red.), *Młodopolski świat wyobraźni*. Kraków: Wydawnictwo Literackie: 11–48.
- Floryńska, H. (1976), *Spadkobiercy Króla Ducha. O recepcji filozofii Słowackiego w światopoglądzie polskiego modernizmu*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

- Friedrich, H. (1978a), *Baudelaire*. W: *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do poł. XX wieku*. Przeł. i opatrzyła wstępem Feliksiak, E. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy: 57–87.
- Friedrich, H. (1978b), *Rimbaud*. W: *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do poł. XX wieku*. Przeł. i opatrzyła wstępem Feliksiak, E. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy: 88–135.
- Kamionka-Straszakowa, J. (1992), *Zbłąkany wędrowiec. Z dziejów romantycznej topiki*. Wrocław/Warszawa/Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Kijowski, A. (2003), *Grymas Baudelaire'a*. W: Baudelaire, Ch., *Sztuka romantyczna*. Wstęp Kijowski, A., koment. i przyp. Pichois, C. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria: 5–30.
- Kozikowski, E. (1964), *Aleksander Szczęsny*. W: tegoż, *Więcej prawdy niż plotki. Wspomnienia o pisarzach czasów minionych*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy: 169–181.
- Krzyżanowski, J. (1963), *Neoromantyzm polski 1890–1918*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Kuliczowska, K. (1975), *Literatura fantastyczna w latach 1900–1918*. W: *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1864–1918. Zarys monograficzny, materiały*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne: 151–160.
- Lam, A. (1968), *Aleksander Szczęsny 1885–1929*. W: Wyka, K./Hutnikiewicz, A./Puchalska, M. (red.), *Literatura okresu Młodej Polski*. T. 1. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe: 605–617.
- Leszczyński, G. (1990), *Młodopolska lekcja fantazji. O przełomie antypozytywistycznym w literaturze fantastycznej dla dzieci i młodzieży*. Warszawa: Instytut Literatury Polskiej UW.
- Leśmian, B. (2011), *Aleksander Szczęsny: „To, co się stało”*. W: *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*. Zebrał i oprac. Trznadel, J. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy: 365–370.
- Ługowska, J. (1988), *Przeciw szarości – czyli o baśni literackiej*. W: teże, *Bajka w literaturze dziecięcej*. Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza: 93–133.
- Makowiecki, A.Z. (1987), *Młoda Polska*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Mikinka, A.E. (2019), *Metafizyka codzienności w poezji Aleksandra Szczęsnego*. *Studia Filologiczne* UJK 32: 23–37.
- Mikinka, A.E. (2020), *Aleksander Szczęsny (1885–1929). Poeta, baśniopisarz, patriota*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Mikinka, A.E. (2021), *Metafizyczne wędrówki ku źródłom poznania w zapomnianych baśniach Aleksandra Szczęsnego*. W: Nosek, A./Wosnitzka-Kowalska, M. (red.), *Sacrum w literaturze dziecięcej i młodzieżowej*. Kraków: TAIWPN Universitas: 257–271.
- Ogłóza, E. (2020), *Dulac i Nielsen w Mortkowiczowych edycjach Andersena (rozpoznanie)*. W: Jaskółowa, E. (red.), *Ludzie księgi. Wokół wybranych zagadnień wydawnictwa Jakuba Mortkowicza*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego: 97–109.
- Okulicz-Kozaryn, R. (2000), *Cudowność wzgardzonych szczegółów*. W: Szczęsny, A., *Poezje wybrane*. Oprac. Okulicz-Kozaryn, R./Ignaszak, M., wstęp Okulicz-Kozaryn, R. Kraków: Wydawnictwo Literackie: 5–44.
- Peyre, H. (1990a), *Baudelaire*. W: *Co to jest symbolizm?* Przeł. i posł. opatrzył Żurowski, M. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe: 48–71.
- Peyre, H. (1990b), *Rimbaud, czyli symbolizm buntu*. W: *Co to jest symbolizm?* Przeł. i posł. opatrzył Żurowski, M. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe: 72–104.
- Podraza-Kwiatkowska, M. (1992), *Literatura Młodej Polski*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Richard, J.-P. (2008a), *Głębia Baudelaire'a*. W: *Poezja i głębia*. Przekł. i posł. Swoboda, T. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria: 67–120.
- Richard, J.-P. (2008b), *Rimbaud, czyli poezja powstawania*. W: *Poezja i głębia*. Przekł. i posł. Swoboda, T. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria: 137–181.
- Skrabarz [tj. Skrabacz], D. (2000 [tj. 2001]), *Baśniowy świat Młodej Polski*. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”.
- Tomkowski, J. (1993), *Słowa i sny*. W: *Mistyka i herezja*. Wrocław: Wydawnictwo „Paradox”: 243–262.

- Trzeciakowski, W. (2007), *Złota Epoka jako temat eschatologiczny w pismach Novalisa*. W: Korotkich, K./Ławski, J. (red.), *Apokalipsa. Symbolika – tradycja – egzegeza*. T. 2. Białystok: Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku: 321–330.
- Waksmund, R. (1977), *Bajkosfera, czyli o użyciu semiotycznych fabuł baśniowych. Rekonesans badawczy*. Litteraria 9: 99–119.
- Wilczewska, K./Woronzakowa, L. (red.) (2003), *Słownik polszczyzny XVI wieku*. T. 31: *Prza – przemieść*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Woronow, I. (2008), *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Wróblewska, V. (2003), *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Wyka, K. (1968), *Charakterystyka okresu Młodej Polski*. W: Wyka, K./Hutnikiewicz, A./Puchalska, M. (red.), *Literatura okresu Młodej Polski*. T. 1. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe: 9–64.
- Zabawa, K. (1999), „*Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów*” – młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą. Kraków: TAiWPN Universitas.
- Zabawa, K. (2017), *Od powiastki do baśni. Andersen według Wandy Młodnickiej i Aleksandra Szczęsnego*. W: Ratuszna, H./Wiśniewska, M./Wróblewska, V. (red.), *Andersenowskie inspiracje w literaturze i kulturze polskiej*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika: 95–110.

DOI: <https://doi.org/10.31648/an.11771>

Grzegorz Ojcewicz

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5909-270X>

grzegorz.ojcewicz@uwm.edu.pl

***Balada o křiwěj budže* Óndry Łysohorskiego w przekładzie Mariny Cwietajewej**

***Balada o křiwěj budže* by Óndra Łysohorsky
Translated by Marina Tsvetaeva**

Abstract: The author examines the figure of Óndra Łysohorsky, a Lachian poet little known in Poland, and analyzes the translation of his poem *Balada o křiwěj budže* (*A Ballad of the Crooked Hut*). The poem was translated into Russian by Marina Tsvetaeva, who based her work on a philological translation prepared by Łysohorsky himself. Tsvetaeva's version stands out for its high artistic quality and avoids excessive amplifications or formal distortions-techniques often employed by masterful translators to leave their mark on the original text. *A Ballad of the Crooked Hut* has drawn particular attention from researchers because it eerily foreshadows Tsvetaeva's tragic death: like the poem's heroine, she died by suicide, hanging herself from a noose fixed to a nail.

Keywords: Óndra Łysohorsky, Marina Tsvetaeva, *Balada o krzywej chacie* (*A Ballad of the Crooked Hut*), Tsvetaeva's suicide, Yelabuga 1941

[...] jak człowieka wieszają, to najpierw cały zadrży,
no jakby w konwulsjach, a potem oczy wytrzeszczy,
język cały na wierzchu i... (Wojnowicz 2002: 152)

Lecz znajoma Rosjanka macha na to ręką:
Zbrodnia dla niej – zwykłością, samobójstwo – męką.
Dać się zabić to klęska, słabość i pokora,
W samobójstwie poety – czyn i metafora!
Więc szepcze – mój luby, tyś moim Sergiuszkiem...
I wisi Jesienin. Wisi nad jej łóżkiem (Kaczmarek 1989)

Badania nad twórczością Óndry Łysohorskiego (1905–1989) zyskiwały na intensywności w momentach szczególnych jego kariery pisarskiej. Na przykład w latach 1966 i 1971 redakcja szwajcarskiego czasopisma „Poésie vivante” rekomendowała

go do Literackiej Nagrody Nobla, lecz ścieżka była ciernista i ostatecznie nie przyniosła oczekiwanych rezultatów. W 1966 roku Eduard Goldstücker (1913–2000), profesor Uniwersytetu Karola w Pradze, jako jeden z pierwszych posłał do Komitetu Noblowskiego negatywną opinię o dorobku Łysohorskiego. W 1971 ponownie niepochlebne recenzje ze środowiska czechosłowackiego oddaliły kandydaturę laskiego poety od światowej rangi wyróżnienia. Ile w przekazanych wtedy opiniach uczonych z Czechosłowacji było obiektywnej analizy, a ile ewentualnie ludzkiej złośliwości lub zawiści, trudno oczywiście przesądzić. W latach 80. XX wieku Pavel Gan (1933–) i Jiří Marvan (1936–2016) zaczęli zabiegać o kolejne wystąpienie z propozycją literackiego Nobla dla laskiego twórcy. W tym celu podjęli starania, by opublikować cały jego dorobek wraz ze wszystkimi przekładami. Dzięki ich wysiłkom w 1988 roku pod patronatem UNESCO ukazał się tom *Laško poezija 1931–1977* (Marvan/Gan 1988). Jednak edycji tomu drugiego swych wierszy w tłumaczeniu na niemiecki autor już nie doczekał. Śmierć 84-letniego poety zakończyła zarazem usiłowania o przyznanie mu Literackiej Nagrody Nobla.

Ale nie tylko Gan, który napisał i obronił pracę doktorską o *basniku*-poecie Łysohorskim¹, zajmował się głębiej jego twórczością literacką. W latach 80. XX wieku wypowiadali się o nim jeszcze np. Igor Hájek (1983), Günther Wytrzens (1989), a w 90. – Kevin Hannan (1995, 1996). Nazwisko Łysohorskiego trafiło do rodzimych leksykonów (Janoušek 1995; *Lexikon české literatury*... 1993; Málková/Urbanová 2001)². W nowym stuleciu również jest on obecny, co przekonująco ilustrują chociażby studia nad Łysohorskim, których autorem jest Libor Martinek (Martinek 2010/2011), zwłaszcza jego wrocławskie opracowanie naukowe *Laško-evropský básník Ľondra Ľysohorsky. Monografie (Lasko-europejski poeta Ľondra Ľysohorsky*, 2016). Ważnym i interesującym uzupełnieniem poszukiwań badawczych są liczne recenzje poświęcone książkom Martinka, w których stawia się pytania o lokalność i europejskość pisarstwa Łysohorskiego (np. Balowska 2018). Po latach do Łysohorskiego powrócił również Gan, który, odwołując się do cytatu, w znamienny sposób zatytułował swój artykuł: „Moja harfa je celo šlónsko zém” („Moja harfa to cała ziemia śląska”; Gan 2006), akcentując silne powiązanie twórczości laskiego poety ze Śląskiem.

Życie Ľondry Łysohorskiego (właśc. Erwin/Ervín Goj) nie należało do łatwych. Zarówno jego ścieżkę zawodową, prywatną, jak i twórczą cechują liczne kompli-

¹ Pavel Gan obronił pracę doktorską pt. *Ľondra Ľysohorsky – básník (Ľondra Ľysohorsky – poeta)* w 1957 r. na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Masaryka w Brnie (za: Syniawa 2019). Tu i dalej wszystkie tłumaczenia pochodzą ode mnie.

² W polskim *Słowniku pisarzy świata* z 2004 r. nazwisko Łysohorskiego nie figuruje.

kacje. Ten „śląski Mistral”, prozaik i poeta, tłumacz literatury, a zarazem filolog i twórca literackiego języka laskiego³, zapisał się barwnie w historii Czechosłowacji i – chociaż w węższych ramach czasowych – Związku Sowieckiego czasów Stalina. W XXI wieku w Polsce, a nawet w Czechach czy na Słowacji, jego twórczość nie jest powszechnie znana. Fakt ten upoważnia do bliższego przyjrzenia się jego osobie przed przejściem do głównego problemu wypowiedzi.

Óndra Łysohorski, w spolszczonej wersji Ondraszek Łysogórski, jest zarówno pseudonimem Goja, jak i jego swoistym manifestem literackim. Przydomkiem nawiązuje do dwóch legendarnych postaci: Janosika i Robin Hooda; Ondraszek to człowiek z krwi i kości – Ondráš z Janovic vel Ondřej Fuciman, vel Andrzej Fuciman – urodzony 1680 w Janowicach koło Frydka, a zmarły w 1715 roku w Świadnowie, zbójnik z gór Beskidu Morawsko-Śląskiego. Łysohorsky pochodził z rodziny górniczej, był dziewiątym dzieckiem kopacza rudy Józefa Goja, które urodziło się we Frydku. Uczęszczał do kilku niemieckich gimnazjów: we Frydku-Mistku (1916–1919 i 1921–1922), w Boguminie (1921) i w Ostrawie (1922–1924). Maturę zdał w 1924 roku, po czym podjął studia filologiczne oraz filozoficzne, które ukończył o czasie. Wkrótce obronił pracę doktorską z filozofii na Uniwersytecie Karola w Pradze (1928). W latach 1928–1929 zajął się pogłębionymi studiami sławistycznymi. Po odbyciu 6-miesięcznego stażu we Włoszech, powrócił do kraju i rozpoczął działalność pedagogiczną w gimnazjach słowackich oraz niemieckich (Kremnica, 1930; Bratysława 1931–1935 i 1937–1938; Ostrawa 1935–1936⁴; Trnawa 1936–1937; Bratysława 1938–1939).

Debiut literacki Łysohorskiego wypadł w 1926 roku. Opublikował wtedy wiersze w języku niemieckim. Niedługo potem, w 1934, wydał drukiem tomik *Spiwajuco piasć* (*Śpiewająca pieść*), ale nie po niemiecku, lecz w skodyfikowanym przez siebie języku laskim: do tej pory nikt nie tworzył w nim literatury⁵. W latach 1936–1938

³ Zdaniem prof. Libora Martinka laski język Óndry Łysohorskiego jest idiolektem poetyckim, choć ma dziwaczną gramatykę. Korpus leksykalny w 98% tworzy czeski, a pozostała część – polski i słowacki. Mówienie o mikrojęzyku laskim badacz ten uznaje za bezpodstawne spekulacje (z korespondencji prywatnej z 11 IX 2025). Jak zaznacza Grzegorz Gazda, „Istniejące na pograniczu czes.-słow.-pol. odmiany laskie są gwarami czes. **ze znaczną ilością cech polskich**. Czescy językoznawcy wiążą ich genezę z językiem czes., zaś dialektolodzy pol. z językiem polskim. Łysohorský »zrekonstruował« zatem laski »język« literacki, **tworząc konglomerat gwar górnoostrawskich i opawskich oraz czes. i pol. języka literackiego**” (Gazda 2000: 247; tu i dalej – pogr. moje).

⁴ Mieszkając w Ostrawie, 8 VI 1935 Óndra Łysohorsky dokonał apostazji, przestał więc należeć do Kościoła Rzymskokatolickiego, a fakt ten został odnotowany przy jego metryce w księdze chrztów frydeckiej parafii.

⁵ Óndra Łysohorsky pisał: „Z obiektywnego, filologicznego punktu widzenia zadbałem w transkrypcji moich laskich wierszy o to, by w miarę możliwości zaznaczona była, zgodnie z faktycznym

Łysohorskiemu udało się skupić wokół siebie niewielką grupę publicystów oraz poetów ze Śląska Czeskiego, o której mówiono „Laško perspektywa” („Laska perspektywa”). Członkowie grupy – Óndra Łysohorski, Jan Stónawsky (właśc. Jan Lisník, 1901–1981), poeta Jura Hanys (właśc. Bohumil Marek, 1903–1982), poeta Jozef Šénowsky (właśc. Josef Bilan, 1902–1973) i in. – stawiali sobie za cel promowanie idei narodu i języka laskiego, tworząc literaturę właśnie po lasku⁶.

Gdy 4 marca 1939 roku proklamowano Republikę Słowacką, Łysohorsky, poważnie zaniepokojony rozwojem sytuacji politycznej w Europie pod wpływem działań Adolfa Hitlera, postanowił opuścić Bratysławę. W drugiej połowie sierpnia udał się do Katowic, mając nadzieję na otrzymanie wizy brytyjskiej. Wizy jednak nie dostał, więc pojechał do Krakowa i przez Kielce oraz Radom przedostał się do stolicy. Tutaj także starania o wizę brytyjską zakończyły się niepowodzeniem i Łysohorsky z falą uchodźców skierował się pociągiem do Brześcia, w którym stacjonowała już Armia Czerwona. Został internowany i skierowany do obozu dla Czechów i Słowaków. Gehenna obozowa trwała 9 miesięcy, po czym w czerwcu 1940 los się do niego uśmiechnął, w czym zapewne pomogła jego zaangażowana politycznie twórczość. Został zaproszony do Moskwy, zamieszkał w hotelu Metropol⁷. Zaproponowano mu etat wykładowcy języka niemieckiego w stołecznej Państwowej Wyższej Szkole Pedagogicznej Języków Obcych. W 1942 kadra nauczycielska została ewakuowana do Taszkientu, skąd Łysohorsky powrócił najprawdopodobniej we wrześniu 1943 i został docentem Wyższej Szkoły Języków Obcych Armii Czerwonej. Należał do Związku Pisarzy Radzieckich.

Nie kto inny, tylko sam „czerwony hrabia” Aleksiej Tołstoj (1883–1945) zaprosił Łysohorskiego do udziału w pracach Komitetu Wszechsłowiańskiego, a ten zgodził się jako przedstawiciel narodu laskiego agitować przez moskiewskie radio do walki z faszyzmem. W sowieckiej stolicy przebywali wtedy dwaj inni uchodźcy mocno

stanem rzeczy, bliskość mowy laskiej i polszczyzny. Powtarzam raz jeszcze, że moje postępowanie wynikało wyłącznie z przyczyn językowych i nie dbałem o tych panów z Zachodu, którzy nie potrafili tworzyć laskiej filologii bez polityki, którzy potrafili na laską mowę patrzeć wyłącznie przez okulary kramařovskiej koncepcji Śląska Cieszyńskiego jako części Korony Czeskiej, a wskutek tego twierdzą, że mowa laska jest dialektem czeskim. To samo robią panowie filologowie w Warszawie, którym nie wystarcza już granica języka polskiego na Ostrawicy i przenoszą ją aż do Přerova” (Syniawa 2019).

⁶ „Jak piszą historycy, »język« laski przydał utworom członków Perspektywy interesujących cech fonetycznej oryginalności i niezależności, ale też sprawił, że **stały się one generalnie nieczytelne** (wiersze Łysohorský’ego zostały przetłumaczone na czes. dopiero w 1964 r.” (Gazda 2000: 247).

⁷ Wybór tego hotelu nie był przypadkowy, ponieważ odgrywał on swego rodzaju rolę budynku operacyjnego KGB. Tutaj w 1975 r. w pokoju 480 został otruty środkami psychotropowymi pisarz Władimir Wojnowicz (1932–2018), ale przeżył i wolał opuścić w 1980 r. ZSRR, niż znaleźć się na cmentarzu. Zamach KGB na swoje życie przedstawił ze szczegółami w opowiadaniu *Zdarzenie w „Metropolu”* (Происшествие в «Метрополе», 1975).

związani z losami Łysohorskiego – obecnymi i powojennymi: Czech Zdeněk Nejedlý (1878–1962) i Słowak Laco Novomeský (1904–1976). Ponieważ Łysohorsky dysponował równoprawnym głosem w kwestiach narodowych, jak Nejedlý i Novomeský, pomiędzy nim a przedstawicielami Czechów i Słowaków narastał konflikt. Nejedlý i Vaclav Kopecký (1897–1961) próbowali wymóc na Łysohorskim milczenie, tzn. by przestał pisać po lasku i twierdzić, że reprezentuje naród laski. Jego odmowa oznaczała uruchomienie przez Nejedlego i Kopeckiego lawiny szykan. Łysohorskiemu wypomniano przy okazji niemiecką przeszłość: naukę w niemieckich szkołach i pracę w niemieckich gimnazjach. Sugerowano, by się pokajał przez udanie się na front.

Zahartowany w tego typu rozgrywkach personalnych Boris Pasternak (1890–1960) poradził Łysohorskiemu, by powiadomił o całej sytuacji Stalina. Tego samego zdania byli zaprzyjaźnieni z nim rosyjscy przyjaciele. Napisany wiosną 1944 list do Wodza Narodów trafił na Kreml. W wyniku rozmów z ówczesnym sekretarzem do spraw kultury, Dmitrijem Manuilem (1883–1959), wzięto skarżącego się pod partyjne skrzydła, a czescy komuniści powstrzymali się od ataków na jego osobę. Do Czechosłowacji powrócił w 1946 roku. Dostał mieszkanie i posadę w Bratysławie. W tym czasie Nejedlý był ministrem oświaty, a Kopecký – ministrem kultury. Zrozumiałe, że dawni oponenci nie darowali Łysohorskiemu moskiewskiej przeszłości. Z bibliotek usunięto przedwojenne nakłady książek laskiego pisarza. Był inwigilowany przez służbę bezpieczeństwa. Do 1950 pracował jako nauczyciel gimnazjum. Potem został bibliotekarzem uniwersyteckim, obsługującym dział literatury radzieckiej i obcojęzycznej. Dla pro Stalinowskich czechosłowackich władz Łysohorsky stał się osobą niewygodną, ponieważ miał odwagę krytykować nowy ład komunistyczny. Dochodziło do spięć między poetą a władzą państwową; nieporozumienia przerodziły się w otwarty konflikt. Zabroniono drukowania jego utworów, podjęto działania, by całkowicie usunąć pisarza z kart rodzimej historii. Szkalowaniu Łysohorskiego towarzyszyły również próby pozbawienia go uprawnień do nauczania, co oznaczało brak środków do życia. Nie ułatwiano pokonywania szczybli kariery naukowej. Zaszczuty zwrócił się o pomoc do Stalina, a interwencja Kremla natychmiast odmieniła losy prześladowanego: umożliwiono mu dalszą pracę w szkole i zostanie przewodniczącym bratysławskiego związku pisarzy.

W 1956 roku zajął stanowisko kierownika Katedry Języków Obcych na bratysławskim uniwersytecie. Na fali post Stalinowskiej odwilży w 1958 roku ukazał się w Pradze nowy tomik jego wierszy *Aj lašské řěky plynu do moře – Nawet laskie rzeki wpływają do morza* (Łysohorsky 1958). Po krótkim ociepleniu edytorskim z lat 1958–1964 ponownie nastąpiło głębokie milczenie, gdyż władze komunistyczne

nie były zainteresowane rozbudzaniem groźnych, w ich ocenie, tematów obecnych w poezji laskiego mistrza słowa. I chociaż we własnym kraju obowiązywało embargo na twórczość Łysohorskiego, na Zachodzie w latach 60. XX wieku należał on do grona najbardziej znanych pisarzy czechosłowackich. Zaczęto tłumaczyć jego wiersze na języki europejskie: na angielski (m.in. Wystan Hugh Auden, 1907–1973; Lydia Pasternak Slater, 1902–1989; Ewald Osers, 1917–2011), na francuski (Pierre Garnier, 1928–2014), na grecki (Agne Soterakopoulou-Schoina). Na zachodnich uczelniach slawistycznych od czasu do czasu występował gościnnie z wykładami.

Od śmierci Łysohorskiego, która nastąpiła 19 grudnia 1989, upłynęło 36 lat. Przez powojenne dziesięciolecie żył, jak to sam określił, „na skraju przepaści”, ale wierzył, że pamięć o nim nie zaginie. Wymowny jest pod tym względem wiersz *Kiedy umrę? (Kěj umřu?)*, w którym poeta odpowiada, że nigdy się to nie stanie, chociaż kamienowano go za życia z powodu czystego śpiewu. Za ten śpiew otrzymał już nagrodę: przeszedł cały do „laskiej ojczyzny”.

* * *

W stolicy ZSRR Łysohorsky poznał nie tylko Marinę Cwietajewą (1892–1941) i Pasternaka, lecz także innych popularnych i uznanych twórców, głównie tych, którzy przekładali jego wiersze na rosyjski. Byli to m.in. Nikołaj Asanow (1906–1974), Nikołaj Asiejew (1889–1963), Aleksandr Deicz (1893–1972), Wiera Inber (1890–1972), Wasilij Kazin (1898–1981), Wilgelm Lewik (1907–1982), Wasilij Ługowskoj (1901–1957), Samuil Marszak (1887–1964), Aleksiej Surkow (1899–1983), Michaił Swietłow (1903–1964) i Nikołaj Tichonow (1896–1979). Grono translatorskie skupione wokół Łysohorskiego tworzyło w sumie 40 nietuzinkowych tłumaczy, którzy przyswoili ruszczyźnie ponad 134 wiersze laskiego mistrza słowa. Co ciekawe, zwłaszcza z punktu widzenia teorii przekładu, ten sam jego utwór transponowało niekiedy nawet czterech przekładowców. W ówczesnej stalinowskiej rzeczywistości o publikowaniu tekstów nie decydował przypadek, ale często czysta polityczna kalkulacja. Z tego powodu do druku trafiały nie wszystkie wiersze Łysohorskiego po rosyjsku. Tak czy inaczej, można mówić, że miał nie tylko ogromne szczęście do tłumaczy, lecz także fart edytorski, gdyż w latach 1942–1946 ujrzały światło dzienne 4 tomiki poetyckie: 3 ukazały się w Moskwie (*Песнь о матери*, 1942, 32 ss. – *Pieśń o matce*; *Песни о солнце и земле*, 1945, 152 ss. – *Pieśni o słońcu i ziemi*; *Стухотворения*, 1946, 88 ss. – *Wiersze*), a 1 poza nią, w Taszkencie (*Земля моя*, 1942, 64 ss. – *Moja ziemia*). Łącznie w przywołanym okresie wydrukowano 134 wiersze Łysohorskiego jako efekt pracy 32 tłumaczy rosyjskich. Całkiem sporo jak na obcego twórcę.

Bardzo ważne z punktu widzenia dalszych rozważań jest pytanie, w jaki sposób przebywający w ZSRR Łysohorsky, nieznający przecież języka rosyjskiego, przygotowywał materiał do tłumaczenia? Język laski był całkowicie obcy wykształconym Rosjanom, nie dało się go utożsamić ani z nieodległymi genetycznie czeskim, ani słowackim czy polskim. Okazuje się, że laski poeta postępował tradycyjnie. Ściślej – postępowali, ponieważ dzięki pomocy ówczesnej partnerki życiowej, Rosjanki Niny Sokołowej, tworzyli wspólnie przekłady filologiczne z laskiego. Stanowiły one następnie punkt wyjścia tłumaczeń na rosyjski – mniej lub bardziej zdyscyplinowanych formalnie i treściowo, wiernych oryginałowi. Warto przy okazji wspomnieć, że Cwietajewa znała doskonale języki niemiecki i francuski, a przekłady z innych wykonywała na podstawie tłumaczeń filologicznych: z angielskiego, bułgarskiego, gruzińskiego, hebrajskiego, hiszpańskiego, polskiego (Julian Przyboś, Lucjan Szenwald, Adam Ważyk), ukraińskiego.

Balladę o krzywej chacie (*Balada o křiwěj budže*) Łysohorsky napisał w Bratysławie 14 lutego 1933 roku. Była ona jednym z wielu tekstów zaproponowanych redakcji „Internacjonalnej Literatury” («Интернациональная литература»⁸). Pięcioma z nich zainteresowała się Cwietajewa, która podjęła współpracę z tym czasopismem po powrocie w 1939 roku do ZSRR, aby pozyskać środki na życie i wychowanie syna, Gieorgija Efrona (1925–1944). Warto przypomnieć, że przez kilka pierwszych lat emigracji wielka poetka rosyjska XX wieku mieszkała w Czechosłowacji i znała język czeski, co mogło jej ułatwić pracę nad tekstami Łysohorskiego. Już w 1940 roku, wkrótce po przyjeździe laskiego pisarza do Moskwy, w prestiżowym stołecznym czasopiśmie literackim „Internacjonalna Literatura” zamieszczono w łączonych numerach 11–12 (ss. 158–160), 4 przekłady jego wierszy w translacji Cwietajewej, chociaż poetka wykonała 5 tłumaczeń⁹. Były to następujące utwory:

1. *Маме* (*Mame*),
2. *Баллада о кривой хате* (*Balada o křywej budže*)¹⁰,

⁸ W pełnym brzmieniu: «Интернациональная литература: ежемесячный литературно-художественный и общественно-политический журнал», czyli „Internacjonalna Literatura: miesięcznik literacko-artystyczny i społeczno-polityczny”.

⁹ Od dr Jeleny Korkiny (1947–), badaczki życia i twórczości Mariny Cwietajewej, tekstologa i archiwistki spuścizny literackiej poetki, dowiedziałem się, że w moskiewskim archiwum zachował się czystopis przekładu *Snu wagonów* i widnieje na nim rok 1940 jako czas powstania tłumaczenia.

¹⁰ W korespondencji prywatnej z 4 IX 2025 dr Jelena Korkina napisała m.in. „Jeśli dobrze pamiętam, w zachowanych zeszytach M[ariny] C[wietajewej] nie ma nawet śladów pracy nad tym przekładem. [...] Tak, tekst jest pełen grozy w świetle tego, co się stało później”.

3. *Песня о работнице* (*Balada o robotnicy*),

4. *На советской Украине* (*W Ukrainie*).

Już z tego zestawienia tytułów – przekładu i oryginału – widać pewne autorskie lub redakcyjne modyfikacje: *Ballada o robotnicy* stała się *Pieśnią o robotnicy*, a do nazwy państwa dodano przymiotnik „sowiecka”. Pieśń jest słowem ogólniejszym w stosunku do ballady, którą jako gatunek literacki cechuje określona kompozycja. Wzmocnienie wyrazu „Ukraina” adiektywem „sowiecka” było zapewne daniną czasów, próbą podkreślenia radzieckości jednej z republik ZSRR. Dzisiaj nie da się już wyjaśnić, kto był inicjatorem tych zmian, wydaje mi się jednak, że o ile słowo „ballada” mogła zamienić na „pieśń” sama Cwietajewa, o tyle amplifikacja ideologiczna w postaci wyrazu „sowiecka” raczej nie pochodziła od niej, jeśli zachowujemy w pamięci organiczny wstręt pisarki do bolszewizmu.

W przywołanym jesiennym numerze „Internacjonalnej Literatury” na trzeciej stronie okładki znalazły się informacje o autorach publikowanych w czasopiśmie tekstów. Jest też wzmianka o Óndrze Łysohorskim.

Óndra Łysohorski (pseudonim Erwina Goja) – poeta i literaturoznawca, urodził się w 1905 r. na Śląsku Morawskim; od 1939 r. przebywa w ZSRR. Óndra Łysohorski jako pierwszy zaczął pisać w języku laskim – języku mniejszości narodowej Morawsko-Ostrawskiego Okręgu Górniczego. W 1934 r. w Pradze ukazał się pierwszy zbiorek wierszy Ó. Łysohorskiego, który zapoczątkował istnienie literackiego języka laskiego. Obecnie w tym języku pisze wielu morawskich poetów (Óndra Łysohorski, Jan Stónawsky i Jozef Šénowsky). Óndra Łysohorski jest autorem trzech zbiorów wierszy, a także wielu opracowań literackich o twórczości R. M. Rilkego i P. Verlaina. Wiersze publikowane w naszym czasopiśmie zostały napisane przez Ó. Łysohorskiego przed przyjazdem do ZSRR.

Wzmianka ta wymaga kilku sprostowań:

- 1) Łysohorski nie przebywał w ZSRR od 1939 roku. W Moskwie znalazł się w 1940 po 9 miesiącach pobytu w obozach dla internowanych Czechów i Słowaków;
- 2) debiut laski wypadł w 1931 roku, a nie w 1934; ale prawdą jest, że w 1934 ukazał się tomik *Špiwajuco piasć* (*Śpiewająca pieśń*);
- 3) Łysohorski nie przyjechał dobrowolnie do ZSRR.

Wtedy, w 1940 roku, opublikowano cztery wiersze Łysohorskiego w tłumaczeniu Cwietajewej i dopiero po 27 latach w tomie zawierającym również inne jej przekłady pojawił się jeszcze jeden jego utwór *Sen wagonów* (*Sén wagonów*, 5 XII 1934)¹¹.

¹¹ Mam na myśli tom poetycki *Просто сердце. Стихи зарубежных поэтов в переводе Марины Цветаевой* – *Po prostu serce. Wiersze poetów zagranicznych w przekładzie Mariny Cwietajewej* (Tsvetayeva 1967). Tłumaczenia z Łysohorskiego znajdują się na ss. 52–56 w kolejności:

Szczegółowo na temat tego przekładu napisał wiedeński slawista Günther Wytrzens (1922–1991). Dla naszych rozważań istotne są jego spostrzeżenia, zgodnie z którymi

Tekst Cwietajewej jest zupełnie inny. [...] Z jednej strony rosyjska poetka ściślej regulowała swobodniejszy rytm oryginału, z drugiej kompensowała to odchylenie w innym obszarze – rymie. O ile rymy Łysohorskiego są konwencjonalne, pełne i często dość bezpretensjonalne, przeważnie sufiksowe, niekiedy wręcz „gramatyczne”, o tyle u Cwietajewej odnajdujemy charakterystyczne dla niej bogactwo: obok kilku czystych rymów, większość jest przybliżona i niedokładna. W tym przypadku można zatem mówić o szczególnej formie „kompensacji”, obecnej i wymaganej w teorii przekładu literackiego (Wytrzens 1984: 21).

Stwierdzenie Wytrzensa o całkowitej odmienności przekładu od oryginału zachęca, by nie rzec prowokuje, do sprawdzenia, czy z identyczną, podobną lub jednak inną sytuacją translatorską mamy do czynienia w przypadku *Ballady o krzywej chacie*. By odpowiedzieć na to pytanie, proponuję następujący tok postępowania badawczego:

- 1) przedstawienie laskiego oryginału i jego przekładu filologicznego¹²; czynność ta ma prowadzić do zbadania podobieństw i różnic w tłumaczeniu Cwietajewej (tabela 1);
- 2) przedstawienie tłumaczenia Cwietajewej i jego przekładu filologicznego (tabela 2) jako etapu umożliwiającego zestawienie dwóch przekładów filologicznych w celu zaobserwowania ewentualnych modyfikacji formalno-semantyczno-stylistycznych na linii tekst wyjściowy – tekst docelowy (tabela 3);
- 3) zestawienie eksperymentalnych tłumaczeń artystycznych wykonanych: 1. na podstawie przekładu Cwietajewej, 2. na podstawie laskiego oryginału (tabela 4); celem porównania jest dostrzeżenie podobieństw i różnic w obu translatach; źródłem rozbieżności są odmienne teksty wyjściowe.

Istotne przed dalszym postępowaniem badawczym jest podkreślenie, że zestawienie nawet przekładów filologicznych jako tekstów teoretycznie najbliższych oryginałowi, przy tym w różnorodnych konfiguracjach (laskiego z polskim, laskiego z rosyjskim, rosyjskiego z polskim), mających być świadectwami równorzędnych realizacji pierwodzieła, zawsze jednak okazuje się kwestią problematyczną,

Маме (Mamie), Баллада о кривой хате (Ballada o krzywej chacie), Песня о работнице (Pieśń o robotnicy), На советской Украине (Na sowieckiej Ukrainie), Сон вагонов (Sen wagonów). Tak samo – 5 przekładów w zbiorze dzieł wszystkich, w tomie II (Tsvetayeva 1994 II: 415–419).

¹² Dziękuję Panu dr. hab. Liborowi Martinkovi (Uniwersytet Wrocławski) za przejrzenie przekładu filologicznego i sformułowanie pomocnych uwag. Tłumaczenie oparłem na wydaniu Łysohorsky (1958: 8–9).

ponieważ każdy wariant filologiczny jest wtórny i – chcąc nie chcąc – utrwała ślady indywidulanego filtru translatorskiego, a szerzej – wpływów odmiennych kultur przyjmujących obcy tekst do swych zasobów literackich. Innymi słowy, tłumaczenie filologiczne odsłania nie tylko mechanizmy zmian językowych typowych dla tłumaczeń pośrednich, lecz także elementy poetyki własnej przekładowcy, co pozwala dodatkowo, jak tutaj, śledzić zależności między np. idiostylem Cwietajewej a jej konkretnym rozwiązaniem translatorskim.

Tabela 1. Zestawienie laskiego oryginału z przekładem filologicznym na język polski

<i>Balada o křivěj budže</i>	Przekład filologiczny
Za městém přy čeśće budka křywo. W ňej staro Kołorka předowo piwo.	Za miastem przy drodze/szlaku chatka [stoi] krzywa. W niej stara Kołorka sprzedaje piwo.
Před tym tu tam še zastawili Šedloicy na wozach a trochu popili.	Wcześniej zatrzymali się tam czasem Chłopi na wozach i trochę popili.
Časy su zle. Ani šedloicy ňemaju. Na Kołorku hěrbatu še flašky džiwapu	Czasy są złe. Nawet chłopi nie mają [pieniędzy]. Na Kołorkę garbatą flaszki spoglądają
a list od sudu še džiwo na ňe: Kołorka pod trestém zaplaćić mo daňe. -----	a list z sądu spogląda na nią: Kołorka pod groźbą [kary] ma zapłacić podatki. -----
Pět dni, pět nocy ňejedla, ňepila a před tym, co přyndže, še wdowa hrožiła.	Pięć dni, pięć nocy nie jadła, nie piła a przed tym co nastanie, wdowa się odgrażała.
W potek skónčili čekani hrozne. Kołorka została w budže proznej.	W piątek skończyło się groźne czekanie. Kołorka została w chacie pustej.
Wšecko, aj špunty pozbjěrali. En welky křyž na šćeŇe ňechali.	Wszystko, nawet korki pozbierali. Tylko krzyż wielki na ścianie zostawili.
Kołorce własy na hlavě stowaju, Jeji oči dziwnym ohŇém horaju.	Kołorce włos na głowie się jeży, Jej oczy dziwnym ogniem płoną.
A naroz křyž stěrhŇe a o zém z nim rube a naroz fěrtuch se sebe škube	I nagle krzyż zerwie, i na ziemię go rzuci i nagle fartuch z siebie zrzuci
a do prowazu ho w poće krući, a na hřebik, kaj křyž był, zufało ho nući. -----	i powróz z niego w pocie kręci, i na gwoździu, gdzie krzyż był, desperacko wiąże. -----
Šedloicy jedu z města od sudu a piwem chcu złość zmyć před křywu budu.	Chłopi jadą z miasta z sądu i piwem chcą złość zmyć przed krzywą chatą.
No w budže Kołorku je wšecko naruby. Z własów štrapatych še ščiřo zuby.	Lecz w chacie Kołorki [jest] wszystko powywracane. Z włosów kudłatych szczerzą się zęby.

Tabela 2. Zestawienie przekładu Mariny Cwietajewej z przekładem filologicznym na język polski

<i>Баллада о кривой хате</i> w przekładzie Mariny Cwietajewej	Przekład filologiczny
Под ивой хата приткнулась криво. В той хате бабка варила пиво.	Pod iwą ulokowała się** krzywo chata. W tej chacie babka warzyła piwo.
Входили парни в лохматых шапках, Хвалили пиво, хвалили бабку. Но деньги сплыли, и парни сплыли. Одна Калорка среди бутылей.	Wchodźli chłopcy w kudłatych czapkach. Chwaliły piwo, chwaliły babkę. Lecz pieniądze spłynęły i chłopcy spłynęły. Tylko sama Kałorka pośród butli.
Согнулась бабка прениже ивы: Куда как страшен налог на пиво!	Zgięła się babka niżej od iwy: Jak straszny jest podatek od piwa!
Пять долгих дней не пила, не ела – Всё на налоговый лист глядела!	Pięć długich dni nie piła, nie jadła – Cały czas na listę podatkową się patrzyła.
Прошёл день пятый, настал день платы: Осталась бабке пустая хата.	Minął dzień piąty, nadszedł dzień zapłaty. Została babce pusta chata.
– Пивные втулки – и те прихватим! – Осталась бабка одна с распятем.	– Korki od piwa – i te zabierzemy ze sobą. Została babka sama z krucyfiksem.
У бабки дыбом встают волосы! Глаза – что угли – у переносья!	Babce dęba stają włosy! Oczy – niczym węgle – u nasady nosa.
Срывает бабка из сил последних С гвоздя распяте, с себя – передник.	Zrywa babka ostatkiem sił Z gwoździa krzyż, z siebie – fartuch.
Рвёт на полоски передник старый, Из тех лоскутьев – верёвка стала!	Rwie na pasemka stary fartuch, Z tych strzępów – powstał powróż!
И на гвозде – какова обновка? Где раньше крест воззирал*, – верёвка.	A na gwoździu – co nowego? Skąd wcześniej krzyż spoglądał – powróż.
Крестьяне едут с суда, чуть живы. Залить обиду решили пивом.	Chłopi jadą z sądu, ledwie żywi. Zalać obrazę postanowili piwem.
– Простите, други, за сказ мой грубый, – Висит Калорка и скалит зубы.	– Wybaczczie, przyjaciele, mą mowę prostacką – Wisi Kałorka i szczyrzy zęby.

* W tomie z 1967 r. słowa «воззирал» i «грубый» zostały rozspacjowane (Tsveyayeva 1967: 53–54).

** Na pewno uzyskałbym większą obrazowość, gdybym zamiast formy „ulokowała się” użył postaci „przycupnęła”. Trzeba jednak zrezygnować z tego wariantu z trzech co najmniej powodów: 1. przycupnięcie jest czynnością typową dla istot żywych, więc amplifikowałbym niepotrzebnie oryginał przez wprowadzenie personifikacji; 2. zarówno przycupnięcie, jak i przyczajenie się są zwykle działaniami na krótki czas, a chata stoi przecież trwale, chociaż można metaforycznie powiedzieć, że np. wieś przycupnęła/przyczaiła się pod górą; 3. „przycupnąć” to po ros. «присесть на корточки» (siedzieć w kucki, przykucnąć) i «притаиться» (przyczać się), a więc za każdym razem słowa te nie pokrywają się z wyborem Cwietajewej: «приткнуться».

Tabela 3. Zestawienie przekładów filologicznych: 1. z laskiego na polski, 2. z rosyjskiego na polski

Przekład filologiczny z laskiego na polski	Przekład filologiczny z rosyjskiego na polski
Za miastem przy drodze chatka [stoi] krzywa. W niej stara Kołorka sprzedaje piwo.	Pod iwą ulokowała się krzywo chata. W tej chacie babka warzyła piwo.
Wcześniej zatrzymali się tam czasem Chłopi na wozach i trochę popili.	Wchodziły chłopcy w kudłatych czapkach. Chwaliły piwo, chwaliły babkę.
Czasy są złe. Nawet chłopcy nie mają [pieniędzy]. Na Kołorkę garbatą flaszkę spoglądają	Lecz pieniądze spłynęły i chłopcy spłynęły. Tylko Kałorka pośród butli.
a list z sądu spogląda na nią: Kołorka pod groźbą [kary] ma zapłacić podatki.	Zgięła się babka niżej od iwę: Jak straszny jest podatek od piwa!

Pięć dni, pięć nocy nie jadła, nie piła a zanim to przyszło, wdowa cała drżała.	Pięć długich dni nie piła, nie jadła – Cały czas na listę podatkową się patrzyła.
W piątek skończyło się groźne czekanie. Kołorka została w chacie pustej.	Minął dzień piąty, nadszedł dzień zapłaty. Została babce pusta chata.
Wszystko, nawet korki pozbiali. Tylko krzyż wielki na ścianie zostawili.	– Korki od piwa – i te zabierzemy ze sobą. Została babka sama z krucyfiksem.
Kołorce włos na głowie się jeży, Jej oczy dziwnym ogniem płoną.	Babce dęba stają włosy! Oczy – niczym węgle – u nasady nosa.
I nagle krzyż zerwie, i na ziemię go rzuca i nagle fartuch z siebie zrzuca	Zrywa babka ostatkiem sił Z gwoździa krzyż, z siebie – fartuch.
i powróz z niego w pocie kręci, i na gwoździu, gdzie krzyż był, desperacko wiąże.	Rwie na pasemka stary fartuch, Z tych strzępów – powstał powróz!

Chłopi jadą z miasta z sądu i piwem chcą złość zmyć przed krzywą chatą.	A na gwoździu – coś nowego? Skąd wcześniej krzyż spoglądał – powróz.
Lecz w chacie Kołorki [jest] wszystko powywracane. Z włosów kudłatych szczerzą się zęby.	Chłopi jadą z sądu, ledwie żywi. Zalać obrazę postanowili piwem.
	– Wybaczcie, przyjaciele, mą mowę prostacką – Wisi Kałorka i szczerzy zęby.

Dopiero w zestawieniu obu przekładów filologicznych uwidaczniają się wszystkie podobieństwa i różnice w przekładzie laskiej ballady na język rosyjski. Nie można w pełni powtórzyć diagnozy Wytrzensa, że mamy tutaj do czynienia z zupełnie innym utworem, chociaż w wersji rosyjskojęzycznej występują amplifikacje, pojawiają się zmiany formalne i w sferze obrazowania. Na pewno tłumaczenie Cwietajewej nosi piętno jej własnego artyzmu, kobiecej wrażliwości, emocjonal-

ności, i przypuszczam, że tekst ten przekładowczyni mogłaby śmiało przyjąć jako w pełni zgodny z jej poetyką, podpisać się pod nim z imienia i nazwiska, gdyby nie świadomość, że autorem wiersza jest jednak ktoś inny, Łysohorsky. Prześledźmy zatem po kolei wszelkie zmiany, które wprowadziła tłumaczka w 12 laskich dystychach, oceńmy ich zasadność oraz konsekwencje względem pierwowzoru.

Zacznę od obserwacji formalnej, zgodnie z którą laski oryginał z 1958 roku zawiera 12 nieregularnych pod względem sylab dystychów, chociaż występujące dwukrotnie przerywane linie pomiędzy dystychami 4. i 5. oraz 10. i 11. sugerują, że mogło ich być więcej. Tej kwestii bez wglądu do zachowanych ewentualnie rękopisów (maszynopisów) autora nie da się już raczej ostatecznie wyjaśnić. Nie wiadomo, jaką wersję ballady Łysohorsky dał do przekładu – może bez tych opuszczeń? Wiadomo natomiast, że Cwietajewa wypełniła lukę między dystychami 10. i 11. przez wstawienie retorycznego dwuwersu:

И на гвозде — какова обновка?
Где раньше крест воззирал, — верёвка.

Od strony środków retorycznych, oddawanych za pomocą określonych znaków graficznych, można powiedzieć, że w laskim tekście wszystko jest umiarkowane w tym sensie, że nie ma tutaj ani jednego znaku zapytania, ani jednego wykrzyknika. Inaczej rzecz wygląda w tłumaczeniu. Przekładowczyni wprowadza półpauzy, które sygnalizują dialogowość narracyjną, oraz pauzy skrywające domyslną treść, są też dwa wykrzykniki i jeden znak zapytania.

W pierwszym dystychu Cwietajewa pomija miejsce akcji określone przez Łysohorskiego jako „za miastem przy drodze/szlaku”. Dla tłumaczki istotniejszy stał się element przyrodniczy: iwa, pod którą ulokowała krzywą chatę; gwoli ścisłości w oryginale jest to chatka. Czy wybór płaczącej wierzby, iwy, mógł być czymś podyktowany? Dlaczego poetka nie wybrała brzozy, klonu, dębu? Wydaje się, że ze względu na kształt tego drzewa, na tworzony przez nie „parasol” z liści dotykających prawie ziemi, Cwietajewa zdecydowała się właśnie na tę „płaczącą” roślinę: ona miała zapewne najlepiej współgrać z losem starej handlarki, najlepiej też – o czym za chwilę – oddać postawę babki, jej mocne pochylenie do przodu, prawie do ziemi, pod ciężarem spraw. Wierzba symbolizuje bowiem nie tylko np. siły żywotne, żeńskość, płodność, lecz także m.in. gorzką rozpacz, nieszczęście, bezdomność oraz śmierć (Kopaliński 1991: 459). W tekście wyjściowym Kołorka sprzedaje piwo, w tłumaczeniu – babka warzy piwo; handel piwem, a jego warzenie to jednak odrębne czynności. Mamy zatem kolejny sygnał przekładowczego odstępstwa od pierwowzoru.

W dystychu drugim chłopów z krwi i kości, woźniców, czyni poetka chłopami-mężczyznami zdobiącymi swe głowy kudłatymi czapkami. Amplifikuje nie tylko ich wygląd, lecz także czynności: każe im chwalić i piwo, i babkę, podczas gdy w pierwowzorze mówi się jedynie o popijaniu lekkiego trunku.

W dystychu trzecim Cwietajewa redukuje konstatację Łysohorskiego o złych czasach. Poetka rekompensuje ten brak podwojeniem informacji o braku pieniędzy i braku klientów. Zmienia ponadto graficznie (płaszczyzna pisma) i fonetycznie (płaszczyzna recytacji) imię bohaterki z Kołorka na Kałorka, być może pod wpływem „akania”. W oryginale flaszki patrzą na garbatą Kołorkę. Możliwe, że w przekładzie filologicznym z laskiego na rosyjski była informacja o zdeformowanej sylwetce handlarki i z tego powodu Cwietajewa wprowadziła iwę, by upodobnić wygląd starej kobiety do kształtu drzewa. Ten zabieg translatorski wypada ocenić pozytywnie jako przemyślane posunięcie artystyczne.

W czwartym dystychu zostaje wykorzystana iwa. W bardzo obrazowy sposób Cwietajewa wprowadza do tekstu nieobecne w nim treści, gdy pisze, że babka po otrzymaniu wiadomości o konieczności zapłacenia podatku od handlu piwem, podatku dla niej kosmicznego, zgina się pod ciężarem nowej sytuacji niżej od rosnącego przy chacie drzewa.

W dystychu piątym mamy do czynienia ze zmianą kolejności czynności. W oryginale Kołorka po prostu pięć dni i pięć nocy nie jadła i nie piła. W tłumaczeniu dni stają się długie, co sugeruje, że rzecz dzieje się raczej wiosną lub latem, wtedy bowiem pora jasna przeważa nad ciemną. Ale nie da się wykluczyć i innego tropu, zgodnie z którym długie dni są odzwierciedleniem stanu emocjonalnego handlarki: dni się dłużą, odbijając głębokie cierpienie kobiety. Jeśli jednak akcja miałaby się dziać latem, dlaczego Cwietajewa każe woźnikom nosić kudłate – w domyśle ciepłe – czapki? Łysohorski wskazuje na zły stan emocjonalny Kołorki, tłumaczka eksponuje zaś jej nieprzytomne wpatrywanie się w pismo, które otrzymała z sądu. Zmiana szyku czynności z „nie jadła, nie piła” w oryginale na „nie piła, nie jadła” w tłumaczeniu jest z punktu widzenia translacji całkowicie nieistotna.

W dystychu szóstym w tekście wyjściowym kończy się niepokój bohaterki wywołany finansowym wstrząsem. Cwietajewa dopowiada: „nadszedł dzień zapłaty”. W obydwu wersjach – oryginale i tłumaczeniu – kobieta jest w izbie całkowicie sama. Moment ten idealnie pasuje do tego, co przekazał syn Cwietajewej, Gieorgij Efron, o pozostaniu matki w dniu popełnienia przez nią samobójstwa samej w jełabuskiej chacie.

W dystychu siódmym nie ma istotnych modyfikacji przekładowych. Tu i tam podkreślono grabieżcze zachowanie osób konfiskujących mienie Kołorki, czego

symbolem stało się zabranie nawet starych korków po piwie. U Łysohorskiego mówi się o wielkim krzyżu na ścianie, Cwietajewa ogranicza się do konstatacji, że w pustym pomieszczeniu bohaterka pozostała jedynie z krucyfiksem. Zgubiła w ten sposób ważną informację: skoro krzyż był wielki, również gwoźdź, na którym wisiał, musiał być solidny, a więc taki, który wytrzyma ciężar zwisającego człowieka. Cwietajewa wybrała dla siebie spory gwoźdź w sieni jełabuskiej chaty, upodabiając swój wybór do decyzji Kołorki.

W dystychu ósmym sytuacje narracyjne są bardzo zbliżone. Fakt jeżenia się włosów na głowie, stawania ich dęba to tylko sygnały przerażenia i desperacji, które towarzyszyły Kołorce – a później, 31 sierpnia 1941 roku, samej poetce.

W dystychu dziewiątym babka zdejmuje gwałtownie krzyż ze ściany i rzuca go na ziemię. Podobnie dzieje się w przekładzie, z tą jednak różnicą, że Cwietajewa pozbawia Kołorkę sił życiowych.

W dystychu dziesiątym w oryginale Kołorka kręci powróż w pocie czoła, tzn. z wysiłkiem. Tłumaczka jest dokładniejsza: fartuch jest rwany na pasemka, a z pasemek powstaje powróż. Łysohorsky wprowadził jeszcze obraz nerwowego mocowania stryczka na gwoździu, u Cwietajewej tego obrazu brak. Jest za to dodatkowy dystych, który w zasadzie rekompensuje wcześniejszą redukcję.

W dystychu jedenastym sytuacje narracyjne w obydwu wariantach są bardzo zbliżone: oto chłopci wracają z miejskiego sądu i po drodze zamierzają uśmierzyć przykrości przy butelce piwa. Cwietajewa amplifikuje nie najlepszy stan emocjonalny woźniców: wracają „ledwie żywi”, redukuje jednocześnie miejsce akcji. U Łysohorskiego topienie chłopskiej złości ma się odbyć przed krzywą chatą, u Cwietajewej – brak wskazania.

W dystychu dwunastym tylko połowa informacji zawartej w tekście wyjściowym znalazła swe odzwierciedlenie w tekście docelowym. W oryginale chłopci po wkroczeniu do chaty dostrzegają, że panuje w niej okropny bałagan, niczym po rewizji, dopiero potem wychwytyją wzrokiem wiszącą na gwoździu kudłatą Kołorkę z otwartymi ustami jak u wisielca. Cwietajewa pozostawia coś w rodzaju pożegnania i prośby o wybaczenie. Wkłada w martwe usta babki słowa, których Kołorka nie wypowiedziała za życia. Jest to identyczna sytuacja, z którą zetknął się Gieorgij Efron po śmierci matki. Cwietajewa pozostawiła listy pośmiertne, w których prosiła najbliższych i przyjaciół, aby wybaczyli jej to, co uczyniła (Ojcewicz 2019; 2021).

Tabela 4. Zestawienie przekładów artystycznych: 1. w języku rosyjskim, 2. w języku polskim

<i>Ballada o krzywej chacie na podstawie tłumaczenia Mariny Cwietajewej</i>	<i>Ballada o krzywej chacie na podstawie laskiego oryginału</i>
Przy drodze stała chata krzywo. Warzyła w chatce babka piwo.	Za miastem przy drodze stała chatka krzywa. W niej stara Kołorka handlowała piwem.
Tu zaglądały chłopcy w czapkach, Chwaliły piwa smak i babkę.	Tam czasem na chwilę się zatrzymywali, Na wozach chłopcy – trochę popijali.
Lecz kasa znikła, chłopcy znikli. Kałorka sama tkwi wśród butli.	A czasy są złe. Nawet chłopcy nie mają. I na garb Kołorki butle spoglądają.
I zgięła kark poniżej iwy: Podatek straszny jest od piwa!	A pismo z sądu spogląda sobie na nią: Kołorka pod karą ma spłacić podatki!
Pięć dni nie jadła i nie piła – W księgę podatków się patrzyła!	Pięć dni i pięć nocy nie piła, nie jadła, a tego, co przyjsz miało, wdowa się bała.
Minął dzień piąty – czas zapłaty: Została babka z pustą chatą.	I w piątek skończyło się groźne czekanie Została Kołorka w pustej chacie sama.
– Weźmiemy korki też po piwie! – Została babka z krucyfiksem.	Zabrali wszystko, nawet korki po piwie. Ostała się babka z wielkim krucyfiksem.
I stają dęba babce włosy! Oczy – jak węgle – aż do nosa!	Kołorce włos jeży się strasznie na głowie A oczy goreją jakże dziwnym ogniem.
Ostatkiem sił za chwilę zerwie Krucyfiks z gwoźdźcia, fartuch z siebie.	I nagle krzyż zerwie i na ziemię rzuci, A z siebie naprędce stary fartuch zrzuci
Na paski stary fartuch porwie, Z tych szmat uczyni stryczek sobie!	i powróz z wysiłkiem, w pocie czoła kręci, na gwoździu, gdzie krzyż był, teraz supeł siedzi.
A co na gwoździu – tam rzecz nowa? Skąd wcześniej krzyż – dziś stryk spogląda.	
Wracają chłopcy z sądu słabi. Chcą smutki topić w babki piwie.	Jadą chłopcy z miasta, jadą prosto z sądu i piwem chcą złość topić przed krzywą chatą.
– Co złe, wybaczenie, prostej duszy – Kałorka wisi – zęby suszy.	Lecz w chacie Kołorki bałagan jest straszny, a babka wisi, swym uśmiechem straszy.
3 IX 2025	9 IX 2025

Z eksperymentalnego wykonania dwóch przekładów tego samego tekstu, ale przy odmiennych tekstach wyjściowych – z laskiego oryginału i rosyjskiego tłumaczenia – płyną pewne spostrzeżenia. Obydwa warianty nie różnią się aż tak bardzo, by można było twierdzić, że otrzymaliśmy różne utwory. Tu i tam są ci sami bohaterzy: babka Kołorka, której towarzyszą biedni chłopcy. Okoliczności architektoniczne są również identyczne: krzywa chata. I rzecz najważniejsza: tragiczny finał kobiety,

która zrezygnowała z życia, obawiając się konsekwencji ze strony sądowej machiny. Cwietajewa też targnęła się na własne życie, gdy doszła do wniosku, że nikt i nic nie jest już w stanie jej pomóc, że znalazła się w ślepej uliczce, którą sama sobie i swojemu synowi zafundowała, decydując się na powrót z Paryża do Moskwy. Zawiedli ci, na których najbardziej liczyła, m.in. Nikołaj Asiejew. Żadnego światła nadziei w tunelu nie widziała. W dniu śmierci jej ruchy były prędkie i zdecydowane. A od decyzji – żadnego odwrotu.

Można chyba z dużym stopniem prawdopodobieństwa przyjąć, że do Łysohorskiego dotarła wiadomość o tragicznej śmierci Cwietajewej. Nie wiadomo jednak, jak na tę informację zareagował, nie wiadomo, czy połączył oba wydarzenia: fikcyjne – z ballady o Kołorcie z rzeczywistym – o poetce z Jełabugi. Nie wiadomo, jakie wnioski wyciągnął z tych zbieżności dla siebie.

Bibliografia

Literatura podmiotu

- Lysogorskiy, O. (1940), *Ballada o krivoy khate*. Perv. Tsvetayeva, M. Internatsional'naya literatura 11–12: 158–160 [Лысогорский, О. (1940), *Баллада о кривой хате*. Перев. Цветаева, М. Интернациональная литература 11–12: 158–160].
- Lysogorskiy, O. (1946), *Stikhotvoreniya*. Moskva: Izdatel'stvo «Sovet'skiy pisatel'» [Лысогорский, О. (1946), *Стихотворения*. Москва: Издательство «Советский писатель»].
- Lysogorskiy, O. (1994), *Ballada o krivoy khate*. W: Tsvetayeva, M. (1994), *Sobraniye sochineniy v semi v semi tomakh*. T. 2: *Stikhotvoreniya. Perevody*. Moskva: Izdatel'stvo Ellis Luck/Ellis Lak: 416 [Лысогорский, О. (1994), *Баллада о кривой хате*. W: Цветаева, М. (1994), *Собрание сочинений в семи томах*. T. 2: *Стихотворения. Переводы*. Москва: Издательство Ellis Luck/Эллис Лак: 416].
- Łysohorsky, Ó. (1934), *Spiwajuco piasć*. Praha: Družestvení prace.
- Łysohorsky, Ó. (1958), *Aj laške řéky plynu do mořa*. Praha: Československý spisovatel.
- Łysohorsky, Ó. (1988), *Laško poezija 1931–1977*. Hrsg. Marvan von, J./Gan, P. Köln: Böhlau Verlag.

Literatura przedmiotu

- Balowska, G. (2018), *Óndra Łysohorsky – poeta laski czy europejski?* Bohemistyka 2: 194–196.
- Gan, P. (2006), „*Moja harfa je celo ślónsko zém*” – *Zur lachischen Poesie von Óndra Łysohorsky aus der Euroregion Schlesien*. W: Bockholt, V./Freise, M./Lehfeldt, W./Meyer, P. (Hrsg.), *Finis coronat opus. Festschrift für Walter Kroll zum 65. Geburtstag*. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen: 85–98.
- Gazda, G. (2000), *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Hájek, I. (1983), *Poet of a New Nation*. Cross Currents (University of Michigan): 313–332. <https://quod.lib.umich.edu/c/cross/ANW0935.1983.001/326:36?rgn=full+text;view=image> [dostęp: 6.09.2025].
- Hannan, K. (1995), *Some Unpublished Poems of Óndra Łysohorsky*. Oxford Slavonic Papers. New Series 28: 98–123.

- Hannan, K. (1996), *The Lachian Literary Language of Óndra Lysohorsky*. Slavic and East European Journal 40/4: 726–743.
- Janoušek, P. (1995), *Slovník českých spisovatelů od roku 1945. Díl I. A–L*. Praha: Brána.
- Kaczmarek, J. (1989), *Samobójstwo Jesienina*. <https://www.kaczmarek.art.pl/tworczosc/wiersze/samobojstwo-jesienina/> [dostęp: 7.09.2015].
- Kopaliński, W. (1991), *Słownik symboli*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Lexikon české literatury. K–L*. (1993). Ved. Forst, V. Praha: Nakladatelství Academia.
- Málková, I./Urbanová, S. a kol. (2001), *Literární slovník severní Moravy a Slezska (1945–2000)*. Ostrava: Nakladatelství „Votobia“.
- Martinek, L. (2010/2011), *Lašská poezie Óndry Lysohorského včera, dnes a zítra*. W: Mitter, P. (ed.), *Minulost, přítomnost a budoucnost v jazyce a literatuře*. Sborník z mezinárodní konference pořádané katedrou bohemistiky PF UJEP v Ústí nad Labem ve dnech 1. – 3. 9. 2010. 2. díl – část literárněvědná. Ústí nad Labem: UJEP v Ústí nad Labem: 103–118.
- Martinek, L. (2016), *Laško-evropský básník Óndra Lysohorsky. Monografie*. Wrocław: ATUT.
- Ojcewicz, G. (2019), *Każda droga ma kres (tragiczna przystań reemigrantki Mariny Cwietajewej w Jelabudze w świetle „Dzienników” Gieorgija Efrona)*. Acta Neophilologica XXI/2: 141–158.
- Ojcewicz, G. (2021), *Pożegnalne listy Mariny Cwietajewej w tłumaczeniach na język polski – uni-sono czy polifonicznie?* Acta Neophilologica XXIII/1: 239–258.
- Ojcewicz, G. (2024), *Cwietohomofagia, czyli pochłanianie osób i świata przez Marinę Cwietajewą*. W: Cwietajewa, M./Gronski, N. (2024), *Kiedy umrzemy, przemówimy MILCZĄC. Korespondencja Mariny Cwietajewej z Nikołajem Gronskim z lat 1928–1933*. Przekł. z ros. i oprac. nauk. Ojcewicz, G. Wstęp Brzykcy, J. Szczytno: Wydawnictwo GregArt: 15–81.
- Oytsevich, G. (2021), *1941 god v zhizni Synamariyny Tsvetayevoy na osnovanii Dnevnikov Georgiya Efrona*. W: *Materiály XXI i XXII mezhduнародnykh nauchnykh tsvetayevskikh konferentsiy 22–24 sentyabrya 2018 – 26–27 sentyabrya 2020 Korolëv – Moskva. Sbornik dokladov*. Moskva: Dom-muzei Mariny Tsvetayevoy [Ойцевич, Г. (2021), *1941 год в жизни сына Марины Цветаевой на основании Дневников Георгия Эфрона*. W: *Материалы XXI и XXII международных научных цветавевских конференций 22–24 сентября 2018 – 26–27 сентября 2020 Королёв – Москва. Сборник докладов*. Москва: Дом-музей Марины Цветаевой]. <https://dommuseum.ru/museum/nauka/izdaniya> [dostęp: 9.09.2025].
- Óndra Lysohorsky – regionální autor, nebo laško-evropský básník?* (2012). W: Martinek, L. (red.), *Od dialektů k literárním jazykům v Evropě – Od dialektów do języków literackich w Europie*. Opava: Slezská univerzita v Opavě: 86–99.
- Słownik pisarzy świata* (2004). Red. Maślanka, J. Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa.
- Syniawa, M. (2019), *Desatky roků na kraji přepaští – W 30 rocznicę śmierci Óndry Lysohorskiego (2)*. <https://wachtyrz.eu/desatky-rokow-na-kraju-prepasci-w-30-rocznice-smierci-ondry-lysohorskiego-2/> [dostęp: 6.09.2025].
- Tsvetayeva, M. (1967), *Prosto serdtse. Stikhi zarubezhnykh poetov v perevode Mariny Tsvetayevoy*. Red. Slutskiy, B. Sost. Efron, A./Saakyants, A. Predisloviye Ivanov, Vyach. Vyp. 7. Moskva: Izdatel'stvo «Progress» [Цветаева, М. (1967), *Просто сердце. Стихи зарубежных поэтов в переводе Марины Цветаевой*. Ред. Слуцкий, Б. Сост. Эфрон, А./Саакянц, А. Предисловие Иванов, Вяч. Вып. 7. Москва: Издательство «Прогресс»].
- Tsvetayeva, M. (1994), *Sobraniye sochineniy v semi v semi tomakh. T. 2: Stikhotvoreniya. Perevody*. Moskva: Izdatel'stvo Ellis Luck/Ellis Lak [Цветаева, М. (1994), *Собрание сочинений в семи томах. Т. 2: Стихотворения. Переводы*. Москва: Издательство Ellis Luck/Эллис Лак].
- Wojnowicz, W. (2002), *Spóźniona miłość Aglai*. Tłum. Broniatowska, H. Warszawa: Pigmalion.
- Wytrzens, G. (1984), *Marina Tsvetaeva als Übersetzerin Óndra Lysohorskys*. Wiener Slavistischer Almanach 14: 17–22.
- Wytrzens, G. (1989), *Zu den lachischen Dichtungen † Óndra Lysohorskys*. Wiener Slavistisches Jahrbuch 35: 217–222. <https://www.jstor.org/stable/24747254> [dostęp: 3.09.2025].

DOI: <https://doi.org/10.31648/an.11905>

Magdalena Budnik

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0133-1568>

Uniwersytet w Białymstoku/ University of Białystok

m.budnik@uwb.edu.pl

Śmierć Antoniego Słonimskiego w świetle dokumentów cenzury¹ z 1976 roku

The Death of Antoni Słonimski in the Light of the Censorship Documents from 1976

Abstract: The archives cited in the article testify to the specific way in which the GUKPPiW dealt with Słonimski. It is noteworthy that, according to the censors, it was not the writer's work but his person that was most problematic. This is particularly clear in the documents produced *post mortem* by the office in 1976. Banned only a few months before his death, it could only have been a reprint of a PAP memo. The attitude of the censors towards Słonimski is well illustrated by the types of interference introduced, where the author appears as *persona non grata*, whose brave deeds in the fight for freedom of speech in Poland should no longer be quoted. Political allusions were scrupulously removed.

Keywords: Antoni Słonimski, censors, archives, death, work

Temat cenzurowania twórczości oraz faktów z biografii Słonimskiego w roku jego śmierci wydaje się badawczo wartościowy ze względu na koincydencję kilku faktów. Po pierwsze, temat dotyczy Antoniego Słonimskiego, wielkiego skamandryty, autora obecnego w licznych antologiach. Po drugie – cezura 1976 roku – a więc czasu strajków robotniczych i skutku, jaki wywierały zarówno na władzy, jak i cenzurze. Po trzecie – w 1976 Słonimskiego objęto zakazem druku. I na koniec – akurat w roku objęcia zapisem cenzorskim Słonimski zmarł. Czy śmierć takiej osoby dało się przemilczeć? I w jaki sposób władza usiłowała tego dokonać? Kwestie te omówię pokrótce w artykule.

¹ Dokumenty Głównego Urzędu Kontroli Prasy Publikacji i Widowisk (dalej GUKPPiW). Zachowano oryginalną pisownię oraz interpunkcję.

W 1976 roku w dokumentach cenzury poświęcono miejsce Słonimskiemu prawie siedemdziesiąt razy: przed śmiercią poety w kilkunastu miejscach, natomiast po śmierci – w ponad pięćdziesięciu². Za życia twórcy, w 1976 roku, najczęściej ingerowano w felietony. Po jego śmierci natomiast największą uwagę w dokumentach zwracano na materiały wspomnieniowe oraz nekrologi – to najciekawsze archiwalia, omówię je więc w artykule.

Zanim przejdziemy do kwestii cenzury wobec Słonimskiego, krótkiego namysłu wymaga sam rok 1976. „W krótkim czasie Polska stała się silniejsza, a Polakom zaczęło żyć się lepiej. I jest to fakt niepodważalny, którego nie kwestionuje nikt, nawet nasi wrogowie” stanowczo twierdził I sekretarz PZPR Edward Gierek w lipcu 1976 podczas „wiecu poparcia partii” w Katowicach (*Poparcie polityki partii...* online). W istocie Polakom wcale nie zaczęło, ale właśnie kończyło „żyć się lepiej”, czego wyraźną cezurą okazały się wydarzenia czerwcowe 1976 roku. Bezpośrednią przyczyną robotniczych protestów były podwyżki cen żywności³.

Władze były świadome, że ich plany mogą skutkować eksplozją społecznych protestów⁴. 25 czerwca 1976 roku w stu dwunastu zakładach pracy na terenie dwudziestu czterech województw ponad osiemdziesiąt tys. osób rozpoczęło strajki i demonstracje (*45 lat temu doszło do protestów...* online). W przypadku Radomia były to regularne walki uliczne, w wyniku których spłonął budynek Komitetu Wojewódzkiego PZPR. Dwóch manifestantów zginęło, setek osób dotknęły represje, jednak jeszcze tego samego dnia władze wycofały się z planowanych podwyżek.

² Są to liczby pewnego rzędu, ponieważ w materiałach zdarzały się powtórzenia. Cenzura wytwarzała w omawianym okresie różne typy informacji zbiorczych: codzienne, dwutygodniowe i kwartalne (dodatkowo z podziałem ze względu na komórkę, która wytworzyła dokumenty, czyli na Informacje GUKPPiW oraz Zespołu Instruktarzu, Ocen i Kontroli GUKPPiW).

³ Podwyżki zapowiedziane 24 czerwca 1976 r. w Sejmie przez premiera Piotra Jaroszewicza. Ich skala była bezprecedensowa. Przykładowo cena mięsa miała wzrosnąć o 69%, masła i nabiału o 50%, a cukru o 100%. Przyczyną tak znacznych podwyżek nie była inflacja, która w całej dekadzie lat 70. utrzymywała się na poziomie kilkuprocentowym. Skala podwyżek wynikała przede wszystkim z faktu zamrożenia cen wszystkich podstawowych produktów od 1971 r., co w warunkach niewydolnej gospodarki prowadziło do coraz większych braków w zaopatrzeniu. Jak trafnie zauważył Paweł Sasanka w swojej monografii *Czerwiec 1976*: „Utrzymywanie cen artykułów żywnościowych na niezmiennym poziomie przedstawiano jako »trwałe osiągnięcie pogrudniowej polityki«, i trzeba przyznać, że w połączeniu z szybko rosnącymi płacami skutkowało to wyraźną i dynamiczną poprawą sytuacji materialnej dużej części społeczeństwa. Był to więc paradoksalnie fundament budowy »drugiej Polski« i zarazem podłożony pod nią detonator” (Sasanka 2006: 85).

⁴ W maju 1976 r. Ministerstwo Spraw Wewnętrznych rozpoczęło realizację operacji „Lato 76”. Kontrolowano gotowość jednostek Milicji Obywatelskiej, tworzone grupy śledcze mające rozliczać prowodyrów spodziewanych zamieszek. Faktycznej skali protestów, a zwłaszcza ich epicentrum w Radomiu, zupełnie nie przewidziano.

Pełne znaczenie wydarzeń czerwcowych jako jeden z pierwszych zrozumiał Stefan Kisielewski, który w swoim dzienniku zanotował wówczas: „Myślę, że w gruncie rzeczy pierwszy żałobny dzwon dla ekipy Gierka już zadzwonił, wprawili go w ruch robotnicy z Ursusa, Radomia, Płocka i innych miast, kolejarze z całej Polski, słowem tłumy, które się wreszcie wściekły” (Kisielewski 2001: 866).

Aby zrozumieć, dlaczego w latach 70. Słonimski trafił do *Księgi zapisów i zaleceń* GUKPPiW, należy cofnąć się do wydarzeń sprzed dwóch dekad⁵. Po okresie wojennego wychodźstwa autor *Alarmu*, powróciwszy do kraju w 1951 roku, podejmował działania w obronie wolności słowa, narażając się na represje władz już w latach 50.⁶

W kolejnej dekadzie również aktywnie przeciwstawiał się rządzącym. I tak, w styczniu 1964 roku Antoni Słonimski, Paweł Hertz, Paweł Jasienica, Stefan Kisielewski i Melchior Wańkowicz wystąpili z ostrą krytyką działalności cenzury i polityki wydawniczej. W marcu tegoż roku Słonimski złożył w kancelarii premiera Cyrankiewicza podpisany przez trzydziestu czterech najwybitniejszych pisarzy i uczonych list, wyrażający sprzeciw wobec polityki kulturalnej rządu, reglamentacji papieru drukowego i coraz ostrzejszej cenzurze.

W lutym 1968 roku Słonimski przemawiał podczas zebrania ZLP w sprawie zdjęcia ze sceny *Dziadów* w reżyserii Kazimierza Dejmka. Wypowiadał się o odchodzeniu od przemian Października '56, krytykował również brak wolności słowa. W marcu 1968 był sygnatariuszem wraz z Jerzym Andrzejewskim, Tadeuszem Konwickim, Melchiorem Wańkowiczem i Adamem Ważykiem listu zredagowanego przez Pawła Jasienicę do rektora Uniwersytetu Warszawskiego w sprawie wstrzymania wystawiania *Dziadów* i represji wobec studentów.

⁵ Warto nadmienić, że w latach 1948–1958, jak podaje Kamila Budrowska, urząd kontroli przykładał większą wagę „do cenzurowania prozy, z racji na jej szerszy odbiór i pewnego »pobłażania« dla raczej rzadko czytanej liryki. W recenzji wtórnej wyboru wierszy Antoniego Słonimskiego postuluje się dodanie wstępu »wyjaśniającego szerzej niż to czyni poeta – braki i niedociągnięcia wynikające z fałszywej postawy poety, jaką zajmował on w okresie dwudziestolecia [...]«. Czyli: wiersze wydajemy bez żadnych zmian, ale dopisujemy wstęp, który napiętnuje postawę artysty” (Budrowska 2009: 75).

⁶ W 1953 r. podczas oficjalnej dyskusji, w której brał udział premier Józef Cyrankiewicz, Słonimski wystąpił z krytyką *Zarysu literatury polskiej dla kl. II. Wraz z antologią poezji i publicystyki*. Kolejny raz bardzo krytycznie wypowiedział się w 1955 r. podczas XV Sesji Rady Kultury i Sztuki. Wypowiedź dotyczyła centralizmu w życiu literackim i artystycznym. Potem w 1956 r. w trakcie obrad XIX Sesji Rady Kultury i Sztuki Słonimski zdecydowanie wystąpił przeciw lansowanej przez Włodzimierza Sokorskiego teorii kultu jednostki. W 1959 r. cały nakład recenzji teatralnych Słonimskiego pt. *Gwałt na Melpomenie* został wycofany ze sprzedaży i przekazany na przemiał – głównie z powodu wydrukowania recenzji sztuki *Car Lenin*.

Bezpośrednio po tych wydarzeniach w „Kurierze Polskim” ukazał się nad wyraz krytyczny artykuł wymierzony w Słonimskiego (Gontarz 1968: 2), a 19 marca Władysław Gomółka w swoim przemówieniu zaatakował m.in. Jasienicę oraz Słonimskiego. Przemówienie w Sali Kongresowej było (obok agresywnego artykułu Gontarza) jednym z kluczowych momentów Marca '68. W obu tekstach stwierdzano, że Słonimski jest „obcym elementem”, kosmopolitą i że nie jest Polakiem.

Słonimski oprócz głośnego *Listu 34* był sygnatariuszem jeszcze dwóch listów skierowanych do władz PRL. W 1974 roku wraz z Adamem Michnikiem zainicjował podpisanie *Listu 15*, który dotyczył umożliwienia Polakom w ZSRR kontaktu z kulturą polską i dostępu Polonii do własnego szkolnictwa. Na rok przed śmiercią w 1975 Słonimski podpisał kolejny – *List 59*, w sprawie projektowanych zmian w Konstytucji PRL.

W odpowiedzi na powyższe działania w 1976 roku nazwisko Słonimskiego obłożono zakazem druku. Zostało ono ujęte w *Księżce zapisów i zaleceń* GUKPPiW z 21 lutego 1976⁷. W dziale dotyczącym kultury wprowadzono wówczas „zapis” cenzorski na aż trzydzieści siedem nazwisk⁸. Twórczość oraz sama postać Słonimskiego niejednokrotnie stawały się obiektem zainteresowania nie tylko GUKPPiW⁹, lecz także Służby Bezpieczeństwa¹⁰.

Autor *Alarmu* wspominał w rozmowie z Witoldem Mieczysławskim o konsekwencjach podpisania listu:

Zadzzwoniłem wtedy do Kotarbińskiego, Kotarbiński mi powiedział tak: Niech Pan się tym bardzo nie przejmuję, ale niestety wszystko na Pana spada. Zakaz druku, publikacji itd. – Wydało mi się to po prostu śmieszne. Co znaczy zakaz druku? No i potem to się okazało. Pisywałem takie felietony zarobkowe w „Szpilekach”. Redaktor „Szpilek” zawiadomił mnie, że niestety, zakaz druku, nie możemy Pana drukować (Mieczysławski 1996: 218–219).

⁷ Wykaz nazwisk do zapisu nr 29 w dziale IX (Strzyżewski 2015: 95).

⁸ Wykaz poprzedzała klauzula: „Wszystkie własne publikacje autorów z poniższej listy, zgłaszane przez prasę i wydawnictwa książkowe oraz wszystkie przypadki wymieniania ich nazwisk należy sygnalizować kierownictwu Urzędu, w porozumieniu z którym może jedynie nastąpić zwolnienie tych materiałów. Zapis nie dotyczy radia i TV, których kierownictwo we własnym zakresie zapewnia przestrzeganie tych zasad. Treść niniejszego zapisu przeznaczona jest wyłącznie do wiadomości cenzorów” (Strzyżewski 1977: 66–67).

⁹ Na ten temat napisałam także w artykule: *Antoni Słonimski w aktach cenzury PRL. Wybór dokumentów Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk z lat 1961–1980* (Budnik 2021: 95–117).

¹⁰ Po *Liście 34* SB założyła Słonimskiemu Sprawę Operacyjnego Rozpracowania o kryptonimie „Syzyf” i na przestrzeni lat sporządziła aż 12 tomów akt (Siedlecka 2009: 11–51).

Dalej, we właściwy sobie, humorystyczny sposób podsumował:

Ten zakaz druku miał nawet dość zabawne aspekty, bo przed samym zakazem w jakimś miesięczniku rozrywkowym była krzyżówka. I kiedyś u dentysty z nudów rozwiązałem tę krzyżówkę – autor tytuł wiersza. Autorem wiersza był Antoni Słonimski, tytuł wiersza – „Żal”. Autor był pionowy, a tytuł był poziomy. W następnym numerze po miesiącu nie było rozwiązania tej krzyżówki, bo był już zakaz druku. Wszyscy, którzy odgadli tę krzyżówkę i mieli dostać aparat fotograficzny, zawiedli się, bo nie było ani rozwiązania, ani nikt żadnej nagrody nie dostał. Tylko ja zostałem poziomy zamiast pionowy (Mieczysławski 1996: 219).

W kolejnych słowach wesoły ton jednak ustępował, a poeta wyznał: „Zakaz druku po pewnym czasie jest dla pisarza nieznośny. Człowiek się burzy. Zacząłem w jakiś dziecinny sposób szukać mego nazwiska, gdzie się mogło zjawić. Nigdzie go nie było” (Mieczysławski 1996: 219).

Poniżej zamieszczam przykłady wybranych ingerencji, wymierzonych w Słonimskiego po jego śmierci.

Leopold Unger podawał, że 4 lipca 1976 roku, po śmierci Antoniego Słonimskiego, w GUKPPiW sporządzono następującą instrukcję:

W związku ze śmiercią Słonimskiego:

- a) prasa drukować będzie wyłącznie komunikat PAP;
- b) tylko jeden dziennik opublikuje nekrolog Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz oficjalny komentarz (bez prawa przedruku);
- c) prasa literacka ogłosi artykuły wyłącznie autoryzowane przez Komitet Centralny PZPR;
- d) wszystkie wspomnienia i komentarze redakcyjne muszą być zaaprobowane przez Komitet Centralny (Unger 2002: 249)¹¹.

W myśl powyższej instrukcji zaledwie trzy dni później – 7 lipca 1976 roku – cenzura usunęła z „Kuriera Polskiego” artykuł wspomnieniowy autorstwa Jerzego Zagórskiego¹² o Antonim Słonimskim. W dokumencie GUKPPiW przytoczono jego fragmenty. W tym wypadku, jak można przypuszczać, istniała rozszerzona wersja dokumentu. Świadczą o tym zastosowane w poniższym tekście skróty:

¹¹ Dalej Unger pisał, że wtedy zrozumiał „jak prawdziwa była formułka przypisywana niegdyś byłemu premierowi Cyrankiewiczowi: »Trzy siły rządzą Polską – partia komunistyczna, Kościół katolicki i Antoni Słonimski«” (Unger 2002: 249).

¹² Prawdopodobnie mowa o Jerzym Zagórskim (1907–1984), choć w artykule widnieje inicjał A. Zagórski.

Odszedł ktoś, do kogo pasuje określenie Człowiek-Instytucja. Teraz, po śmierci, kiedy przestaje się liczyć tyle spraw, jak określić Go w sposób właściwy: imponująca osobowość, wielki pisarz, mocny duch, czułe serce, czy jasny umysł?

Był z pokolenia wzrosłego w zasadach ucieleśnionych przez Stefana Żeromskiego, któremu w późnym spadku po Romantykach przydawano tytuł: sumienie narodu. Słonimski należał do najbliższego kręgu przyjaciół i uczniów Żeromskiego. [...]

W najistotniejszych odruchach był rzetelnym poetą. Wiedział, że zaprzeczeniem poezji jest nuda i skostniałość. My zaś wiemy, że znamieniem poetów jest wybujała wrażliwość i ściśle związana z pobudliwością swoista krnąbrność, która bywa czasem niewygodna i kłopotliwa, lecz na ogół wychodzi światu na zdrowie.

Można było się z nim spierać w szczegółach doraźnej oceny, nikt mu jednak nie przeczył jasnego umysłu. [...]

Zostaje w historii, jako jeden z trzonowej piątki „Skamandrytów”, wspaniały poeta o bardzo czystym stylu, znakomity felietonista i dramatopisarz, świetny satyryk, autor powiedzeń powtarzanych przez innych, jako cytaty. Zachwycał i gniewał, pouczał, polemizował, zaprzeczał i przytakiwał, rozjątrzał i rozbierał. Był kimś, obok kogo nie można przejść obojętnie. Otwarty umysł, umiał forsować swoje zdanie, ale nie był głuchy na argumenty przeciwne. Oceniał ludzi, jak mawiał „per saldo”. Był wzorem humanisty i rycerza poczyną szlachetnych. [...]

Nigdy nie był przysłowiowym „letnim” z takich, co to ich wypłyje Wieczność. Więc miał nie tylko przyjaciół, ale również antagonistów. Arena literacka jest areną także walk. Rozdawał i otrzymywał ciosy. Bez różnic w poglądach, nie byłoby postępu w myśli. [...] (Archiwum Akt Nowych [dalej AAN], GUKPPiW, sygn. 3453, k. 383).

Następnego dnia, 8 lipca 1976, w innym dokumencie GUKPPiW odnotowano, że ze „Słowa Powszechnego”: „wyliminowano – zgodnie z zaleceniem – nekrolog Antoniego Słonimskiego podpisany przez Zarząd Główny Związku Literatów Polskich” (AAN, GUKPPiW, sygn. 3453, k. 394). Nie załączono treści usuniętego nekrologu.

9 lipca 1976 w „Informacji o bieżących ingerencjach nr 55” zaznaczono, że w „Zielonym Sztandarze” w rubryce „Znani – Ciekawi”: „zakwestionowano materiał własny redakcji o Antonim Słonimskim, »jednym z najwybitniejszych współczesnych poetów polskich«, który był »równocześnie prozaikiem, satyrykiem, dramaturgiem i krytykiem teatralnym«. W wyniku jego śmierci »literatura polska poniosła dotkliwą stratę«” (ANN, GUKPPiW, sygn. 3563, k. 96).

10 lipca 1976 z 28 numeru „Życia Literackiego” znów wycięto w całości artykuł poświęcony Słonimskiemu. Jak podkreślono, uczyniono to „zgodnie z zaleceniem”. Zastosowany w tekście skrót pochodzi od cenzora:

[...] Antoni Słonimski stworzył swoim dorobkiem pisarskim własny i niepowtarzalny wzór osobowości, oparty o wartości racjonalistyczne, oparty na wierze w cywilizacyjny postęp, w możliwość porozumienia się ludzi dobrej woli, na równości

społecznej i tolerancji. Wybitna inteligencja, przenikliwy dowcip, dawały jego opiniom charakterystyczny i nieporównany kształt, styl Słonimskiego. Jego poezja wyraziła uczucia i stany duchowe zrodzone z doświadczeń epoki. Literatura i kultura polska ponoszą z jego śmiercią niepowetowaną stratę (AAN, GUKPPiW, sygn. 3564, k. 11).

Tego samego dnia, 10 lipca 1976 roku, również w 28 numerze „Tygodnika Powszechnego” dokonano ingerencji cenzorskich, oznaczonych przez urzędnika podkreśleniem. Skrót pochodzi od cenzora:

Był człowiekiem odważnym i prawym, oddanym do końca swych dni sprawie humanizmu w najlepszym tego ideału kształcie. Zawsze obecny tam, gdzie działa się krzywda, niesprawiedliwość, gdzie trzeba się było upominać o poszanowanie ludzkich spraw i ludzkich potrzeb. Stawał się gwałtowny i „niesprawiedliwy” tam, gdzie trzeba było walczyć z głupotą, zakłamaniem i obłudą. Ta gwałtowność i „niesprawiedliwość” brały się z potrzeby upominania się o prawa jednostki, jednostki zagrożonej w swej suwerenności wewnętrznej. Wiara w niezbywalną i wrodzoną godność człowieka, oraz płynące z niej konsekwencje dla życia indywidualnego i społecznego wycisnęła szlachetne piętno na wszystkim co pisał i czynił (AAN, GUKPPiW, sygn. 3564, k. 16).

Trzecim czasopismem, z którego 10 lipca 1976 roku usunięto materiał o Słonimskim, był 28 numer tygodnika „Przekrój”. Redakcja po interwencji cenzury wycofała własny tekst o poecie i zastąpiła go informacją PAP (AAN, GUKPPiW, sygn. 3564, k. 19). W dokumencie nie przytoczono usuniętego artykułu.

Kolejnym tekstem z 10 lipca 1976 roku, ocenzonego ze względu na temat śmierci twórcy, był fragment zamieszczony w „Kurierze Polskim”. W całości usunięto z niego notatkę pt. *Na cmentarzu w Laskach. Pogrzeb Antoniego Słonimskiego*¹³ (AAN, GUKPPiW, sygn. 3564, k. 18). Do dokumentu GUKPPiW dotyczącego tej ingerencji nie dołączono jednak wyciętego tekstu.

10 lipca 1976 nie udzielono również zezwolenia na emisję audycji Polskiego Radia (Naczelna Redakcja Informacji i Publicystyki Centralnej), autorstwa A.[liji] Dukanowić. Tym razem załączono fragmenty tekstu:

[...] Zarówno dzieła poetyckie, jak i utwory prozą Słonimskiego zawierały pewien element, który te rodzaje wypowiedzi łączył. Był nim racjonalizm, intelektualizm. Niewątpliwie główną rolę odgrywały tu predyspozycje osobiste, typ kultury wyniesiony z domu rodzinnego – nigdy nie słabnący podziw dla nauk ścisłych, dla wiedzy

¹³ Z tego samego numeru „Kuriera Polskiego” usunięto również cytaty z *Alfabetu wspomnień* Słonimskiego, którego użył Zdzisław Skwarczyński w swojej książce pt. *Stanisław Dygat*. Ukazała się ona nakładem PIW-u w 1976 r. w ramach serii „Portrety Współczesnych Pisarzy Polskich”. Nie załączono treści wykreślonego cytatu (por. AAN, GUKPPiW, sygn. 3564, k. 18).

empirycznej. Słonimski wierzył w siłę rozumu i poznania, był wrogiem irracjonalizmu, wszelkiego rozkojarzenia i nastrojowości [...].

W komplikującej się sytuacji lat międzywojennych coraz częściej sięgał po broń pamfletu, satyry, felietonu. Z pasją i odwagą za ich pomocą atakował rodzimych i obcych ciemnogród, reakcjonistów wszelkiej maści – brutalne siły przemocy, propagujące nienawiść, szowinizm, rasizm [...].

Po wyzwoleniu, po powrocie do kraju z emigracji, nadal pisał wiersze i felietony i nadal rozwijał ożywioną działalność w środowisku literackim. Choć był bezradny wobec wielu nowych zjawisk, choć nie rozumiał wielu stylów i mód poetyckich, odmiennych od kanonów, które sam wyznawał, to jednak zachował młodość i nierzadko bardziej od młodych czuł tętno współczesności. Do końca też był – że użyjemy jego słów – niepokodzony z bezsenssem, jak romantycy wierzył, że „na przekór bogom – prawdziwy Prometeusz zejdzie z gór Kaukazu”. Słonimski nigdy nie zdradził swojej wiary w rozum – w zwycięstwo rozumu i postępu – w triumf trwałych wartości humanizmu (AAN, GUKPPiW, sygn. 3564, k. 30).

„Informacja Nr 59 o bieżących ingerencjach” z 14 lipca 1976 roku dotyczyła kolejnej audycji (Redakcja Morska Polskiego Radia w Warszawie). Tym razem nie zamieszczono treści, a jedynie opis: „W audycji B.[lanki] Kutylowskiej *Dla tych, co na morzu* (Redakcja Morska PR–Warszawa) zakwestionowano materiał wspomnieniowy o A.[ntonim] Słonimskim, pióra Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego (publikowany w »Życiu Warszawy«)” (AAN, GUKPPiW, sygn. 3563, k. 143).

Z „Informacji Nr 61 o bieżących ingerencjach” z 16 lipca 1976 dowiadujemy się o usunięciu wiersza J. Piątkowskiego¹⁴ pt. *Antoni Słonimski*, który nawiązywał do wiersza skamandryty pt. *Liberté* z tomu *Wiek klęski* (1945) (Słonimski 1965: 298)¹⁵.

„Informacja Nr 66 o bieżących ingerencjach” z 23 lipca 1976 roku zawiera wzmiankę o wyeliminowaniu nazwisk: „S.[tanisława] Barańczaka, K.[azimierza] Brandysa, R.[yszarda] Matuszewskiego, M.[arka] Nowakowskiego i A.[ntoniego] Słonimskiego (J.[an] Miodek, *Syntetyczne konstrukcje leksykalne w języku polskim*, Ossolineum, nakł. 1 tys. egz.)” (AAN, GUKPPiW, sygn. 3563, k. 254).

„Informacja Nr 72 o bieżących ingerencjach” z 30 lipca 1976 roku zawiera notatkę:

Z materiału wspomnieniowego A.[ndrzeja] Kijowskiego o Antonim Słonimskim, zatytułowanego *Zniknął szczupły przechodzień*, wyeliminowano podkreślone opinie:

¹⁴ Osoba niezidentyfikowana

¹⁵ W tej samej „Informacji o bieżących ingerencjach nr 61” znalazły się jeszcze wzmianki o cenzurowaniu felietonów Słonimskiego *Pomyłone adresy* oraz *Poezja konkretna* (por. AAN, GUKPPiW, sygn. 3563, k. 170).

[...] Zawsze wiadomo było (...) gdzie będzie go można zastać. Najczęściej w kawiarni. Zmieniał je co parę lat, a były to zmiany doniosłe, jak przeprowadzka dworu, albo rekonstrukcja gabinetu. „Nowy Świat”, PIW, „Czytelnik”, u Marca, „Antyczna” na Placu Trzech Krzyży, ostatnio „Ujazdowska” w Alejach. Nie wyliczam dawniejszych, bo to nie moja epoka. Wszystkie ważne wydarzenia ostatnich lat dwudziestu, kojarzą mi się z kawiarniami Antoniego Słonimskiego [...]. Był wielkim mistrzem publicznego życia. Umiał sobą wypełnić i wzbogacać życie innych [...].

I nie tylko w wierszach zwierzał się ze swoich zwątpień [...].

Te wiersze łatwo połączyć z felietonami i satyrami, z działalnością, z temperamentem politycznym poety. Wychodziły z tej samej kancelarii literackiej [...] żywione tą samą wiarą w dobre sprawy i tą samą wolą walki o ich urzeczywistnienie oraz przeświadczeniem starym, jak polska poezja, o sile słowa i żywotności jego trwalszej od ustrojów, o ojczyźnie prawdziwej, o Polsce najprawdziwszej [...].

Odszedł, zniknął nagle, ale nic się nie skończyło, bo tak się wspaniale wykreował i tak nas siebie na pamięć nauczył, że mamy go pełno w głowie i w oczach [...]

Jego świat jest własnością ogółu. Jego wiara i jego lęki, jego smutki i jego nadzieje są udziałem ogółu. Nie tylko dlatego, że je wypisał i utrwalił, ale dlatego przede wszystkim, że je od ogółu wziął. Bo swoje posłannictwo pojmował, jako mowę i jako słuchanie... (AAN, GUKPPiW, sygn. 3563, k. 329).

W „Informacji Nr 76 o bieżących ingerencjach” sporządzonej 4 sierpnia 1976 roku czytamy: „Z 32. numeru „Stolicy” usunięto – po konsultacji z Wydziałem Prasy, Radia i TV KC PZPR – notkę biograficzną o Antonim Słonimskim” (AAN, GUKPPiW, sygn. 3565, k. 68). Wyciętego tekstu nie załączono.

W „Informacji Nr 78 o bieżących ingerencjach” z 6 sierpnia 1976 roku wymieniono dziesięć ingerencji w 32 numerze „Tygodnik Powszechny” – m.in. w rubryce „Przegląd prasy” zakwestionowano poniższą notatkę:

W 31 numerze „Kultury” znalazło się pół kolumny poświęcone pamięci Antoniego Słonimskiego. Napisał Bohdan Czeszko, napisał 28 wierszy druku Artur Sandauer. Z obu tekstów wynika, że obaj ich autorzy żywili dla Słonimskiego szacunek i obaj zdecydowanie się z nim nie zgadzali. Nie wynika tylko, kim był Antoni Słonimski. Można o tym wnioskować, tylko pośrednio poprzez znajomość Bohdana Czeszki. Píše on bowiem pod koniec: „Różniło nas tak dużo, iż niewiarygodne będzie dla wielu, że to co piszę, piszę w towarzystwie szczerego żalu spowodowanego Jego odejściem. A żal ten wywodzi się stąd, że oto zabrakło bociana nad kilkoma przynajmniej zbiorowiskami kumkających zgodnie żab”. Jakoś ubogo brzmi ta konkluzja i subiektywnie można mieć o to żal do ich autora obiektywnie jednak biorąc dobrze się stało, iż Bohdan Czeszko chciał to wspomnienie napisać... (AAN, GUKPPiW, sygn. 3565, k. 108–109).

W kilka tygodni po śmiertelnym wypadku Słonimskiego, po konsultacji z Wydziałem Prasy, Radia i TV KC PZPR, z „Polityki” (nr 33 z 13 sierpnia 1976 roku)

w całości wycięto obszerny artykuł Kazimierza Koźniewskiego *Niech trwa*. Tym razem w materiałach cenzury zamieszczono usuniętą treść. Autorem skrótów był urzędnik. Warto przywołać fragment artykułu:

W wypadku samochodowym zginął Antoni Słonimski, osiemdziesięcioletni pisarz polski.

Gdybym napisał, że zginął znakomity poeta – napisałbym prawdę niezupełną. Autor *Alarmu*, owego wiersza jak hymn z ust do ust powtarzanego w okupowanej, konspiracyjnej, walczącej Warszawie – nie był poetą znakomitym. [...]

Gdybym napisał teraz, że zginął wybitny dramaturg lub komediopisarz – napisałbym tylko część prawdy. Antoni Słonimski nie był wybitnym dramaturgiem. [...]

Mógłbym napisać, że w wypadku samochodowym został zabity wybitny prozaik – byłaby to prawda nader niedokładna. [...]

Powinienem być napisać, że w podwarszawskim Konstancinie zginął znakomity, wielki publicysta. Lecz wiem, że tym zgrzebnym, zbyt nikle w świadomości społecznej honorowanym, często deprecjonowanym i koślawionym określeniem obniżyłbym mimo woli rangę obywatelską pisarstwa Antoniego Słonimskiego.

Gdy chce się bowiem określić rolę Antoniego Słonimskiego w naszym życiu narodowym, społecznym, publicznym – trzeba użyć innego słowa. Nie poeta, nie dramaturg, nie publicysta – trzeba sięgnąć po określenie, jakie nasza społeczna tradycja przyznaje jedynie tym twórcom, który przekroczywszy domenę wyłącznie sztuki, wyłącznie artyzmu, stali się twórcami pewnych postaw obywatelskich, przestali być li tylko literatami – zostali pisarzami. Antoni Słonimski był – w tym właśnie rozumieniu – wielkim naszym pisarzem. Bodaj żaden inny język europejski nie zna tak wykreślonego rozróżnienia między literatem a pisarzem [...] (AAN, GUKPPiW, sygn. 3566, k. 139–140).

„Informacja Nr 84 o bieżących ingerencjach” sporządzona 14 sierpnia 1976 roku zawiera wzmiankę, że w numerze 34 czasopisma „ITD” usunięto nazwiska Słonimskiego oraz Adolfa Nowaczyńskiego (AAN, GUKPPiW, sygn. 3566, k. 157). Nie podano jednak szerszego kontekstu tej ingerencji. Natomiast w „Informacji Nr 88 o bieżących ingerencjach”, sporządzonej 19 sierpnia 1976 roku, podano, że z numeru 7–8 „Poezji” usunięto wiersz Antoniego Słonimskiego pt. *W obronie wiersza* (AAN, GUKPPiW, sygn. 3566, k. 241).

„Informacja Nr 95 o bieżących ingerencjach” z 27 sierpnia 1976 roku: „Zgodnie z odpowiednimi zaleceniami wyeliminowano: [...] wzmiankę o Antonim Słonimskim (W. Morton, *English in structures and situations* – podręcznik, PWN, nakł. 10 tys. egz.) (AAN, GUKPPiW, sygn. 3566, k. 325–326).

„Informacja Nr 98 o bieżących ingerencjach” z 31 sierpnia 1976 roku:

Wydawnictwo „Czytelnik” zgłosiło satyryczną monografię tygodnika „Szpilki” w opracowaniu E.[ryka] Lipińskiego, zatytułowaną *Drzewo szpilkowe* (nakł. 10 tys. egz.),

przedstawiającą dzieje pisma od momentu założenia – 1953 r. do roku 1970. [...] zgodnie z odpowiednimi zaleceniami – zakwestionowano nazwiska: K. Pużaka i Z. Zarembby¹⁶ oraz zgłoszone fragmenty felietonu A.[ntoniego] Słonimskiego *O obchodach i numerach specjalnych*, opublikowanego w numerze specjalnym „Szpilek” (z datą 29 stycznia 1956 r.) z okazji 20-lecia pisma (AAN, GUKPPiW, sygn. 3566, k. 347–348).

„Informacja Nr 101 o bieżących ingerencjach” z 3 września 1976 roku: „Zgodnie z odpowiednimi zaleceniami zakwestionowano: [...] wzmiankę o A.[ntonim] Słonimskim (*Rural social change in Poland*, wyd. „Ossolineum”, nakł. 1500 egz.)” (AAN, GUKPPiW, sygn. 3568, k. 45).

„Informacja Nr 102 o bieżących ingerencjach” 2 września 1976 roku: „W 9 numerze »Nowego Wyrazu« ingerowano w 9 materiałach, a m.in. w poniższych [...] Z dwóch innych materiałów usunięto – również w oparciu o zalecenia – nazwiska: Antoniego Słonimskiego i Stanisława Wygodzkiego” (AAN, GUKPPiW, sygn. 3568, k. 52–53).

„Informacja Nr 117 o bieżących ingerencjach” 23 września 1976 roku:

W dniu 22 września br. ingerowano w 41 materiałach. Redakcja „Polityki” – uwzględniając nasze uwagi – dokonała zmian w 2 materiałach, zgłoszonych do 39. numeru. Ponadto – w oparciu o dyrektywę – ingerowano w 2 tekstach. [...] Wyeliminowano również: - fragment felietonu A.[ntoniego] Słonimskiego *Pornografia* przytoczony w recenzji powieści J.[ana] P.[awła] Krasnodębskiego *Marsz dowolny* („Zdrowie i trzeźwość”, nr 9) (AAN, GUKPPiW, sygn. 3568, k. 182, 196).

„Informacja Nr 133 o bieżących ingerencjach” 13 października 1976 roku: „W »Tygodniku Kulturalnym« (nr 42), w materiale pt. *Słownik cytatów z całego świata, czyli wzmacniacz inteligencji* zakwestionowano – zgodnie z zaleceniem – nazwisko Antoniego Słonimskiego, wymieniane wśród nazwisk »najsłynniejszych ludzi świata«” (AAN, GUKPPiW, sygn. 3569, k. 229).

„Informacja Nr 162 o bieżących ingerencjach” z 18 listopada 1976 roku:

W Lublinie nie udzielono zezwolenia „Scenie Słowa” Teatru Akademickiego KUL na wystawienie spektaklu pt. „Łoża” wg scenariusza S.[tefana] Szaciłowskiego. Zawierał on tendencyjnie dobrane fragmenty lub całe wiersze J.[uliusza] Słowackiego i A.[ntoniego] Słonimskiego oraz fragmenty powieści F.[iodora] Dostojewskiego. Wybór tych tekstów przedstawiamy w załączniku nr 2. [...] ¹⁷ (AAN, GUKPPiW, sygn. 3572, k. 210, 212).

¹⁶ Osoby niezidentyfikowane.

¹⁷ *Łoża* (fragmenty) [...] Czy jest godniej znosić bez sprzeciwu / Ciosy i strzały zdradliwej fortuny, / Czy opór dając nawale udręczeń / Paść z bronią w rękę. Umrzeć. Spać. / Umrzeć i spać.

W kilka miesięcy po śmierci poety, 26 listopada 1976 roku, w numerze 48 „Tygodnika Powszechnego” ocenizowano fragmenty recenzji autorstwa Renaty Prawdzic pt. *Testament Antoniego Słonimskiego*. Tekst dotyczył *Alfabetu wspomnień* (Słonimski 1975), który wprawdzie w ośmiu miejscach został poddany ingerencjom cenzury, ale jednak ukazał się nakładem PIW-u rok wcześniej. Podkreśleniami oznaczono fragmenty usunięte. Skróków dokonano w urzędzie:

[...] Słonimski-satyryk i polemista ustępuje miejsca w *Alfabecie wspomnień* Słonimskiemu – ironiście i moraliscie. [...] W krótki tekst wpisany tu został duży podtekst. Niedopowiedzenia jego i przemilczenia, prowadzić nas mogą ku szerokim, a zabarwionym ironią tragicomiczną, rozważaniom nad historiozofią i historią, a nawet – filozofią człowieka i ludzkiej egzystencji. [...]

Doceniając złożoność świata – wołał wypowiadać ją w sformułowaniach językowych pełnych prostoty i ładu, łączących lekkość, jasność i komunikatywność z kunsztem, logikę z paradoksem. [...] Dzisiaj, kiedy często wątpi się w wartość słowa w ogóle, i to na całym świecie (produkt uboczny zwątpienia w to, że słowo było Bogiem?), liczne refleksje budzi jego wypowiedź o społecznym oddziaływaniu słów „Bez Mickiewicza, Wyspiańskiego i Żeromskiego nie byłoby Polski [...]”. Warto przypomnieć młodemu pisarzom [...], jaką słowo może mieć siłę i jaką pomoc nieść może narodowi. Jak bronić może godności, przywracać dumę...” [...] (AAN, GUKPPiW, sygn. 3573, k. 97).

„Informacja Nr 170 o bieżących ingerencjach” 27 listopada 1976 roku:

Nie udzielono zezwolenia krakowskiemu wydawnictwu „Znak” na druk książki pt. *Tygodnik Powszechny*. Pozycja ta – zatwierdzona w planie wydawniczym „Znaku” w nakładzie 5 tys. egz. – miała ukazać się w 1975 r. na 30-lecie „Tygodnika Powszechnego” i przedstawić jego publicystyczny dorobek. Zawiera ona wybór artykułów drukowanych w tzw. pierwszym i drugim „Tygodniku Powszechnym”, zgrupowanych w pięciu cyklach tematycznych (bez redakcyjnych tytułów i wprowadzeń). [...]

Spać? A może śnić o czymś? / Zginać? A może tylko przegrać bitwę? / I brzemień kłęski dźwigać do starości, / Wspominać ciosy zadane nie tylko / Ciału, ale i duszy. Próżno jątrzyć / Nie zagojone rany wspomnień. / Czyż nie lękamy się / Być pośmiewiskiem zuchwałych dworaków, / Niepożądany gościem i natrętem. // A więc czy wybrać służalczą obłudę, / Drobnie codzienne kłamstwa i wykręty, / Zgodę na krzywdy i lichy tchórzostwo, / Które z nas w końcu sprzymierzeńców czyni / Każdej podłości obdarzonej siłą – / Czy podjąć walkę, w której stracić można / Spokój, dobytek, przyjaciół, ojczyznę. / Lecz któż by znosić chciał zniewagę dumnych, / Zbrodnie tyranów i krzywdy ciemniejszych, / Łamanie prawa, bezczelność urzędów, / Upokorzenia, które są udziałem / Zaslóg pocziwych. (Słonimski) [...] (por. AAN, GUKPPiW, sygn. 3572, k. 210, 212).

Nic dla was nie mam. / Bóg z wami, bracia, ale moje serce / Całe oddałem naszym filaretom, / Wierząc, że może na tym skrawku ziemi / Oni przywrócą prawdę, dumę, honor / I sprawiedliwość. (Słonimski) (por. AAN, GUKPPiW, sygn. 3572, k. 213).

Do części III zgłoszono materiały pisane głównie z okazji śmierci lub rocznicy śmierci polskich naukowców, pisarzy, publicystów, takich jak: St.[anisław] Kutrzeba, St.[anisław] Pigoń, J.[uliusz] Kleiner, K.[azimierz] Ajdukiewicz, W.[ładysław] Tatar-kiewicz, R.[oman] Ingarden, [Stanisław] I.[gnacy] Witkiewicz, W.[itold] Gombrowicz, P.[aweł] Jasienica, J.[an] Parandowski, A.[ntoni] Słonimski, K.[sawery] Pruszyński, S.[tanisław] Cat-Mackiewicz i J.[uliusz] Osterwa. W tych okolicznościach omawiana jest działalność i zasługi zmarłych, zalety ich charakteru. Sporadyczne są wzmianki o religijnej inspiracji w życiu i twórczości niektórych z ww. [...]

Podejmując decyzję o nie zwalnianiu książki do druku kierowano się tym, że pozycja ta:

- ma charakter jubileuszowy, zawiera artykuły publikowane w różnych okresach 30-letniej działalności „Tygodnika Powszechnego”, nie wnosi nic nowego ani pozytywnego;
- zawiera w skondensowanej formie szereg niewłaściwych i niesłusznych politycznie ocen i tez przybierających formę ideowego „credo” ludzi z kręgu „Tygodnika Powszechnego” i środowisk zbliżonych do episkopatu.

Ponadto wydanie tej pozycji, a zatem powielenie już drukowanych materiałów, wdaje się również zbędne ze względu na istniejące trudności w gospodarce papierem (AAN, GUKPPiW, sygn. 3572, k. 322–326).

Prawdopodobnie wcześniej udzielono jednak zgody na tę jubileuszową publikację, a następnie z decyzji wycofano się – w dokumentach znajduje się bowiem oddzielna grupa materiałów dotyczących tej sprawy. W *Notatce w sprawie książki „Tygodnik Powszechny” wydawnictwa Znak* cenzor przyznał: „Książka ta była zatwierdzona w planie wydawniczym »Znaku« na 1975 rok, zezwolenie opiewało na 15 ar. wyd. i 5000 nakładu” (AAN, GUKPPiW, sygn. 3728, k. 9). Po opisie książki o objętości dwóch stron maszynopisu następują wnioski:

Biorąc pod uwagę jubileuszowy charakter pozycji oraz fakt, iż prezentowany w niej materiał posiada charakter wtórny (wszystkie bowiem materiały drukowane były już uprzednio na łamach „Tygodnika Powszechnego”) oraz budzące sprzeciw twierdzenia i oceny polityczne, zawarte w niektórych artykułach – wydaje się, że opracowanie nie zasługuje na wydanie, a tym bardziej w postaci zwartej publikacji, której forma wydawnicza przybiera wyraz skondensowanego „credo” wrogich nam grup i środowisk proepiskopalnych.

Obok ww. racji natury politycznej, czynnikiem współdecydującym o losie publikacji są również względy natury ekonomicznej. Nie wydaje się bowiem, by w świetle realizowanej przez nas reglamentacji i oszczędnego gospodarowania papierem, powielanie już raz drukowanych materiałów spotkało się z uzasadnieniem, przemawiającym za społeczną potrzebą jej wydania (AAN, GUKPPiW, sygn. 3728, k. 11).

W numerze 11 miesięcznika „Więź” z listopada 1976 roku dokonano ingerencji cenzorskich we wspomnienia Stefana Frankiewicza o Antonim Słonimskim pod tytułem *I zaadresuj: Warszawa, jesień...* Co ciekawe, tekst ten przedrukowano

dwadzieścia lat później w książce *Wspomnienia o Antonim Słonimskim*, jednak zrobiono to, nie przywracając skreśleń cenzury (por. Frankiewicz 1996: 25–29). W niniejszym artykule w nawiasach kwadratowych oraz przypisach zaznaczono różnice między tekstem zgłoszonym do GUKPPiW w 1976 a wydrukowanym w książce wspomnieniowej w 1996 roku. Skróty w tekście Frankiewicza zostały wprowadzone w GUKPPiW. Również podkreślenia są dziełem cenzora, oznaczają fragmenty usunięte. Jeden z nich dotyczył wizyty autora w mieszkaniu Słonimskiego. Przywołuję skrócony fragment:

[...] Zaczęliśmy rozmowę [oczywiście]¹⁸ od Lieberta i jego listów, w których tak wiele razy powraca Słonimski, nazywany tam po prostu Tolkiem. Ale rychło, po wesołym skomentowaniu kilku zabawnych obrazków odmalowanych w listach [...] mój rozmówca nagle spowaźniał, posmutniał. Skończyło się wspomnianie [tylko]¹⁹ tamtych czasów, Lieberta, do którego wielokrotnie wracaliśmy w czasie następnych spotkań. Zaczęła się długa rozmowa o dziś²⁰. [...] (AAN, GUKPPiW, sygn. 3572, k. 326–327).

Drugi oceniany fragment dotyczył spotkań w warszawskiej kawiarni Ujazdowska. Przywołuję go również w wersji skróconej:

[...] Charakterystyczny gest, którym już w progu witał przyjaciół w kawiarni „Ujazdowskiej”: potrząśnięcie wysoko w górę plikiem gazet – stanowił jakby zapowiedź tego, co otwierało niemal każde spotkanie, a mianowicie serwisu najświeższych wiadomości i komentarzy do nich. Kilkakrotna w ciągu dnia celebra słuchania radia i skrupulatna lektura gazet, dawały to, że wystarczyło wpaść o 11.30 do „Ujazdowskiej”, by poddawszy się temu swoistemu „swobodnemu przepływowi informacji”²¹ dowiedzieć się od razu wszystkiego. (...) Pamiętam, wracaliśmy kiedyś z kawiarni Alejami Ujazdowskimi po rozmowie, w której było przede wszystkim bezzadne²² milczenie i rozumiałe wtedy²³ przygnębienie [...] (AAN, GUKPPiW, sygn. 3572, k. 327).

Przywołane w artykule archiwalia świadczą o konkretnych sposobach postępowania GUKPPiW wobec Słonimskiego. Zwraca uwagę fakt, że według cenzury najbardziej problematyczna nie była twórczość pisarza, a jego osoba. Szczególnie wyraźnie odzwierciedlają to dokumenty wytworzone w urzędzie *post mortem* z 1976 roku. Objęty zakazem druku zaledwie parę miesięcy przed śmiercią –

¹⁸ Słowo pojawiło się dopiero w przedruku. (por. Frankiewicz 1996: 25).

¹⁹ Słowo pojawiło się dopiero w przedruku. (por. Frankiewicz 1996: 25).

²⁰ Brak w przedruku (AAN, GUKPPiW, sygn. 3572, k. 326–327).

²¹ Brak w przedruku.

²² Brak w przedruku.

²³ Brak w przedruku.

wspomniany mógł być jedynie przedrukiem notatki PAP. Stosunek cenzury do autora *Alarmu* dobrze oddają typy wprowadzanych ingerencji, gdzie twórca jawi się jako *persona non grata*, której odważnych poczynań w walce o wolność słowa w Polsce nie należy więcej przywoływać. Aluzje polityczne skrzętnie usuwano. Cenzurowano niezwykle precyzyjnie, usuwając pojedyncze wyrazy lub zdania – a gdy zabiegi te nie neutralizowały wymowy tekstu, zatrzymywano druk całości. Efektem powyższych strategii jest smutny fakt znacznego ograniczenia recepcji Słonimskiego.

Kończąc, warto wspomnieć o jeszcze jednej kwestii. Otóż ostatni rok życia był dla Słonimskiego szczególnie trudny. Niedługo wcześniej zmarł z osobistym nieszczęściem, gdyż 9 czerwca 1975 roku zmarła ukochana żona twórcy, Janina Konarska. Przelewając emocje na papier, ułożył wtedy jeden z ostatnich i najbardziej osobistych wierszy – *Laski*²⁴. Jak twierdzili znajomi, parę łączyło głębokie zrozumienie. Konarska, pomimo niekwestionowanej pozycji pośród twórców dwudziestolecia międzywojennego (Lerski 2016: 53), zrezygnowała z własnej kariery plastyczki, by dbać o kruche zdrowie swego męża. Julia Hartwig stwierdziła nawet, że „Antoni bez Janki, nie byłby z pewnością tym, czym był” (Hartwig 1996: 36). Skamandryta starał się w towarzystwie zachowywać pogodnie i nadal żartować. W gronie przyjaciół okazujących w trudnych chwilach wsparcie Słonimskiemu znaleźli się Julia i Artur Międzyrzeccy. Para zaprosiła autora na obiad w Domu Pracy Twórczej w Oborach pod Warszawą, gdzie spędzali kilka letnich tygodni. Właśnie w drodze na to spotkanie miał miejsce wypadek samochodowy, wskutek którego Słonimski doznał śmiertelnych obrażeń.

Mimo zakazu druku nekrologów na leśny cmentarz w Laskach przybyło prawie tysiąc osób. SB wykonywała zdjęcia operacyjne oraz notatki. Według Moniki Ładoń uroczystości pogrzebowe Słonimskiego były manifestacją postawy „jeśli nie *stricte* opozycyjnej, to co najmniej okazania szacunku zmarłemu [...] było to wydarzenie o ładunku patriotycznym: kościół św. Krzyża wypełniony po brzegi, intonowanie *Boże, coś Polskę*, homilia księdza Jana Twardowskiego, biało-czerwone sztandary na głównej nawie, podniosła atmosfera żegnania mentora [...]” (Ładoń 2008: 132). Antoni Słonimski nie przestał być niewygodny dla władzy, nawet po śmierci.

²⁴ Nie zostałeś w szpitalnej pościeli / Umęczona, uśpiona chorobą / Nie odeszłaś bo nic nie rozdzieli / Mnie i ciebie, gdy już będę z Tobą... (Słonimski 1990: 60).

Bibliografia

Literatura podmiotu

- Ślonimski, A. (1959), *Gwałt na Melpomenie*. Warszawa: Czytelnik.
Ślonimski, A. (1965), *Młodość górna. Wiek kłęski. Wiek męski*. Warszawa: PIW.
Ślonimski, A. (1975), *Alfabet wspomnień*. Warszawa: PIW.

Literatura przedmiotu

- Budnik, M. (2021), *Antoni Ślonimski w aktach cenzury PRL. Wybór dokumentów Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk z lat 1961–1980*. Bibliotekarz Podlaski 53/4: 95–117. DOI: <https://doi.org/10.36770/bp.647>.
Budrowska, K. (2009), *Literatura i pisarze wobec cenzury PRL 1948–1958*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
Frankiewicz, S. (1996), „I zaadresuj: Warszawa, jesień...” W: Kądziała, P./Międzyrzejcki, A. (red.), *Wspomnienia o Antonim Ślonimskim*. Warszawa: Biblioteka „Więzi”: 25–29.
Gontarz, R. (1968), *Inspiratorzy*. Kurier Polski 61 (12 marca): 2.
Hartwig, J. (1996), *Wspomnienie o Antonim*. W: Kądziała, P./Międzyrzejcki, A. (red.), *Wspomnienia o Antonim Ślonimskim*. Warszawa: Biblioteka „Więzi”: 35–54.
Kądziała, P./Międzyrzejcki, A. (red.) (1996), *Wspomnienia o Antonim Ślonimskim*. Warszawa: Biblioteka „Więzi”.
Kisielewski, S. (2001), *Dzienniki*. Warszawa: Iskry.
Lerski, T.M. (2016), *Warszawa Antoniego Ślonimskiego. Portret miasta w zwierciadle literatury*. Warszawa: PIW.
Ładoń, M. (2008), „Bardzo proszę pamiętać, że ja byłem przeciw” *Studia o Antonim Ślonimskim*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
Mieczysławski, W. (1996), *Ślonimski o sobie*. W: Kądziała, P./Międzyrzejcki, A. (red.), *Wspomnienia o Antonim Ślonimskim*. Warszawa: Biblioteka „Więzi”: 206–223.
Poparcie polityki partii. Wiec w Katowicach z udziałem Piotra Jaroszewicza i Edwarda Gierka. Polska Kronika Filmowa 28B/76. <http://repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/10115> [dostęp: 15.04.2023].
Sasanka, P. (2006), *Czerwiec 1976. Geneza, przebieg, konsekwencje*. Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej – Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu.
Siedlecka, J. (2009), *Dopaść „Syzyfa” – neutralizowanie Antoniego Ślonimskiego*. W: Siedlecka, J. (red.), *Kryptonim „liryka”. Bezpieka wobec literatów*. Warszawa: Prószyński i S-ka: 11–51.
Skwarczyński, Z. (1976), *Stanisław Dygat*. Warszawa: PIW.
Strzyżewski, T. (1977), *Czarna księga cenzury*. Londyn: Aneks.
Strzyżewski, T. (2015), *Wielka Księga cenzury PRL*. Warszawa: Wydawnictwo Prohibita.
Szukała, M. (2021), *45 lat temu doszło do protestów robotniczych m.in. w Radomiu, Ursusie i Płocku*. <https://dzieje.pl/wiadomosci/45-lat-temu-doszlo-do-protestow-robotniczych-min-w-radomiu-ursusie-i-plocku> [dostęp: 15.04.2023].
Unger, L. (2002), *Intruz*. Warszawa: Prószyński i S-ka.

Źródła archiwalne

- AAN, GUKPPiW, sygn. 3453, k. 383.
AAN, GUKPPiW, sygn. 3453, k. 394.
ANN, GUKPPiW, sygn. 3563, k. 96.
AAN, GUKPPiW, sygn. 3563, k. 143.
AAN, GUKPPiW, sygn. 3563, k. 170.

- AAN, GUKPPiW, sygn. 3563, k. 254.
AAN, GUKPPiW, sygn. 3563, k. 329.
AAN, GUKPPiW, sygn. 3564, k. 11.
AAN, GUKPPiW, sygn. 3564, k. 16.
AAN, GUKPPiW, sygn. 3564, k. 19.
AAN, GUKPPiW, sygn. 3564, k. 30.
AAN, GUKPPiW, sygn. 3565, k. 68.
AAN, GUKPPiW, sygn. 3565, k. 108–109.
AAN, GUKPPiW, sygn. 3566, k. 139–140.
AAN, GUKPPiW, sygn. 3566, k. 157.
AAN, GUKPPiW, sygn. 3566, k. 241.
AAN, GUKPPiW, sygn. 3566, k. 325–326.
AAN, GUKPPiW, sygn. 3566, k. 347–348.
AAN, GUKPPiW, sygn. 3568, k. 45.
AAN, GUKPPiW, sygn. 3568, k. 52–53.
AAN, GUKPPiW, sygn. 3568, k. 182, 196.
AAN, GUKPPiW, sygn. 3569, k. 229.
AAN, GUKPPiW, sygn. 3572, k. 210, 212.
AAN, GUKPPiW, sygn. 3572, k. 213.
AAN, GUKPPiW, sygn. 3572, k. 322–326.
AAN, GUKPPiW, sygn. 3572, k. 327.
AAN, GUKPPiW, sygn. 3573, k. 97.
AAN, GUKPPiW, sygn. 3728, k. 9.
AAN, GUKPPiW, sygn. 3728, k. 11.

DOI: <https://doi.org/10.31648/an.11620>

Olga Letka-Spychała

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8671-4404>

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie/

University of Warmia and Mazury

olga.letka@uwm.edu.pl

**„Złamać słowo zioma”. Stylizacja na język młodzieżowych
grup przestępczych w serialu *Слово пацана.
Кровь на асфальте* Żory Kryżownikowa**

**“To Break the Boy’s Word.” Stylistation into the Language
of the Youth Criminal Groups in the TV Series *Boy’s Word:
Blood on the Asphalt* by Zhora Kryzhovnikov**

Abstract: The purpose of this article is to characterise the language subjected to environmental stylisation in Zhora Kryzhovnikov’s TV series *The Boy’s Word: Blood on the Asphalt*. The lexical layer of the series has been analysed. The lexical units have been extracted from eight episodes and come from the utterances of the characters, who are representatives of youth criminal groups. The vocabulary used by them is divided into two thematic groups: names of people and vocabulary describing behaviour. In the case of the TV series, we are dealing with an all-encompassing stylisation, as it appears in high intensity and covers a significant part of the characters’ narration. The stylistic patterns used in the production are colloquialisation and argotisation, both based on the vocabulary taken from youth slang and criminal jargon.

Keywords: stylisation, criminal jargon, youth slang, Russian series, *The Boy’s Word: Blood on the Asphalt*

1. Wprowadzenie

Celem niniejszego artykułu jest charakterystyka języka poddanego stylizacji środowiskowej w serialu Żory Kryżownikowa *Слово пацана. Кровь на асфальте*. Przedstawia on historię członków młodzieżowej grupy Uniwersam (Универсам) działającej pod koniec lat 80. na terenie Kazania.

„Słowo”, które wybrzmiało zarówno w tytule produkcji, jak i w tym szkicu, ze względu na swą dwuznaczność, wymaga dwojakiej interpretacji. Z jednej strony odnosi się do uniwersalnego hasła – słowo zioma (слово пацана¹), którym posługują się członkowie band, dający w taki sposób gwarancję dotrzymania złożonej obietnicy. Z drugiej, jest to słowo stylizowane, które oddaje główne cechy socjolektu grupy i buduje „wystrój językowy” (Lehr-Spławiński 2017: 222) produkcji.

W niniejszej analizie skupię się na dwóch grupach leksykalnych poddanych zabiegom stylizacji: nazwach osobowych oraz słownictwie opisującym poszczególne zachowania. Należy zaznaczyć, iż nie wyczerpują one pełnego zakresu możliwych leksykalnych wykładników stylizacji obecnych w materiale badawczym. Poza wskazanymi grupami w warstwie leksykalnej można odnotować chociażby nazwy przedmiotów i miejsc związanych ze światem przedstawionym (np. *odtwarczacz wideo, ulica*). Ich pominięcie ma charakter celowy i wynika z przyjętych założeń badawczych, zgodnie z którymi przedmiotem szczegółowego opisu uczyniono najbardziej reprezentatywne kategorie, stanowiące kluczowy element konstruowania językowego wizerunku bohaterów serialu.

2. Założenia teoretyczne

2.1. Stylizacja

Stylizacja była głównie rozpatrywana w powiązaniu z dyskursem literackim i tekstami artystycznymi. Świadczą o tym publikacje polskojęzycznych i rosyjskojęzycznych badaczy poruszające tematykę związaną z różnymi jej odmianami: terytorialną (Dubisz 1986; Kulak 2018; Paluszak-Bronka 2016), społeczną (Jaros 2014; Kaptur 2010) czy historyczną (Galilej 2008). Według Stanisława Dubisza ten zabieg „polega na wprowadzeniu do tekstu takich sygnałów określonego stylu, które pozwalają odczytać tekst jako nawiązujący do owego stylu” (Dubisz 1986: 22–23). W podobny sposób stylizację pojmowała Anna Wierbička, która traktowała ją jak reprodukcję podstawowych cech stylu pisarza, ruchu literackiego, stylu konwersacyjnego jakiejś grupy etnograficznej itp. W ujęciu badaczki jest ona „środkiem artystycznym, w którym zasadniczo zachowane są istotne cechy stylu przyjętego

¹ Ze względu na brak w języku polskim precyzyjnego ekwiwalentu dla rosyjskojęzycznego słowa *пацан* (por. pol. ‘pacan’ – pogardliwie o osobie głupiej, nieinteligentnej, naiwnej lub niemającej szerszych horyzontów myślowych, zainteresowań; dureń, zob. SJP) posłużyć się wariantem *ziom* zastosowanym przez Annę Łabuszewską (zob. Łabuszewska 2024).

za model (»prototyp«)» (Verbicka 2000: 20). Obie przywołane definicje posłużą mi za punkt wyjścia do dalszej analizy.

Ciekawym materiałem badawczym w kontekście użytych strategii stylizacyjnych okazał się film. Będąc inną formą twórczej ekspresji, „otwiera on nowe perspektywy przed twórcami usiłującymi stylizować język bohaterów filmowych” (Kresa 2018: 331–344). W piśmiennictwie polskim powstało wiele prac omawiających funkcjonowanie zabiegów stylizacyjnych w kinematografii, jednakże w większości korzystają one z koncepcji i ustaleń dokonanych w obszarze literatury. Oprócz publikacji Moniki Kresy (2014: 22–41) warto również wspomnieć o pracach Jakuba Bobrowskiego (2017: 321–335; 2015: 466–476), Martyny Rzeźnik (2017: 167–175), Klaudii Abucewicz (2022: 7–21) czy Konrada K. Szamryka (2023: 85–95). Na gruncie rosyjskim stylizacja w filmie była analizowana zarówno na materiale obcojęzycznych (zob. Ševčenko 2015: 136–141), jak i krajowych produkcji. W centrum zainteresowania znalazły się m.in. płaszczyzna brzmieniowa (zob. Matrusova/Stolárova 2016: 23–30) i leksykalna (zob. Ulanovič 2017: 77–84). Jednak rosyjskojęzyczni badacze postrzegali ją nie tylko jako zjawisko zachodzące na poziomie werbalnym, lecz także szerzej – jako „sposób tworzenia obrazów artystycznych dla określonego gatunku filmowego” (Eliseeva 2013: 122–130).

Stylizacja może zachodzić w sześciu strukturalnych warstwach tekstu artystycznego: graficzno-fonetycznej, fleksyjnej, składniowej, słotwórczej, leksykalnej i frazeologicznej (zob. Dubisz 1996: 18). W niniejszym artykule, ze względu na ograniczenia formalne, zajmę się głównie warstwą leksykalną, ponieważ dostarcza ona wiedzy „o kodach językowych obowiązujących w określonych grupach, subkulturach, szczególnie z tzw. marginesu” (Chłosta-Zielonka 2018: 7–8). Jednostki leksykalne, które wyekscerpowałam z ośmiu odcinków serialu, pochodzą z wypowiedzi bohaterów (Wowa Adidas, Marat, Andriej, Turbo, Kościej, Zima, Lampa), którzy są reprezentantami młodzieżowych grup przestępczych. Słownictwo przez nich użyte zostało podzielone na dwie grupy tematyczne: nazwy osób oraz leksykę opisującą poszczególne zachowania.

2.2. Socjolekty

Zdaniem Kresy warunkiem zaistnienia stylizacji jest wprowadzenie elementów dyferencyjnych w stosunku do języka powszechnie stosowanego. Do takich struktur badaczka zaliczyła gwary ludowe i miejskie, archaizmy, kolokwializmy, profesjonalizmy, elementy slangowe grup przestępczych czy socjolekt młodzieżowy (Kresa

2019: 65). U Kryżownikowa wykładnikiem stylizacji jest socjolekt młodzieżowych grup przestępczych, działających na przełomie lat 80. i 90. w Związku Radzieckim.

Na potrzeby niniejszego artykułu przyjmuję definicję socjolektów opracowaną przez Aleksandra Wilkońa uznającego je za odmiany językowe związane z takimi grupami społecznymi, jak klasa, warstwa, środowisko (Wilkoń 1987: 92). Kryteria określone przez językoznawcę pozwalają analizować język bohaterów serialu właśnie w takim ujęciu. Należą do nich:

- istnienie środowiska społecznego, którego członkowie są powiązani silnymi więzami wewnątrzgrupowymi,
- względna stabilność grupy,
- silne poczucie odmienności w stosunku do innych grup,
- ciągłość tradycji,
- częstotliwość kontaktów członków grupy, nie ograniczona tylko do kontaktów zawodowych (Wilkoń 1987: 94).

Stanisław Grabias wyróżnił trzy kategorie socjolektalne, do których zaliczył: zawodowość pozwalającą rozróżnić zawodowe i niezawodowe sposoby grupowej komunikacji; ekspresyjność, wyrażającą stosunek mówcy do otaczającego świata oraz tajność polegająca na celowym kodowaniu informacji przez grupę (Grabias 1997: 138). W kontekście analizowanego serialu będziemy mieli do czynienia z dwoma wymienionymi parametrami – emocjonalnością i tajnością, które ze względu na specyfikę środowiskowo-kulturową ich użytkowników będą pełniły funkcje „identyfikacyjno-wyodrębniającą” oraz kontestacyjną.

Naruszenie lub całkowite odrzucenie ogólnie przyjętych norm, przekraczanie granic, negacja wartości staną się głównym wyznacznikiem kontrjęzyka. W tym sensie socjolekt można rozpatrywać na podstawie kryterium stosunku do rzeczywistości zaproponowanej przez Tomasza Piekota. Należy je rozumieć jako ukształtowaną grupowo postawę, wynikającą ze świadomej decyzji lub nieświadomego wyboru. Postawa ta, według badacza, ujawnia się w postaci systemu wartości determinujących zachowania w grupie. Wybory dokonywane przez uczestników każdej wspólnoty wpływają na ostateczny kształt socjolektu, który jest traktowany jako zapis odczuwania świata (Piekot 2008: 32).

Michał Graczew, rosyjski badacz analizujący socjolekt młodzieżowych grup przestępczych, stwierdził, że społeczności te wykształciły nowy styl ustnej komunikacji. Charakteryzował się on „połączeniem słów normatywnych z socjolektami, wśród których znaczną część stanowią argotyzmy” [...]. Przedstawiciele młodzieży chuligańskiej używają przede wszystkim słownictwa ogólnoprzestępczego” (Gra-

chev 2019: 62–73). Wszystkie te elementy nadały zarówno bohaterom, jak i całej produkcji aparycji językowej, którą za Piotrem Lehrem-Spławińskim pojmuję jako:

[...] takie użycie języka, które jest istotne w określonym rodzaju komunikacji albo tylko zwracające na siebie uwagę. Nosicielem tej prezencji językowej jest dzieło literackie bądź medialne jako całość lub jego część, a także aktywne językowo postaci należące do świata literackiego czy filmowego (Lehr-Spławiński 2017: 221).

Należy zaznaczyć, że w przypadku omawianej produkcji filmowej mamy do czynienia z rekonstrukcją realnego języka, ponieważ wykorzystano w niej materiał językowy, zaczerpnięty z książki Roberta Garajewa *Слово пацана. Криминальный Татарстан 1970–2010-х*. Warto odnotować, iż jej autor w przeszłości należał do młodzieżowej grupy przestępczej Nizy (*Низы*), której działalność posłużyła reżyserowi za punkt wyjścia do zarysowania szerszego kontekstu społecznego i wyróżnieniu na jego tle zjawiska określanego w latach 70. mianem „fenomenu kazańskiego”².

3. Geneza „fenomenu kazańskiego”

Wpływ na narodziny „fenomenu kazańskiego” miał gang Tjap-ljap (*Тяп-ляп*) założony w 1974 roku i działający na terenie dzielnicy Tiepłokontrol (*Теплоконтроль*). Specjalizował się on w kradzieżach, wymuszeniach i włamaniach. Wraz z pojawieniem się jego naśladowców poszczególne dzielnice Kazania zaczęły przechodzić pod kontrolę kolejnych ugrupowań. Zresztą wiele ich nazw nawiązuje do miejsc, w których mieszkali członkowie. Na przykład Pierwaki (*Перваки*) pochodzili z południowej dzielnicy Kazania, Pierwyje Gorki (*Первые Горки*), Borisowskije (*Борисовские*) ze wsi Boriskowo (*Борисково*), Żyłka (*Жилка*) z dzielnicy Żyłpłoszczadka (*Жилплощадка*). Grupy te miały strukturę quasi-państwową: posiadały wyznaczone terytorium i oddzielające je granice, przywódców, obywateli, hierarchię oraz nieformalne zasady postępowania w walce o wpływy na danym obszarze (Garaev 2020).

U źródeł powstania „fenomenu kazańskiego” leżało wiele czynników o podłożu społeczno-gospodarczym. Jak zauważył Garajew, jednym z nich była masowa amnestia ogłoszona przez Nikitę Chruszczowa w 1954 roku. Na wolność wyszły osoby odbywające kary więzienia zarówno z powodów politycznych, jak i kryminalnych.

² Określenie po raz pierwszy pojawiło się w artykule „Дрянные” мальчишки (zob. Lihanov 1988: 20–23).

„Więzienna kultura” zaczęła przenikać do radzieckiego społeczeństwa, stając się – zwłaszcza wśród młodzieży – obiektem fascynacji (Gorbunova 2023).

Ogromną rolę w rozwoju omawianego zjawiska odegrała również urbanizacja Kazania oraz związana z nią masowa migracja ludności z obszarów wiejskich. Zgodnie z danymi statystycznymi od lat 50. do 90. w stolicy Tatarstanu przybyło ok. pół miliona mieszkańców (Stivenson 2017: 60). Zmiany te odbiły się na strukturze ludności, w której zaczęły dominować osoby młode. Jak zauważyła Swietłana Stivenson, pozostająca poza nadzorem dorosłych młodzież spędzała wolny czas głównie na ulicy, co sprzyjało tworzeniu się nieformalnych grup rówieśniczych, wzmacnianiu subkultury przestępczej oraz kształtowaniu alternatywnych systemów wartości opartych na lojalności, sile i hierarchii. Przynależność do grupy rówieśniczej zaspokajała ich naturalną potrzebę socjalizacji i akceptacji (Stivenson 2017: 57–70) a jednocześnie dawała młodemu człowiekowi namiastkę stabilizacji – nie tylko w sensie społecznym, lecz także finansowym (Stivenson 2017: 72). Miało to ogromne znaczenie w latach 70., gdy młodzi ludzie mierzyli się z poczuciem kryzysu więzi społecznych oraz utratą autorytetów, wywołanych przez niepewną sytuację ekonomiczną i rozkwit „szarej gospodarki”, oferującej możliwość szybkiego, choć nie zawsze legalnego, wzbogacenia się.

4. Słowo o serialu

Serial *Слово пацана. Кровь на асфальте* po raz pierwszy pojawił się na rosyjskich ekranach w listopadzie 2023 roku. Błyskawicznie zgromadził przed telewizorami miliony widzów, śledzących z zapartym tchem losy bohaterów. Portal NEWS.ru, powołując się na dane udostępnione przez szefa platformy Wink.ru Antona Wołodkina, ujawnił, że serial obejrzało dotąd 23 mln Rosjan. O jego popularności świadczy także aż 15 nominacji do nagród przyznawanych przez Stowarzyszenie Producentów Kina i Telewizji (*Ассоциации продюсеров кино и телевидения*). Ponadto portal Kino-teatr.ru (*Кино-театр.ру*) poinformował, że krytycy filmowi przyznali serialowi Kryżownikowa pierwsze miejsce w kategorii *Najlepszy projekt 2023 roku (Glava Wink...)*, natomiast rada ekspercka nagrody Biały Słoń (*Белый слон*)³ uznała go za *Najlepszy serial 2023 roku («Slovo patsana»...)*.

Wzorce zachowań zaprezentowane w serialu stały się przedmiotem burzliwych dyskusji wśród urzędników oraz władz państwowych domagających się

³ Nagroda *Белый слон* (pol. Biały Słoń) jest przyznawana od 1998 r. za osiągnięcia i wkład w rozwój rosyjskiego kina. Do 2006 r. nosiła ona nazwę *Золотой овен* (pol. Złoty Baran).

zaprzestania jego emisji. Jednym z krytyków serialu był prezydent Republiki Tatarstanu – Rustam Minnichanow, który dopatrzył się w nim „romantyzacji bandytyzmu i przemocy” oraz „propagowanie przestępczej ideologii”. Jego negatywna opinia zmusiła ekipę filmową do przeniesienia zdjęć z Kazania do Jarosławia. Z podobnymi zarzutami wystąpiła również rzeczniczka praw dziecka w Republice Tatarstan Irina Wołyniec. Przekonywała ona, że pomimo istniejących ograniczeń wiekowych (powyżej 18 lat) film jest łatwo dostępny dla osób niepełnoletnich. Ksenia Miszonowa – odpowiednik Wołyniec w obwodzie moskiewskim – posłużyła się niemal identycznymi argumentami, twierdząc, że serial Kryżownikowa nie jest zgodny z państwową polityką prowadzoną wobec rosyjskiej młodzieży (*Słowo patsana. Počemu...*) Ostatecznie, po zapoznaniu się z pięcioma odcinkami, rosyjski Roskomnadzor (*Роскомнадзор*)⁴ nie dopatrzył się potwierdzenia zarzutów i nie przerwał emisji serialu. Ostatni – ósmy – odcinek został wyemitowany 21 grudnia 2023 roku⁵.

Całkowity budżet produkcji oszacowano na 100 mln rubli. Co ciekawe, została ona sfinansowana ze środków państwowych oraz przy wsparciu instytucji ściśle powiązanych z rosyjskim rządem. Jak ujawnił niezależny portal Meduza (Медуза), jednym z producentów została firma NMG Studio (НМГ Студия) należąca do holdingu Państwowa Grupa Medialna (Национальная Медиа Группа) powiązanego z przyjacielem Władimira Putina – Jurijem Kowalczukiem. Wsparcie dla projektu zapewnił również Instytut Rozwoju Internetu (Институт развития Интернета) odpowiedzialny za rozdysponowanie pieniędzy pochodzących z budżetu państwa na „treści patriotyczne”. Wreszcie w napisach końcowych serialu pojawił się kanał NTV (HTB) będący częścią holdingu Gazprom-Media (Газпром-Медиа) (*«Słowo patsana» – samyj obsużdaemyj...*).

Podjęta przez Kryżownikowa tematyka sprawiła, że użytkownicy Internetu zaczęli doszukiwać się w produkcji analogii z bieżącą sytuacją Rosji oraz jej przywódcami. Nie tylko odtwórcy głównych ról, lecz także wypowiedane przez nich kwestie stały się źródłem memów oraz filmów na TikToku. Na kreatywny pomysł wykorzystania popularności serialu wpadły władze Kraju Kamczackiego. Na oficjalnym kanale Telegram zamieściły post reklamujący „bezpośrednią linię” z prezydentem Rosji, który, niczym serialowy Wowa Adidas, znajduje się w cen-

⁴ Federalna Służba ds. Nadzoru w Sferze Łączności, Technologii Informacyjnych i Komunikacji Masowej.

⁵ Twórcy filmu ze względu na fakt, że na kilka dni przed oficjalną premierą do Internetu trafiła wersja finałowego odcinka, zdecydowali się na wprowadzenie zmian do scenariusza i przemontowania materiału.

trum – w otoczeniu „ziomów”. Post wywołał poruszenie w kręgach urzędniczych i bardzo szybko zniknął z sieci (*Ne po-patsanski polučilos'...*). Co zatem sprawiło, że nieletni przestępcy są identyfikowani przez internautów z rosyjskimi elitami? W wywiadzie dla BBC Russia Stivenson zauważyła, że podobnie jak filmowi przywódcy band rosyjscy politycy walczą o swoją reputację i pragną być odbierani na arenie międzynarodowej jako jednostki silne. W ich systemie wartości dominuje pogarda wobec słabszych reprezentowanych w tym przypadku przez naród rosyjski. Jego zdanie jest całkowicie pomijane, gdyż liczy się jedynie fakt posiadania władzy. Rozmowy mogą być prowadzone a porachunki wyrównywane tylko z tymi, którzy uzyskali podobny status i zajmują tożsame miejsce w hierarchii. Siergiej Syczew mówiąc o przyczynach popularności serialu, stwierdził, że „uderza on w czuły nerw rosyjskiego audytorium”. Rosjanie, według niego, utożsamiają się z poturbowanymi moralnie bohaterami. Współczują im i obserwują, jaką krzywdę wyrządził im system społeczno-polityczny:

Люди сейчас чувствуют себя бесправными, жертвами, бедными. Они легко могут себя идентифицировать в героях фильма несмотря на то, что все происходящее связано с периодом, когда многие зрители еще даже не родились. Тем не менее, выясняется, что практически ничего не изменилось (*Fenomen «Slova patsana»...*).

Kryżownikow, pokazując brutalność, śmierć i tytułową krew na asfalcie, skłonił widzów do gorzkiej refleksji nie tylko nad trudną przeszłością, lecz także niełatwą teraźniejszością Rosji.

Reżyser umiejętnie odtworzył atmosferę końca lat 80. przepełnioną poczuciem niepewności i zdezorientowania. Była to epoka przejściowa. Mdły i zgniły *zastój* ustąpił miejsca *pieriestrojce*, która miała przemontować gospodarkę, a doprowadziła do rozrostu szarej strefy oraz ubóstwa. Oglądając na ekranie sceny przedstawiające długie kolejki w sklepach, salony wideo czy komisje z amerykańskimi bejsbolówkami, widz odbywa podróż w czasie do tamtych lat. Poznaje życie na ulicy oraz świat podporządkowany „ziomalskim regułom” (*пацанские понятия*). Są one bezwzględne i prymitywne, co nie dziwi, biorąc pod uwagę wysoki stopień demoralizacji wyznających je grup. W tak zarysowany kontekst Kryżownikow doskonale wpisał losy bohaterów, których tragizm opiera się na tym, że państwo nie oferuje im innej alternatywy niż życie na ulicy. Reżyser pokazał, że taki wariant skazuje młodych ludzi na fizyczną i moralną klęskę. Wowa Adidas, który uprzednio zabija przywódcę bandy Dom Byta (*Дом быта*), zostaje zastrzelony przez milicjanta Ildeara. Marat, po tym jak jego sympatia Ajgul popełnia samobójstwo, zdradza

swoich towarzyszy, łamie „słowo zioma” i zostaje wykluczony ze społeczności. Nie lepszy los spotyka Andrieja, który w ostatnim odcinku trafia do więzienia.

5. Słowo w serialu

5.1. Nazwy osób

Kazimierz Ożóg stwierdził, że, „Człowiek wartościuje siebie, drugiego człowieka, rzeczy, świat głównie przez język” (Ożóg 2017: 176). Język stylizowany funkcjonuje w serialu jako środek umożliwiający dokonanie identyfikacji. W pewnym sensie teza ta koresponduje ze słowami Wilkonina, który uznał, że: „socjolekty kształtują wspólnoty o silnym poczuciu więzi kulturowej, wewnątrzgrupowej i zarazem odrębności wobec innych wspólnot” (Wilkoń 1987: 92). W serialu socjolekty odzwierciedlają sposób postrzegania samych siebie oraz tych spoza wspólnoty. Myślenie w nich zawarte pokazuje następujący schemat: SWÓJ-BLISKI-ZNANY-DOBRY-SZANOWANY-PRZYJACIEL-LEPSZY-BEZPIECZNY i OBCY-DALEKI-NIEZNANY-ZŁY-POGARDZANY-WRÓG-GORSZY-NIEBEZPIECZNY.

Słowa poddane stylizacji środowiskowej, niczym etykiety, przylegają do poszczególnych osób i są źródłem wiedzy o miejscu danej osoby w ulicznej hierarchii. Pozytywnie wartościują tych, którzy przynależą do grupy i sprawiają, że w oczach innych stają się one jednostkami uprzywilejowanymi. Takim językowym markerem jest nominacja *ПАЦАХ* [ZIOMEK]. Jej etymologia stała się przedmiotem zainteresowania rosyjskiego językoznawcy – Wadima Djaczkowa, który ustalił, iż jest ona spokrewniona ze słowem *ноу*, oznaczającym zarówno męskie genitalia, jak i głupca, łotra/drania. Badacz w swej pracy przywołał dwa znaczenia wspomnianego leksemu. Jak ustalił, pierwsze z nich było stosowane w odniesieniu do chłopca lub młodzieńca „niebędącego nosicielem języka potocznego” (*носитель просторечия*) charakterystycznego dla męskiego środowiska. Drugie ze znaczeń – *рядовой боевик, член преступной группировки* – ukształtowało się pod wpływem dynamicznych zmian wewnątrzspołecznych związanych ze wzrostem przestępczości i pojawieniem się grup społecznych, których nielegalna działalność została usankcjonowana przez rosyjską władzę (D’iachok 2007: 113). W podobny sposób termin ten został objaśniony w *Słowniku slangu młodzieżowego*, w którym pojawia się dodatkowa informacja o jego zasięgu terytorialnym: ‘1. Уважаемый, авторитетный член молодёжной группировки. 2. Член молодёжной группировки – «конторы» (в городах Казани, Набережных Челнах, Алма-Ате)’ (TSMS) [1. Szanowany,

ważny członek młodzieżowej grupy, 2. Członek młodzieżowej bandy – (w miastach Kazań, Nabierżnyje Czełny, Almaty)]. Szczególny status ZIOMKA w danej społeczności jest akcentowany w różnorodnych komunikatach dotyczących funkcjonowania w strukturach społecznych, jak np. *Пацаны не извиняются*⁶ [*Ziomki nie przepraszają*], budujące przekonanie o tym, że „Ziom zawsze ma rację” i nie przeprasza (*Пацан всегда прав*) czy *Слово пацана только для пацанов* [*Słowo ziomka jest tylko dla ziomków*] mówiące o tym, że złożona obietnica obowiązuje tylko w stosunku do ziomów. Wyznacznikiem ich pozycji w ugrupowaniu oraz elementem „regulującym” stosunki wewnętrzne jest *ВОЗРАСТ*, czyli wiek. Sens tego leksemu w serialu uległ semantycznemu rozszerzeniu, ponieważ jest używany metaforycznie jako kolektywne określenie członków reprezentujących poszczególne przedziały wiekowy w grupie: *Там возраста все вышли, ждут, что скажется* [*Wszyscy już tam są, czekają, co zostanie powiedziane*].

Ważną cechą socjolektu bohaterów serialu pozostaje jego tajność. Według Piekota ta symboliczna izolacja odbywa się poprzez wykorzystanie różnych środków językowych: nadmiaru zapożyczeń, dodawaniu obcych formantów, tzw. morfemów maskujących oraz neosemantyzację (Piekot 2008: 23), która w serialu objęła m.in. leksemy nazywające poszczególne „warstwy organizacyjne” danej grupy. Na najniższym szczeblu w hierarchii znajduje się *СКОРЛУПА* lub *ШЕЛУХА* [*SKORUPA/LUPINA*] – ‘члены хулиганствующей, молодежной группировки в возрасте 10–12 лет’ (SSMŻ) [członkowie młodzieżowej, chuligańskiej grupy w wieku 10–12 lat]. Pierwotne znaczenia obu wyrazów – skorupka, łupina lub skórka otaczająca owoc – uległy przekształceniu ze względu na zmianę desygnatu. Ich zastosowanie w kontekście młodzieżowych struktur kryminalnych jest motywowane metaforycznie. *SKORUPA/LUPINA*, podobnie jak najmłodsi członkowie grup, są postrzegani jako zewnętrzna, mniej wartościowa część grupy, która w porównaniu z przywódcami nie posiada odpowiedniego statusu: *Ты при скорлупе так не говори; За тебя я бы точно вписался, потому что ты вес имеешь и путь особый мы с тобой прошли. А не эта скорлупа, которая за базар не отвечает* [*Nie mów tak przy tej skorupie. Za ciebie bym się na pewno wstawił, bo masz swój autorytet i wspólnie wiele przeszliśmy. A nie jak ta skorupa, która nie odpowiada za swoje słowa*].

Następnym ogniwem byli *СУПЕРА* [*SUPERA*] – to ‘члены хулиганствующей молодежной группировки в возрасте 14–16 лет’ (SSMŻ) [członkowie chuligań-

⁶ Jeśli nie wskazano inaczej, wszystkie cytaty pochodzą z serialu *Слово пацана*.

⁷ Jeśli nie wskazano inaczej, przekłady wypowiedzi dialogowych wykonała autorka.

skiej, młodzieżowej grupy w wieku 14–16 lat]. Określenie powstało w wyniku substantywizacji przymiotnika pochodzącego z języka angielskiego – *супер* [*super*]. Najwyższą pozycję zajmowali СТАРШИЕ [*STARSI*] – ‘члены агрессивной молодёжной группировки („конторы”) в возрасте 18–20 лет’ (SSMŻ) [członkowie agresywnej młodzieżowej grupy w wieku 18–20 lat]. Ze względu na autorytet to oni podejmowali ostateczne decyzje oraz brali udział w rozmowach z przywódcami innych grup w przypadku konfliktów: *Иди и сам со старшими объясняйся* [*Idź i sam tłumacz się przed starszymi*].

Ciekawą innowacją semantyczną, powstałą w wyniku skrócenia wyrazu АВТОРИТЕТ [*AUTORYTET*], jest АВТОР [*AUTOR*] – ‘лидер группировки хулиганствующей молодёжи’ (SSMŻ) [przywódca chuligańskiej, młodzieżowej grupy]. Ma ono swoje korzenie w żargonie przestępczym, ponieważ było stosowane na określenie doświadczonego i cieszącego się autorytetem złodzieja (STRJA). Piekot uważa, że stosowanie skrótów może służyć przyspieszeniu przekazywania precyzyjnych informacji. W pewnych kontekstach stanowi również rezultat naturalnej potrzeby zabawy językiem lub gry słownej ujawniających dystans wobec norm języka ogólnego. Z takim ujęciem mamy do czynienia w przypadku omawianej jednostki. Formalna redukcja upodobniła ją do wyrazu, który w języku ogólnym oznacza twórcę dzieła literackiego, naukowego, artystycznego, wynalazku lub projektu (Piekot 2008: 36). Wyraz ten, stanowiąc derywat formy autorytet, zyskał nowe, środowiskowe znaczenie. Z powodu braku odpowiedniego kontekstu oraz jego nieznajomości stał się on źródłem błędnej interpretacji przez Andrieja:

Marat: Он в **авторах** своего возраста был.

Andriej: Песни сочинял что-ли?

Marat: Ты чё, дебил? **Автор** – это значит авторитет.

[Marat: W swojej grupie wiekowej był autorem.

Andriej: Co, piosenki pisał czy co?

Marat: Ty jesteś jakiś debil? Автор то значы авторитет!]

Wilkoń stwierdził, że podłożem ekspresywności socjolektów mogą być: negacja wartości zastanych i próby tworzenia wartości własnych, stan frustracji, bierności czy walki (Wilkoń 1987: 97). W przypadku leksyki używanej przez bohaterów serialu na określenie OBCYCH mamy do czynienia z ekspresją negatywną będącą odzwierciedleniem symbolicznego oporu wobec świata zewnętrznego i jego reguł. OBCY w ujęciu protagonistów dzielą się na dwie kategorie – tych, którzy należą do ziomków, i tych, którzy nimi nie są. Postrzeganie tych pierwszych sprowadza się do utożsamienia ich z WROGAMI, osłabiającymi poczucie bezpieczeństwa

i zagrażającymi suwerenności terytorium, którego metonimiczną reprezentacją stają się *УЛИЦА* [*ULICA*] lub *АСФАЛЬТ* [*ASFALT*]. Pokazuje to monolog Marata tuż po tym, jak Andriej został przyjęty do grupy: *Теперь запомни! Ты теперь пацан! Ты теперь с улицы, а кругом врагу!* [*Zapamiętaj sobie raz na zawsze! Teraz jesteś swój, z ulicy! A wokół sami wrogowie*]. Wyrazem nieprzyjaznego stosunku do jednostek obcych są fizyczne walki o utrzymanie terytorium znajdujących swoje leksykalne realizacje w wyrażeniach *ДЕЛИТЬ АСФАЛЬ* [*DZIELIĆ ASFALT*], *ДЕЛЁЖ АСФАЛЬТА* [*PODZIAŁ ASFALTU*] – ‘вести войну за территории в городе, устраивая кровавые битвы „стенка на стенку” с использованием арматур и металлических шаров’ (*Hadi Taktash...*) [prowadzić wojnę o terytoria w mieście, urządzając krwawe walki, „ustawki” z użyciem prętów zbrojeniowych i metalowych kul] czy czasownika *ДРАТЬСЯ* [*BIC SIĘ*] – ‘воевать, сражаться’ (SWŻ) [toczyć walkę, walczyć]. Zajęcie terytorium gwarantowało zdobycie uznania i szacunku wśród młodzieżowych wspólnot.

Ujemnemu językowemu wartościowaniu są poddane te osoby, które nie stwarzają potencjalnego zagrożenia, ponieważ nie przynależą do żadnej z grup. W serialu są określani mianem *ЧУШПАХ* [*FRAJER*]: *С чушпанамы не здороваюсь* [*Z frajerami się nie witam*]; *Ты же реально чушпан* [*Ty naprawdę jesteś frajerem*]. Jak zauważył Dmitrij Gromow, słowo to zostało odnotowane w słownikach rosyjskojęzycznych dopiero po 1991 roku, choć powstało wcześniej – w latach 30. XX wieku w łagrze. W taki sposób więźniowie nazywali nowo przybyłego osadzonego (*Slova i veshchi patsana...*). O innym kontekście jego użycia wspominał natomiast Garajew, który zauważył, że odnosiło się ono do osoby nienależącej do żadnej grupy młodzieżowej, w związku z czym była poddawana poniżającemu traktowaniu i stawała się ofiarą wymuszeń i kradzieży (Garaev 2020).

W systemie pojęć młodych uczestników ugrupowań kryminalnych znajdują się jednostki posiadające niższy status od „CZUSZPANÓW”. Są one marginalizowane w sensie fizycznym, np. nie rozmawia się z nimi, nie pije z tej samej butelki. Bohaterowie serialu stygmatyzują je również językowo, ponieważ stosowane przez nich określenia są nacechowane ujemnie i wyrażają pogardę. Główną przyczyną decydującą o wykluczeniu ze społeczności mogą być np. czyny oraz zachowania o podłożu seksualnym nieakceptowalne przez daną grupę oraz zdrada i współpraca z milicją. W odniesieniu do „zdrajców” bohaterowie serialu wykorzystują jednostki o faunicznej proveniencji, wykorzystując nazwy zwierząt, które są negatywnie postrzegane i stają się nośnikami właśnie takiej ewaluacji: *КОЗЁЛ* [*KOZIOŁ*] – ‘донощик, предатель (STRJA)’ [donosiciel, zdrajca]: *Знаешь как с козлами поступают? Их забивают в мясобоине* [*Wiesz, co robi się z kozłami? Zabija*

się ich w rzeźni]. *КРЫСА* [SZCZUR] – ‘1. заключённый, совершающий кражу у сокамерников; 2. Человек, не оправдывающий доверия у преступников (STRA)’ [1. Więzień, który okrada współwięźniów. 2. Osoba, która nie zasługuje na zaufanie w środowisku przestępczym]. Wowa Adidas użył tego wyrazu na określenie lidera grupy Uniwersam, który zdecydował, że nie pomści śmierci jednego z jej członków: *Ты меня сейчас при всех крысой назвал? Говоришь, что я какого-то скорлупу предал!* [Ty mnie właśnie przy wszystkich nazwałeś szczurem? Mówisz, że zdradziłem jakiegoś młodego!].

W grupie leksemów deprecjonujących drugiego człowieka są obecne nominacje zaczerpnięte z żargonu przestępczego: *ВАФЛЁР* [LODZIARZ] – ‘мужчина, совершающий орорегенитальный контакт’ [mężczyzna uprawiający seks oralny]: *С вафлёрками, помазками общался?* (TSUŻ) [Czy trzymałeś z lodziarzami lub zasyfami?]. Ta jednostka leksykalna posiada swój żeński odpowiednik *ВАФЛЁРША* [LODZIARA] – ‘женщина, совершающая орорегенитальный контакт (TSUŻ)’ [kobieta uprawiająca seks oralny], jednakże w serialu w taki sposób nazwano jedną z bohaterek, która została zgwałcona przez członka, konkurującej z Uniwersamem, grupy. Inne określenia o pejoratywnym wydźwięku to również *ПОМАЗОК* [ZASYF] – ‘тот, кто осознанно или случайно попьет, поест или покурит после вафлёра (TSUŻ)’ [osoba, która świadomie lub przypadkiem zjadła, napiła się albo zapaliła po kimś, kto uprawia seks oralny]. Sposób postrzegania takich osób został zilustrowany w dialogu dwóch bohaterów – Turbo i Lampa:

Turbo: *Если баба вафлёрша и человек, Лампа к примеру, начнёт с ней сигарету на двоих курить, с горла пить. Он кто был бы?*

Lampa: **Мазок.**

Turbo: *А что мы с помазками делаем?*

[Turbo: *Jeśli laska jest lodziarą i ktoś, dajmy na to Lampa, zacznie z nią palić jednego papierosa, pić z gwinta... to kim on by był?*

Lampa: *Zasyfet.*

Turbo: *A co robimy z zasyfami?]*

Na uwagę zasługuje polisemiczny wyraz *ЗАГАШЕННЫЙ* [ZGASZONY], który wprawdzie wywodzi się z żargonu przestępczego (‘находящийся под воздействием алкоголя или наркотиков’ SWŻ) [będący pod wpływem alkoholu lub narkotyków], ale w kontekście młodzieżowych grup kryminalnych jego sens ulega aktualizacji. W serialu ta nominacja odnosi się do człowieka, który najpierw został wyrzucony z grupy za przewinienie, a następnie pobity (rękami) i poniżony poprzez kopnięcie w twarz lub oplucie: *Я не загашенный, на меня не плевали* [Nie jestem zgaszony, na mnie nie pluli].

Do słów o zabarwieniu emocjonalnym ujemnym można również odnieść jednostki leksykalne reprezentujące funkcjonariuszy milicji. W serialu stróże prawa nie wzbudzają zaufania wśród małoletnich – wprost przeciwnie – stają się źródłem określeń wyrażających lekceważenie i pogardę: *МЕHT/МЕHТОВКА/МУСОП* [GLINA; PIES, ŚMIEĆ] – *Вы что-то там с этим мусором в морге тёрли?* [Co ty tam z tym psem w kostnicy kombinowałeś?].

5.2. Słownictwo opisujące zachowania

W przypadku leksemów opisujących zachowania dominują zapożyczenia z socjolektu przestępczego, młodzieżowego lub przejęte z języka ogólnego. Za sprawą specyficznych uwarunkowań społecznych i środowiskowych nabrały one nowych znaczeń. To zjawisko ilustruje czasownik *МОТАТЬСЯ* będący w języku ogólnym odpowiednikiem słów: dyndać, majtać się, latać (po sklepach), pałętać się, włóczyć się. Jego pierwotny sens uległ modyfikacji i w języku młodzieżowych grup przestępczych oznacza ‘состоять в неформальной группировке хулиганствующей молодёжи’ (TSMS) [być w nieformalnej grupie młodzieżowej]: *Почему раньше мотаться не начал?* [Dlaczego wcześniej nie przyłączyłeś się do grupy?]. Inną pochodną formą użytą przez bohaterów jest leksem *ОТМОТАТЬ* [ODSIDZIEĆ WYROK] – ‘отбыть наказание в виде лишения свободы’ (STRJA) [odbyć karę rozbawienia wolności]: *Коцей пятёрку за шапку отмотал в Афганистане. С ворами отсидел и королём вышел* [Kościej odsiedział piątkę za czapę w Afganistanie. Siedział ze złodziejami i wyszedł jak król].

Symbolicznymi wydarzeniami w życiu grupy było jej rozszerzenie i inicjacja nowych członków, co językowo sygnalizował czasownik *ПРИШИТЬСЯ* [DOŁĄCZYĆ DO GRUPY] – ‘присоединиться’ (STRJA): *Здорово пацаны, я пришиваться приишёл* [Siema chłopaki, przyszedłem do was dołączyć] oraz ich najczęściej siłowe usunięcie werbalizowane za pomocą leksemu *ОТШИТЬ* [WYKLUCZYĆ] – ‘прогнать, изгнать из воровской группировки’ (SSMŹ) [przegonić, wyrzucić z grupy przestępczej]: *Кирилл поступил не по-пацански, и мы его отииваем; Если кто-то узнает, отиошьет по-жёсткому; Отиишей Коцея, попробуй!* [Kirill nie zachował się jak prawdziwy ziomek, więc go wykluczamy; Jak ktoś się dowie, to ostro oberwiesz; Wyklucz Kościeja, spróbuj!]

Postaci niejednokrotnie posługują się językiem agresji i dominacji, dlatego wiele sformułowań, dotyczy aktów fizycznej przemocy dokonywanych wobec innych ludzi. Pojawiają się zatem wyrażenia odnoszące się do pobicia, napaści

i bójek: *ПРОБИТЬ ФАНЕРУ* – ‘ударить в грудь’ (SWŻ) [UDERZYĆ KOGOŚ W KLATKĘ PIERSIOWĄ]: *Короче, ты пробиваешь ему фанеру. Только нормально. Если не пробьёшь, тебе канец* [W skrócie, musisz wałnąć go w klatkę. Tylko tak porządnie. Jeśli nie, masz przegrane]; *ПРОБИТЬ КОПИЛКУ* [ROZBIĆ GŁOWĘ] – ‘ударить w głowę, rozbić głowę’ (SWŻ) [uderzyć w głowę, rozbić głowę]: *Ты музыкант, а там копилки пробивают* [Jesteś muzykiem, a tam głowy rozbijają]; *ПРИБИТЬ* [POBIĆ] – ‘нанести побоi’: *Вали отсюда пока не прибили* [Zjeżdżaj stąd, dopóki nie oberwałeś]. W tej grupie odnotowujemy także rzeczownik odczasownikowy *ЗАМЕС* [BÓJKA, ROZRÓBA] – ‘1. izбиение, драка, стычка. 2. сложная, необычная ситуация; яркий, запоминающийся случай’ [1. bójka, rozróżba, potyczka, 2. trudna albo nietypowa sytuacja; coś, co zapada w pamięć] (STRJA): *Там в больнице замес был, мы тебя выписали* [Była tam niezła rozróżba w szpitalu, wypisaliśmy cię stamtąd]; *Что мы делаем, когда замес начнётся?* [Co my zrobimy, jak się zacznie rozróżba?]; oraz czasownik *ГАСИТЬ* [BIĆ] – ‘бить, избивать кого-л’ (TSMS) [bić, pobić kogoś]: *Кто-то просил тебя его гасить?* [Czy ktoś cię prosił, żebyś go pobił?]. W polu semantycznym BÓJKI mieści się również nieco odleglejszy znaczeniowo wyraz *КИПИШ* [ZADYMA] – ‘галдёж, шум, драка’ (TSMS) [zamieszanie, hałas, bójka]: *Давно такого кипиша не было* [Dawno takiej zadymy nie było]. W mowie bohaterów są również obecne słowa desygnujące pozbawienie kogoś życia *ЗАВАЛИТЬ* [ZABIĆ] – ‘победить, одержать верх, побороть, убить’ (TSMS) [pokonać, zwyciężyć, załatwić (kogoś)]: *Брат твой Жёлтого завалил* [Twój brat zabił Żółtego]; *СНЯТЬ* [ODSTRZELIĆ KOGOŚ] – ‘убить из огнестрельного оружия’ [zabić kogoś z broni palnej]: *Он там троух снял* (STRJA) [On tam trzech odstrzelił]; *ЗАМОЧИТЬ* [ZABIĆ] – ‘ударить, избить, убить’ (TSMS) [uderzyć, pobić, zabić]: *Надо было сразу всех замочить!* [Trzeba było od razu wszystkich zabić]; *УШАТАТЬ* [SKATOWAĆ] – ‘убить; сильно избить’ (STRJA) [zabić, mocno pobić]: *Расскажи, кто Ералаша ушатал* [Powiedz, kto skatował Jeralasza].

Walka o dominację przenosi się na poziom werbalny, czego dowodem są potyczki słowne, prowokacje i oskarżenia. Formą wyzwania konkurenta na pojedynek lub żądania zrekompensowania przez niego strat jest rzeczownik *ПРЕДЪЯВА* [ZARZUT] – ‘формальное обвинение, которое либо должно быть снято, либо доказано’ (STRJA) [formalny zarzut, który trzeba albo poprzeć dowodami, albo odwołać]: *Сейчас я на твою предъяву, подробно отвечаю* [Zaraz ci dokładnie odpowiem na ten twój zarzut] lub czasownik *ПРЕДЪЯВЛЯТЬ* [OSKARŻAĆ] – ‘обвинить в нарушении преступного закона’ (STRJA) [oskarżać o złamanie

кодексу przestępczego]: *Сразу, когда вернулся начал **предъявлять** старшим; Ты понимаешь, что ты сейчас своему старшему, какую-то херню ментовскую **предъявляешь!*** [Zaraz po powrocie zacząłeś rzucać zarzutami do starszemu; Ty rozumiesz, że teraz swojemu starszemu wciskasz jakąś milicyjną bzdurę?].

Język bohaterów nie jest pozbawiony wulgaryzmów, jednak występują one sporadycznie i nie charakteryzują się kreatywnością. W serialu są poddane cenzurze polegającej na ich „wypikaniu”. Zabieg ten nie stanowi dla widza przeszkody, by zidentyfikować słowo ukryte za dźwiękiem. W wypowiedziach bohaterów największą częstotliwość wykazują wyrażenia zawierające komponent leksykalny ХУЙ [CHUI]: *идти на хуй* [iść do chuja], *послать на хуй* [posłać kogoś do chuja]. Są one wykorzystywane do zaprezentowania emocjonalnego wzburzenia postaci i zwiększenia mocy wypowiedzianych przez nią komunikatów (Garcarz 2006: 159–163). Oprócz ekspresywnej pełnią również funkcję perswazyjną, ponieważ służą przekazaniu intencji mówcy zmierzającego do nakłonienia słuchacza do zmiany zachowania. Występują także jako sposób na wskazanie niestosowności czyichś próśb, żądań, ofert lub roszczeń, realizowane w obraźliwej formie życzenia przeniesienia się do miejsca poza sferą osobistą mówiącego. Ilustrują to następujące kwestie wypowiedziane w serialu: *Иди **на хуй!**; Ваша? **На хуй** пошли!; Пацаны! Коцей сказал, что Ералаш Хадишевского **на хуй** послал! [Idź do chuja; Wasza? Idźcie do chuja!; Chłopaki! Kościej powiedział, że Jerałasz Hadiszewskiego posłał do chuja!]*.

Nieco większą produktywnością charakteryzuje się wyraz ХРЕН przybierający w serialu różne formy. Są nimi wyrażenia НА ХРЕНА: ***На хрена** ты нам без руки нужен?* [Po chuja nam jesteś bez ręki?] wyrażający bezcelowość lub niepotrzebność działania, przedmiotu lub sytuacji oraz ПОХРЕН oznaczający obojętność w stosunku do sytuacji lub przedmiotu: ***Похрен** мне с видаком* [Mat gdzieś ten odtwarzacz]. Występuje on również w funkcji przysłowka ХРЕНОВО użytego w znaczeniu ‘bardzo źle’: *Пацаны **хреново** все-таки* [Chłopaki, jest do dupy], a także czasownika ОХРЕНЕТЬ opisującego stan odurzenia, ubezwłasnowolnienia, niezdolności do myślenia lub właściwego zachowania: *Дом Бытовские совсем **охренели*** [Tym z Domu Bytu już całkiem odwalilo].

6. Podsumowanie

Stylizowanie wypowiedzi na język młodzieżowych grup przestępczych jest w serialu zabiegiem uzasadnionym, spełniającym kilka ważnych funkcji. Obok podstawowej – komunikacyjnej – na uwagę zasługuje jej prezentatywny charakter. Kryżownikow, osadzając fabułę w określonych realiach społeczno-kulturowych, dąży do uwiarygodnienia historii również poprzez warstwę językową. Komponent słowny doskonale współgra z elementami intersemiotycznymi, takimi jak ścieżka dźwiękowa oraz scenografia, dzięki czemu widz otrzymuje spójny obraz epoki lat 90. Sięgnięcie po „sociolektałne zasoby leksykalne” wzbogaca przestrzeń sytuacyjną i fabularną serialu, sprawia, że postaci zyskują na autentyczności a widz może poznać sposób, w jaki conceptualizują otaczającą rzeczywistość (funkcja fabularna).

W przypadku serialu mamy do czynienia ze stylizacją całościową, ponieważ pojawia się ona w dużym natężeniu i obejmuje znaczną część narracji bohaterów. Cechuje ją umiarkowany dobór autentycznych elementów leksykalnych, tworzących iluzję języka, którym posługiwały się młodzieżowe grupy przestępcze na przełomie lat 80. i 90. Wzorcami stylizacyjnymi wykorzystanymi w produkcji są kolokwializacja oraz argotyzacja, czyli kształtowanie wypowiedzi z wykorzystaniem środków z zakresu języków środowiskowych, w tym miejskich (Dubisz 1996: 16). Opiera się ona na przenikaniu do wypowiedzi słownictwa zaczerpniętego ze slangu młodzieżowego (*пробить копилку, пробить фанеры* [rozbić głowę, uderzyć w klatkę piersiową]) oraz żargonu przestępczego (*вафлёр, помазок* [lodziarz, zasyf]). Ważnym elementem pozostają również neosemantyzmy (*мотаться, автор, мусор, приушиться* [wałęsać się, autor, śmieć, przyłączyć się do grupy]), które są świadectwem zmian kulturowych oraz społecznych i pomagają bohaterom opisać nowe zjawiska związane z tym procesem.

Język stylizowany wyróżnia się ekspresywnością, czasem nawet wulgarnością, która jednak nie dominuje w komunikacji użytkowników. Znacznie wyraźniejszą cechą jest jego brutalizacja oddana za pomocą wielu nominacji należących do pola semantyczno-leksykalnego BÓJKI i ZABIJANIA. Bohaterowie walczą o dominację, wykorzystując nie tylko siłę fizyczną, lecz także agresję werbalną. Używane przez nich określenia osób są nośnikami wiedzy o zajmowanej przez nich pozycji w hierarchii społecznej (*нацан – чуунан*). Poszczególne leksemy zawierają w sobie określony ładunek oceniający, którego wartość zmienia się w zależności od tego, czy dana jednostka jest traktowana przez bohaterów jak SWÓJ (pozytywny) czy jak OBCY (negatywny).

Język poddany stylizacji środowiskowej stanowi w serialu istotny element wspomagający budowanie i zacieśnianie relacji wewnątrzgrupowych opierających się na wspólnym dla danej społeczności światopoglądzie i wiedzy o świecie. Koresponduje to z tezą Grabiasa, który uważał, że powstanie więzi społecznej jest uzależnione od „sądów wartościujących podzielanych przez członków wspólnoty w jakiejś sprawie wyznaczającym im sposób postępowania i decydujących o ich świadomości” (Grabias 1997: 126). U Kryżownikowa język z jednej strony pełni funkcję konsolidującą, ponieważ jednoczy jednostki w obrębie poszczególnych grup. Umożliwia im wzajemne zrozumienie oraz staje się elementem tożsamości grupowej. Z drugiej zaś pełni funkcję dystynktywną i służy wyodrębnieniu grupy na tle reszty społeczeństwa. Za jego pomocą członkowie band kontestują ogólnie przyjęte normy społeczne, również te dotyczące zachowania językowego.

Bibliografia

- Abucewicz, K. (2022), *Polszczyzna kresowa na ekranie – analiza jakościowa filmowych wykładników stylizacji w serialu „Boża podszewka” w reżyserii Izabelli Cywińskiej*. Rozprawy Komisji Językowej ŁTN LXX: 7–21. <https://doi.org/10.26485/RKJ/2022/70/1>.
- Bobrowski, J. (2015), *Stylizacja językowa w serialach telewizyjnych o tematyce historycznej (na wybranych przykładach)*. Język Polski XCV/5: 466–476.
- Bobrowski, J. (2017), *Stylizacja językowa w filmach historycznych o początkach państwa polskiego („Bolesław Śmiały”, „Gniazdo”)*. Stylistyka XXVI: 321–335.
- Chłosta-Zielonka, J. (2018), *Wulgaryzmy jako cecha idiolektu Jakuba Żulczyka na przykładzie powieści „Wzgórze psów”*. Prace Językoznawcze XX: 5–17.
- Dubisz, S. (1986), *Stylizacja gwarowa w polskiej prozie trzydziestolecia powojennego (Nurt ludowy w latach 1945–1975)*. Wrocław/Warszawa/Kraków/Gdańsk/Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Dubisz, S. (1996), *O stylizacji językowej*. Język Artystyczny X: 11–23.
- D'yachok, M.T. (2007), *Patsan: slovo i ponyatiye*. Politicheskaya lingvistika 2/22: 110–116 [Дьячок, М.Т. (2007), *Пацан: слово и понятие*. Политическая лингвистика 2/22: 110–116].
- Eliseeva, E. (2013), *Roły stilizatsii v otechestvennom kino 1970–1980-h godov*. Vestnik RGGU 7: 122–130 [Елисеева, Е. (2013), *Роль стилизации в отечественном кино 1970–1980-х годов*. Вестник РГГУ 7: 122–130].
- Fenomen «Slova patsana»: kak istoriya o kriminal'nom Tatarstane stala glavnym serialom 2023 goda [Феномен «Слова пацана»: как история о криминальном Татарстане стала главным сериалом 2023 года]. <https://www.passion.ru/vyyasnili/fenomen-slova-pacana-kak-istoriya-o-kriminalnom-tatarstane-stala-glavnym-serialom-2023-goda.htm> [dostęp: 17.03.2024].
- Galilej, C. (2008), *Stylizacja ludowa w XVII-wiecznych pastoralkach Jana Żabczyca (na materiale „Symfonij anielskich”)*. Facta Simonidis 1/1: 285–301.
- Garaev, P. (2020), «Slovo patsana». Kriminal'nyy Tatarstan 1970–2010-h [Гапаев, Р. (2020), «Слово пацана». Криминальный Татарстан 1970–2010-х]. <https://knizhnik.org/robert-garaev/slovo-paczana-kriminalnyj-tatarstan-19702010-h/1> [dostęp: 31.01.2024].
- Garcarz, M. (2006), *Wulgaryzmy a przekład, czyli życie wulgaryzmów od oryginału do przekładu*. Acta Universitatis Lodzensis. Folia Linguistica Rossica 2: 159–173.

- Glava Wink raskryl, skol'ko rossiyan posmotreli «Slovo patsana»* [Глава Wink раскрыл, сколько россиян посмотрели «Слово пацана»]. https://www.rbc.ru/technology_and_media/07/02/2024/65c2057d9a794728b3d8e7de?from=copy [dostęp: 13.02.2024].
- Gorbunova, M. (2023), *Gruppirovki iz seriala «Slovo patsana»: pochemu v SSSR voznik «kazanский феномен»* [Горбунова, М. (2023), Группировки из сериала «Слово пацана»: почему в СССР возник «казанский феномен»]. <https://yamal-media.ru/narrative/gruppirovki-iz-slovo-patsana-pochemu-v-sssr-voznik-kazanskij-fenomen> [dostęp: 1.03.2024].
- Grabias, S. (1997), *Język w zachowaniach społecznych*. Wyd. 2 popr. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Grachev, M.A. (2019), *Leksikograficheskiye problemy sostavleniya slovarey argo*. Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Yazykoznanie 1/18: 62–73 [Грачев, М.А. (2019), *Лексикографические проблемы составления словарей аргос*. Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2: Языкознание 1/18: 62–73].
- Hadī Taktash (organizovannaya prestupnaya gruppirovka)* [Хади Такташ (организованная преступная группировка)]. [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B0%D0%B4%D0%B8_%D0%A2%D0%B0%D0%BA%D1%82%D0%B0%D1%88_\(%D0%BE%D1%80%D0%B3%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B7%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%BF%D1%80%D0%B5%D1%81%D1%82%D1%83%D0%BF%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%B3%D1%80%D1%83%D0%BF%D0%BF%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%BA%D0%B0\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B0%D0%B4%D0%B8_%D0%A2%D0%B0%D0%BA%D1%82%D0%B0%D1%88_(%D0%BE%D1%80%D0%B3%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B7%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%BF%D1%80%D0%B5%D1%81%D1%82%D1%83%D0%BF%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%B3%D1%80%D1%83%D0%BF%D0%BF%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%BA%D0%B0)) [dostęp: 21.06.2024].
- Jaros, V. (2014), *Stylizacja potoczna w powieści kryminalnej Tomasza Jamrożińskiego Schodząc ze ścieżki*. Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Językoznawstwo 10: 49–72.
- Kaptur, E. (2010), *Stylizacja języka bohaterów powieści Joanny Chmielewskiej na polszczyznę potoczną*. Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza XVI: 89–97.
- Kresa, M. (2014), „Janosik” – gwara na szklanym ekranie?. *Poradnik Językowy* 10: 22–41.
- Kresa, M. (2018), *Stylizacja gwarowa w serialu „Blondynka” w reżyserii Mirosława Gronowskiego*. W: Sikora, K./Rak, M. (red.), *Badania dialektologiczne. Stan, perspektywy, metodologia*. Kraków: Księgarnia Akademicka: 331–344.
- Kresa, M. (2019), *Filmowa stylizacja gwarowa na przykładzie lwowskiego balaku w polskich filmach fabularnych (1936–2012)*. Warszawa: Wydział Polonistyki UW.
- Kulak, I. (2018), *Fonetyczne wykładniki stylizacji gwarowej „Historii filozofii po góralsku” Józefa Tischnera*. *Literatura Ludowa* 2: 15–26.
- Lehr-Spławiński, P. (2019), *Stylizacja gwarowa, obcojęzyczność i polszczyzna ogólna w tyglu aparycji językowej na przykładzie ostatnich powieści Szczepana Twardocha*. *Studia Pragmalingwistyczne* 9: 221–245. DOI: 10.18318/td.2023.3.5.
- Lihanov, D. (1988), „Dryannye” *malychishki*. *Ogonëk* 28: 20–23 [Лиханов, Д. (1988), „Дрянные” *малычишки*. *Огонёк* 28: 20–23].
- Łabuszewska, A. (2024), *Słowo zioma. Krew na asfalcie*. Blog *Siedemnaście mgnień Rosji*. Tygodnik Powszechny. <https://labuszewska.blog/tygodnikpowszechny.pl/2024/01/22/slovo-zioma-krew-na-asfalcie/#comment-1486915> [dostęp: 1.03.2024].
- Matrusova, A.N./Stolyarova, A.G. (2016), *Yavlenie foneticheskoy stilizatsii v russkom kinematografie i mulytiplikatsii*. W: Kormilina, N.V./Shugaeva, N.Yu. (otv. red.), *Obshchiye i chastnyye voprosy yazykoznanii. Sb. nauchn. st. po mat. VIII Mezhdunar. nauch.-prakt. konf.* Cheboksary: Chuvash. gos. ped. un- im. I.Ya. Yakovleva: 23–30 [Матрусова, А.Н./Столярова, А.Г. (2016), *Явление фонетической стилизации в русском кинематографе и мультипликации*. W: Кормилина, Н.В./Шугаева, Н.Ю. (отв. ред.), *Общие и частные вопросы языкознания. Сб. научн. ст. по мат. VIII Междунар. науч.-практ. конф.* Чебоксары: Чуваш. гос. пед. ун- им. И.Я. Яковлева: 23–30].
- Ne po-patsanski poluchilosy: Putina sravnili s geroem filyma «Slovo patsana»* [Не по-пацански получилось: Путина сравнили с героем фильма «Слово пацана»]. <https://newizv.ru/news/2023->

- 12-13/ne-po-patsanski-poluchilos-putina-sravnili-s-geroem-filma-slovo-patsana-425145 [dostęp: 14.03.2024].
- Nikitina, T.G. (2002), *Tolkovyy slovar' molodezhnogo slenga. Slova, neponyatnyye vroslym*. Moskva: Astrel' ACT [Никитина Т.Г. (2002), *Толковый словарь молодёжного сленга. Слова, непонятные взрослым*. Москва: Издательство Астрель].
- Ożóg, K. (2017), *Uwagi o języku współczesnej młodzieży – między kodem ograniczonym a kodem rozwiniętym*. SŁOWO. Studia Językoznawcze 8: 163–181.
- Paluszak-Bronka, A. (2016), *Stylizacja gwarowa w „Kujawskich legendach, gawędach i gadkach” Antoniego Benedykta Łukaszevicza*. Polonica 34: 249–258.
- Piekot, T. (2008), *Język w grupie społecznej. Wprowadzenie do analizy socjolektu*. Wałbrzych: Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej im. Angelusa Silesiusa.
- Rzeźnik, M. (2017), *Elementy stylizacji brzmieniowej w serialu telewizyjnym „Ranczo”*. W: Maćkowiak, R./ Wojtczak, E. (red.), *Bogactwo językowe i kulturowe Europy w oczach Polaków i cudzoziemców*. T 4. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego: 167–175.
- Shevchenko, V.D. (2015), *Analiz yazykovykh sostavlyayushtih britanskogo kinodiskursa*. Vestnik Samarskogo Gosudarstvennogo universiteta 4/38: 136–141 [Шевченко, В.Д. (2015), *Анализ языковых составляющих британского кинодискурса*. Вестник Самарского Государственного университета 4/38: 136–141].
- Slova i veshchi patsana: mifologiya opasnogo pokoleniya* [Слова и вещи пацана: мифология опасного поколения]. https://syg.ma/@post-marxist_studies/slova-i-veshchi-pacana-mifologiya-opasnogo-pokoleniya [dostęp: 13.02.2025].
- «Slovo patsana» i «Skazka» poluchili nezavisimuyu premiyu «Belyy slon» [«Слово пацана» и «Сказка» получили независимую премию «Белый слон»]. <https://www.svoboda.org/a/slovo-patsana-i-skazka-poluchili-nezavisimuyu-premiyu-belyy-slon-/32789758.html> [dostęp: 13.02.2024].
- «Slovo patsana» – samyy obsuzhdayemyy serial goda v Rossii. Podrostki kopiruyut yego geroev, a vlasti trebuyut zapretity [«Слово пацана» – самый обсуждаемый сериал года в России. Подростки копируют его героев, а власти требуют запретить]. <https://meduza.io/slides/slovo-patsana-samyy-obsuzhdaemyy-serial-goda-v-rossii-podrostki-kopiruyut-ego-geroev-a-vlasti-trebuyut-zapretit> [dostęp: 14.03.2024].
- Stivenson, C. (2017), *Zhizn' po ponyatiyam. Ulichnyye gruppirovki v Rossii*. Per. Kazantseva, Yu. Moskva: Strana Oz [Стивенсон, С. (2017), *Жизнь по понятиям. Уличные группировки в России*. Пер. Казанцева, Ю. Москва: Страна Оз].
- Szamryk, K.K. (2023), *Stylizacja na język warszawskich blokersów w kreskówce „Blok ekipa”*. LingVaria 1/35: 85–95.
- Ulanovich, O.I. (2017), *Pragmety kak sredstva sozdania hudozhestvennoy obraznosti i stilizatsii v kinodialoge*. W: Sharafutdinova, N.S. (otv. red.), *Sovremennyye tekhnologii obucheniya inostrannym yazykam: Sb. nauch. trudov*. Ulyanovsk: Ulgtu: 77–84 [Уланович, О.И. (2017), *Прагмемы как средства создания художественной образности и стилизации в кинодиалоге*. W: Шарафутдинова, Н.С. (отв. ред.), *Современные технологии обучения иностранным языкам: Сб. науч. трудов*. Ульяновск: УлГТУ: 77–84].
- Wilkoń A. (1989), *Typologia odmian językowych współczesnej polszczyzny*. Katowice: Uniwersytet Śląski.
- Verbitskaya, M.V. (2000), *Teoriya vtorichnykh tekstov (Na materiale sovremennogo angliyskogo yazyka. Monografiya*. Moskva: Izdatelystvo Moskovskogo universiteta [Вербицкая, М.В. (2000), *Теория вторичных текстов (На материале современного английского языка). Монография*. Москва: Издательство Московского университета].

Słowniki

- TSMS – Nikitina, T.G. (2002), *Tolkovyy slovar' molodezhnogo slenga. Slova, neponyatnyye vroslym*. Moskva: Astrel' АСТ [Никитина, Т.Г. (2002), *Толковый словарь молодёжного сленга. Слова, непонятные взрослым*. Москва: Издательство Астрель].
- SJP – *Słownik języka polskiego*. <https://sjp.pl/paczanami> [dostęp: 9.06.2024].
- SSMŹ – Grachev, M.A. (2006), *Slovar' sovremennogo molodëzhnogo zhargona*. Moskva: Izd-vo Eksmo [Грачев, М.А. (2006), *Словарь современного молодёжного жаргона*. Москва: Изд-во Эксмо].
- STRJA – Grachev, M.A. (2003), *Slovar' tysyacheletnego russkogo yazyka argo*. Moskva: RIPOL KLASSIK [Грачев, М.А. (2003), *Словарь тысячелетнего русского языка аргю*. Москва: РИПОЛ КЛАССИК].
- SWŹ – *Slovar' vorovskogo zhargona* [Словарь воровского жаргона]. <https://thief.slovaronline.com/> [dostęp: 9.06.2024].

DOI: <https://doi.org/10.31648/an.10737>

Svitlana Ivanenko

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1855-2888>

National Technical University of Ukraine/ Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute
s.ivanenko@kpi.ua

Germanistische und ukrainistische Forschung über die Darstellung des Phantastischen und des Mystischen in der Literatur

German and Ukrainian Studies on the Representation of Fantastic and Mystic in Literature

Abstract: The article deals with the problem of the differentiation of such concepts as the fantastic and the mystic in scientific treatises of German and Ukrainian literary studies. The reasons are sought for the fact that Ukrainianists use the term mystical not only with regarding Romantics, but also with regarding of contemporary literature, while German literary scholars tend to speak of the fantastic in literary works. The idea is supported that the mystic is shaped by the national tradition of attitude to the questions of a mystical feeling or divine enlightenment that have not yet been fully clarified by science.

Keywords: fantastic, mystic, mystical feeling, the national tradition of attitude to a mystical feeling, Romantic, contemporary literature

Die Literatur hat, wie bekannt, eines der wichtigsten Merkmale, das sie von den anderen Funktionalstilen unterscheidet, nämlich die Fiktionalität. Sie kann entsprechend dem Textgenre unterschiedlich in konkreten literarischen Werken vertreten sein. Am wenigsten ist dieses Merkmal für autobiographische Romane und Erzählungen charakteristisch, man findet es aber vorwiegend in Genres wie Fantasy, Science-Fiction und Horror. Man spricht in der germanistischen Literaturwissenschaft vom Phantastischen, das solchen Werken immanent ist.

Es wird in diesem Artikel beabsichtigt, die Handhabung der Begriffe „das Phantastische“ und „das Mystische“ in den literaturwissenschaftlichen Schriften von Ukrainisten und Germanisten zu klären und Überschneidungsgebiete ihrer Anwendung aufzuzeigen. Diese Termini sind nicht neu, aber es wird auch in der

modernen Linguistik darüber diskutiert, welches Gehalt sie haben, welche Funktionen ihnen zugeschrieben werden und welche Themenkreise sie umfassen.

Agnes Hoffmann (2020), um eine Begründung für ihr Seminar „Grenzgebiete des Realen: Literarische Fantastik von der Romantik bis in die Gegenwart“ zu fundieren, zitiert Dietmar Dath, der die Phantastik als „Heilmittel gegen den Möglichkeitsdurst“ definiert hat, und führt weitere Definitionen von bekannten Forschern an, die die funktionale Seite des Phantastischen hervorheben: „Mit dem Phantastischen brechen phantasmatische, irrationale Aspekte in den Bereich des Möglichen ein (Caillois), provozieren einen Ordnungskonflikt mit dem, was für gewöhnlich als ‚real‘ anerkannt wird (Todorov, Brittnacher), fordern die Auseinandersetzung mit kulturell Verdrängtem oder Vergessenem (Freud, Lachmann) und reflektieren das wirklichkeitserzeugende Potenzial sprachlich-poetischer Einbildungskraft (Grob, Chu).“

Thomas Grob gibt zu, die Theorie des Phantastischen von Tzvetan Todorov kritisierend, dass seine These „der phantastischen Unschlüssigkeit (*hésitation*)“ das Phantastische von den „Nachbarregionen des Wunderbaren (*le merveilleux*)“ und des „Unheimlichen (*l'étrange*)“ trennt und für die Differenzierung von Textgenres relevant sei (Grob 2006:145). Dabei betont Todorov, dass das Phantastische so lange existiert, wie lange der Leser sich im Zustand der Unschlüssigkeit (*hésitation*) befindet, sobald der Entschluss gefallen ist, gerät der Leser bei seiner Lektüre entweder in die Situation des Unheimlichen oder des Wunderbaren (Todorov 2006: 82). Diese These stört Todorov aber nicht, literarische Texte mit dem Unheimlichen als phantastische zu bezeichnen (ebd.: 85). Dies ist ein Zeichen für die Komplexität der Begriffsunterscheidung. Man kann aber die Unterscheidung des „unheimlichen“ Phantastischen und des „wunderbaren“ Phantastischen bei der Differenzierung des Mystischen im Phantastischen und des Phantastischen anwenden.

Hans Richard Brittnacher betont, dass die literarische Phantastik „drei thematisch umfangreiche und systematisch sehr heterogene Bereiche“ hat, „die man in grober Vereinfachung als Schauerphantastik, Science-Fiction und Fantasy bezeichnen kann“ (Brittnacher 2024: 14). Er subsumiert die Forschung über das Phantastische mit der Feststellung, dass die Theoretiker des Phantastischen darüber einig sind, dass den genannten Bereichen ein und derselbe Konflikt zugrunde liegt, und zwar der „Konflikt zwischen der realen, uns vertrauten, epistemisch zugänglichen und rational organisierten Welt einerseits und einer kontingenten, übernatürlichen oder unberechenbaren, dem Menschen tendenziell feindseligen Ordnung auf der anderen Seite“ (ebd.). Die Adjektive *kontingent* und *übernatürlich* in der Definition des Grundkonflikts, der für die Genres der Phantastik unumgänglich ist, haben etwas

Gemeinsames mit den Qualitäten des Begriffs des Mystischen, aber Religions-unabhängigen, den man in der ukrainistischen Forschung für die Darstellung des Übernatürlichen bevorzugt.

Olha Chervins'ka (2011: 38) stellt die These auf, dass in erster Linie durch Chronotopos bestimmt werden kann, ob das jeweilige literarische Werk das Mystische beinhaltet. Diese Methode wendet Lea Baumgart in Bezug auf die phantastischen Romane von Raphaela Edelbauer an, die sich „an den Grenzen des Fantastisch-Surrealistischen bewegen“ (Baumgart 2024: 2). Sie schreibt darüber in ihrem Artikel *Chronotopische Landschaften in den fantastischen Romanen Raphaela Edelbauers* und hebt hervor, dass „die Einheit von Zeit und Raum“ *Die Inkommensurablen* (2023) zu einem Roman zusammenbindet.

Chervins'ka spricht von der „Präsenz des Mystischen, die einen realen Raum füllen kann“ (2011: 38). Baumgart kommt fast zur gleichen Feststellung, indem sie über den Ort des Romans *Die Inkommensurablen* bemerkt, dass er am Anfang des Romans „als physisch-fantastischer Ort dargestellt wird“, aber zum Ende „revidiert der Roman diese Annahme“ (Baumgart 2024: 4). Was aber bleibt, ist einerseits „die traumhaft-surreale Atmosphäre des Textes“ und „der Symbolcharakter des Weilers [...] für das Ungreifbare einer Idee“ (Baumgart 2024: 5). Beide Literaturwissenschaftlerinnen geben als Beispiele fürs Mystische bzw. fürs Phantastische das Motiv des Traums in den untersuchten Werken an, was eher von der Ähnlichkeit beider Begriffe zeugt, die traditionell in der literaturwissenschaftlichen Germanistik und Ukrainistik angewendet werden. Das Gleiche wird von ihnen auch über das Stilmittel *Symbol* gesagt, das Chervins'ka (2011: 45) als sehr gebräuchliches Mittel für die Darstellung des Mystischen und Baumgart (Baumgart 2024: 5) für die Darstellung des Phantastischen hervorhebt.

Man muss an dieser Stelle den Namen des großen ukrainischen Literaturwissenschaftlers Dmytro Chyzhevs'kyi (1994: 361) nennen, der sich eingehend mit den mystischen Parametern der geistigen Kultur von Slawen beschäftigt und noch in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts auf die Rolle des Symbols im Mystischen aufmerksam gemacht hat. Zoriana und Mariana Lanovyk (2011: 81) sprechen vom Symbol als von einem einzigen Mittel, das alle künstlerisch-ästhetischen, esoterisch-okkulten und kultischen Riten vereint und als eine universelle Form der mystischen Weltrezeption sowie der Verkörperung von transzendenten Phänomenen betrachtet wird.

Als ein außerordentlich wichtiges Mittel der Mystik hebt auch Roman Mnykh (2011: 53–54) das Symbol hervor. Er unterscheidet drei Gruppen von Symbolen des Mystischen: Zahlen- und Farbensymbolik sowie mystische Motive,

die direkt mit der kulturellen mystischen Tradition in Europa verbunden sind (z.B. die Mystik der Natur beim Heiligen Franziskus, die Freimaurermystik oder die Ideen des mystischen Philosophen Jacob Böhme u.a.). Dies zeugt abermals davon, dass das stilistische Mittel ‚Symbol‘ sowohl für die Darstellung des Mystischen als auch des Phantastischen charakteristisch ist und seine Polyfunktionalität in verschiedenen Literaturen beweist. Die Veranlagung, übernatürliche Phänomene im Rahmen des Mystischen zu behandeln, scheint nicht der Fall in der Germanistik zu sein, wie dies z.B. in der lateinamerikanischen Literaturwissenschaft und in der Ukrainistik ist.

Es ist interessant, dass auch von Seiten der philosophischen Forschung eine ähnliche Feststellung gemacht wurde. Charles H. Cox und Jean. W. Cox haben dies formuliert und Gabriele Goslich (2019: 34) zitiert diese Autoren in Anlehnung an ihre Studie *The Mystical Experience* frei, indem sie den Gedanken der genannten Wissenschaftler auf die westliche Tradition bezieht, zu der sie selbst gehört. Sie bemerkt, „dass Mystik und die mystische Erfahrung in unserer westlichen Tradition nur eine geringe oder gar keine Rolle zu spielen scheinen“ (Goslich 2019: 34). Chervins’ka (2011: 46) drückt einen ähnlichen Gedanken aus, aber vom Standpunkt anderer Kulturen. Sie hat die Veranlagung zum Mystischen in den lateinamerikanischen und afrikanischen Literaturen beobachtet und geht von der Annahme aus, dass dieser Hang zum Mystischen im mentalen Bewusstsein der Vertreter dieser Literaturen vorhanden sein kann, und wenn es so sei, so könnte man denken, dass sie eine andere Argumentation für die Präsenz des Mystischen in den literarischen Werken haben könnten. Chervins’ka meint, dass das Mystische als ein real existierender Bestandteil des Bewusstseins, vor allem eines kreativen Bewusstseins, ungeachtet der Vorlieben der Autoren für ein bestimmtes Genre, praktisch in jedem beliebigen Genre als Komponente vorhanden sein kann (ebd.). Diesen Gedanken verallgemeinern Zoriana und Mariana Lanovyk und sprechen von verschiedenen „Poetiken des Mystischen“ (Lanovyk/Lanovyk 2011: 81), die nationale, religiöse und individuelle autorenspezifische Einzigartigkeit sichtbar machen. Dabei werden in jedem solchen literarischen Werk dieselben rhetorisch-stilistischen Mittel eine absolut andere Bedeutung annehmen.

Es ist offensichtlich, dass das Mystische in den literaturwissenschaftlichen Paradigmen verschiedener Kulturen einen festen Platz eingenommen hat. Dabei wird dieser Begriff jedoch nicht überall im gleichen Sinne verstanden – oft bezeichnet er sogar recht unterschiedliche oder kaum verwandte Phänomene. Der ukrainische Literaturwissenschaftler Borys Shalahinov, der sich eingehend mit dem Werk

Richard Wagners und Johann Wolfgang von Goethes beschäftigt hat, definiert das Mystische in seinem Artikel *Deutsche Romantik und das Mystische* (Shalahinov 2011: 117) als ein Ganzheitsgefühl sowie als das Empfinden der Unzerlegbarkeit einer Erscheinung, das der Mensch unmittelbar und ohne Reflexion erlebt. Dieses Gefühl vergleicht er mit einer religiösen Erleuchtung, betont jedoch, dass die Romantiker den Begriff des Mystischen in seiner christlichen Bedeutung wesentlich vertieft haben. Shalahinov (2011: 125) vertritt die Auffassung, dass die Frühromantiker – ungeachtet der Vielfalt mystischer Ausdrucksformen in ihren Werken – eine gemeinsame Grundhaltung teilen: ein lebendiges, organisches Gefühl des Mystischen, das sie ihren Lesern zu vermitteln suchten. Sie haben den Wert des menschlichen Lebens auf Erden erhöht, im Materiellen einen unerschöpflichen geistigen Gehalt entdeckt und in der Natur unbegrenzte Möglichkeiten für die geistige wie auch physische Vervollkommenung erkannt.

Die Mystik der deutschen Romantiker war humanistisch geprägt, da sie die wesentlichen Potenzen der menschlichen Persönlichkeit ins Unermessliche erhob – insbesondere durch ihre Verschmelzung mit den unbegrenzten Kräften der Natur (Shalahinov 2011: 130). Anders beurteilt Shalahinov die Darstellung des Mystischen bei Goethe im *Faust*: Er ist der Ansicht, dass Goethe Mephistos magische Handlungen auf die Ebene des Phantastischen überführt, indem er im zweiten Teil dessen mystische Aura durch Situationskomik auflöst (Shalahinov 2011: 133). Goethe vermenschlicht das Mystische – für ihn ist es nicht die Gestalt des Transzendenten, wie etwa bei Novalis, bei dem Todesmystik („des Todes Entzückung“) als Mystik des Lebens erscheint (Shalahinov 2011: 135–136).

Nach Shalahinovs Auffassung hat Ludwig Tieck in seinen Werken niemals das Erhabene im kantischen Sinne erreicht. Daher konnte er nur ein moralisiertes Bild der Natur entwerfen. Seine starke Wirkung auf die Leserschaft beruhte jedoch auf den spannenden Sujets, die er bemerkenswert unterhaltsam konstruierte. Gerade diese beiden Aspekte – das moralisierte Naturbild und die packenden Sujets – zeigen, dass Tiecks Mystik eher den Charakter des Phantastischen trägt (vgl. Shalahinov 2011: 136–137). Ähnlich äußert sich Shalahinov zum Schaffen Heinrich von Kleists, bei dem das Mystische reflektiert und somit zu einem Mittel wird, das auch für die Spätromantik kennzeichnend ist. Dasselbe Merkmal erkennt der ukrainische Literaturwissenschaftler bei E.T.A. Hoffmann, der das Mystische beständig durch Ironie relativiert und ins Phantastische überführt, obwohl es in seinen frühen Werken *Ritter Glück* und *Don Juan* noch das Mystische unmittelbar und ohne Reflexion dargestellt wird (ebd.: 146–147).

Die heutige germanistische Literaturwissenschaft – ebenso wie die des 20. Jahrhunderts – verwendet bevorzugt den Begriff des Phantastischen, vermutlich um eine klare Zäsur zur mittelalterlichen Mystik zu markieren und dadurch den weltlichen, nicht-religiösen Charakter dieses Begriffs zu betonen. Bezeichnend für die germanistische Forschung ist etwa, dass sie das Schaffen der Expressionisten, die häufig den Weltuntergang in apokalyptischen Bildern darstellten, keinesfalls als mystisch charakterisiert.

Der Expressionist Georg Heym hatte z.B. nach den Bekenntnissen seiner Biographen ein mystisches Gefühl im Traum erlebt, das er in seinem Tagebuch festhielt. Der Traum zeigte ihm seinen eigenen Tod, der sich zwei Jahre später genauso wie im Traum ereignete. Dieses Ereignis lässt sich als ein unreflektiertes mystisches Erlebnis verstehen, das der ukrainischen Literaturwissenschaftlerin Svitlana Matsenka möglicherweise den Ansatzpunkt gegeben hat, Heyms Prosawerk *Der Dieb* vom Standpunkt des Mystischen zu betrachten. Sie findet aber nicht nur in der genannten Novellensammlung, sondern auch im Kunstwerk selbst, das zum Gegenstand der literarischen Verarbeitung von Georg Heym geworden ist, Merkmale des Mystischen, die seinerzeit Jean-Louis Ferrier in der Abhandlung *Die Abenteuer des Sehens. Eine Kunstgeschichte in 30 Bildern* begründet hat. Es geht um das weltberühmte Gemälde von Leonardo da Vinci *Mona Lisa*. Ferrier schreibt, dass das Licht, das sie ausstrahlt, ihr mystischer Körper sei.

Wenn man davon ausgeht, dass der Expressionismus als eine kurzlebige literarische Epoche von ungefähr zehn bis zwölf Jahren zugleich mit der Moderne existierte und zahlreiche Gemeinsamkeiten mit ihr hatte, so könnte man die Meinung von Martina Wagner-Egelhaaf (1989: 1) zur Moderne auch zum Teil auf den Expressionismus übertragen. Zwar ordnet sie Georg Heym nicht unter Expressionisten, die mystische Züge in ihren Werken aufweisen, ein, aber ihr Gedanke über mystische Züge des Expressionismus ist produktiv. Matsenka (2011: 198) deutet den Abstrahierungsprozess Heyms von den realen Tatsachen des Jahrhundert-Diebstahls des Gemäldes *Mona Lisa* aus dem Louvre als eine Übertragung der Handlung auf die Ebene der mystischen Symbole.

Selbst im Titel ihres Beitrags gibt es eine doppelte Anspielung auf die Zugehörigkeit des Werks von Georg Heym zur Mystik: erstens auf Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* und zweitens auf Meister Eckharts (Eckhart von Hochheim) Konzept der Eigenschaftslosigkeit, das Musil thematisiert hat. Matsenka schreibt, dass gerade die von Heym dargestellte Indifferenz von Mona Lisa, ihre nicht individualisierte Erscheinungsart beim Protagonisten einen mystischen Erkenntnisprozess provozieren, der das Weltende ohne eschatologische

Erneuerung deutlich macht. A. Zawodny (1999) hingegen betrachtet Symbole in der Dichtung von Georg Heym nicht als mystische, sondern als eine Besonderheit der expressionistischen Apokalypse-Darstellung. Dabei beruft sie sich auf das Werk von Kurt Mautz, der die Lyrik von Heym gründlich analysiert hat und davon spricht, dass „apokalyptische Motive bei Heym ihren christlich-eschatologischen Sinn verloren haben und dass das „Weltende“ „die Entseelung, Sinnentleerung und Selbstentfremdung menschlichen Daseins“ (Mautz 1961: 231) bedeutet.

Zawodny erwähnt auch Joachim Metzner, der „das Prosawerk Georg Heyms als einen Beitrag zur literarischen Apokalyptik“ beleuchtete (Zawodny 1999: 14). In ihrem Standpunkt kann man das Herangehen ans Apokalyptische als einen pessimistischen Ausdruck des Phantastischen verfolgen. Es ist bemerkenswert, dass Zawodny in ihrer Forschung feststellt, dass in der apokalyptischen Lyrik Kategorien des Raums und der Zeit verlorengehen (Zawodny 1999: 292), und dies sind Charakteristika, die man in der ukrainistischen Forschung dem Mystischen zuschreibt. Matsenka beruft sich auf die Meinung des Expressionisten Ernst Blass, der Heym persönlich kannte, und ihn als einen Mystiker verstanden hat. Blass schrieb dem Schaffen von Georg Heym die Magie des Mystisch-Poetischen und eine mystische Partizipation an den Dingen der Welt zu (zitiert nach Matsenka 2011: 196).

Matsenka nennt bei Heym als Merkmale des Mystischen die Mystifizierung der Natur und das Schweigen: „Aber das Schweigen, das von ihr ausging, war wie ein ewiger Gesang, wie das Brausen ferner blauer und unermesslicher Meere“ (Heym 1913: 130). Zawodny spricht von der Dämonisierung der Natur bei Heym, die fast grotesk erscheint: „Allerdings stehen die Bilder von Tiergestalten, die mit dämonischem Eigenleben ausgestattet sind, auch in der Nähe zur Groteske“ (Zawodny 1999: 227). Der Unterschied in der Interpretation ergibt sich aus der Tatsache, dass Heym bei Zawodny als grundpessimistischer Kritiker dieser Welt, bei Matsenka hingegen als mystisch dichtender Verweigerer einer eschatologischen Erneuerung der Welt erscheint (vgl. Matsenka 2011: 208), obwohl der Begriff „dämonisches Eigenleben“ bei Zawodny dem Mystischen sehr nahesteht.

Dieses unterschiedliche Herangehen wurde dadurch verursacht, dass man in den nationalen Traditionen der Literaturrezeption beachtliche Unterschiede vorfindet. Petro Ivanyshyn (2014: 83) betrachtet z.B. unter den dominanten Tendenzen im theoretisch-methodologischen Potential ukrainischer Literaturwissenschaft auch die Effizienz von Christologie und von bibelwissenschaftlichen Studien. Ihm voraus war Ihor Kachurovs'kyi (1988), der über die mystische Funktion der Literatur schrieb und anhand des Schaffens einer ganzen Kohorte von ukrainischen Schriftstellern,

zu der Feststellung gelangt, dass die ukrainische Literatur eine christliche ist, weil das Leben selbst nicht in die materialistischen Schemata passt; früher hat es nicht gepasst und heute auch nicht (Kachurovs'kyy 2008: 684).

Er definiert das Mystische durch das mystische Gefühl. Für ihn ist dies das Gefühl der Verschmelzung eines Individuums mit dem Absoluten (Kachurovs'kyy 2008: 676). Er meint, dass das Wort und insbesondere das künstlerische, ästhetisch geformte und strukturierte Wort für den Menschen immer ein Mittel der Hinwendung zum Göttlichen als Urquelle, der Wurzel des menschlichen Lebens war (ebd.). Dabei ist es für ihn gleichgültig, ob das Göttliche in viele Götter zersplittert oder durch Monotheismus begründet wird.

Zu diesem Punkt der theoretischen Grundsätze von Kachurovs'kyy dringt auch Wagner-Egelhaaf in ihrer Dissertation *Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert* durch, indem sie feststellt, dass Anfang des 20. Jahrhunderts „die Erkenntnis der Erkenntnisunfähigkeit der Sprache [...] die Sprache zu neuer künstlerischer Produktivität [befreit, S.I.], die im permanenten Kreisen um das unerreichbare Ich als der wahren, nur mystisch erfahrbaren Wirklichkeit besteht“ (Wagner-Egelhaaf 1989: 37). Sie spricht von der mystischen Inspiration des Autors, der hinter seinem Werk zurückbleibt, was ihm durch eigene Einschätzung seiner Kunst bewusst ist (vgl. ebd.: 61). In ihrem Fazit schlussfolgert sie, dass in der deutschen Moderne die Mystik negativ war, aber der Begriff des Mystischen in der Dichtung ambivalent ist. Sie beruft sich dabei auf Barthes:

Die ideale mystische Funktion, wie sie Barthes entwirft, vereinigt nach dem Vorbild der *unio mystica* als Vision Subjekt- und Objektperspektive: Derjenige, der den Text schreibt, wird gleichzeitig von diesem geschrieben, wer ihn liest, zugleich von ihm gelesen, denn die Art und Weise der Lektüre gibt Aufschluß über den Lesenden. So macht der Text den Schreibenden auch zum Lesenden und den Lesenden zum Schreibenden (Wagner-Egelhaaf 1989: 229).

Dies ist eine diskutable Schlussfolgerung, die die Rezeption des Mystischen auf die gleiche Stufe mit der „göttlichen Inspiration“ des Dichters stellt. Demnach sollte die „göttliche Inspiration“ des Autors im Text vom Leser genauso abgelesen werden, wie der Autor sie selbst empfunden hat, was sie für eine konstante Größe sowohl für den Autor als auch für den Leser macht. Die Psychologie bestreitet aber solche Annahmen durch die bewiesene Tatsache der menschlichen Individualität, die die Möglichkeiten einer identischen Interpretation des Gelesenen strikt einschränkt.

Der grundlegende Unterschied zwischen dem Phantastischen und dem Mystischen besteht darin, dass Autoren wie E.T.A. Hoffmann Elemente des Mystischen durch die Ironie und Sarkasmus zu einem stilistischen Gestaltungsmittel machen, das ihnen erlaubt mit verschiedenen Emotionen und Gefühlen zu spielen, die sie beim Leser hervorzurufen beabsichtigen. Ein treffendes Beispiel dafür ist der Band *Das Phantastische in der deutschsprachigen Literatur. E.T.A. Hoffmann (1776–822)*, der von Maria Rosario Martí Marco und Jesús Pérez-García 2024 herausgegeben wurde. Die Beiträge der Autoren aus diesem Band weisen nach, dass E.T.A. Hoffmann meisterhaft die Emotion „Angst“ durch die Mittel des Phantastischen darstellt und sie gleichzeitig durch seine Ironie entmachtet.

Eine der Autorinnen dieses Bandes, Tamar Kiguradze, vertritt den Gedanken, dass das phantastische Element zum erzählerischen Werkzeug wird, das „eine ironisch-distanzierte Haltung zur Realität ermöglicht“ (Kiguradze 2024: 42). Sie untersuchte den Roman *Butt* von Günter Grass und kommt zu dem Ergebnis, dass auch das lesende Publikum das Phantastische als ein stilistisches Ausdrucksmittel rezipiert und den Ideengehalt des Romans erkennt, der in eine märchenhafte Form gekleidet ist.

Eine Hybridisierung von literarischen Genres des Phantastischen präsentiert Jesús Pérez-García in seinem Artikel ‚*Gumiho*‘ (2012) und Christine Wunnickes ‚*Der Fuchs und Dr. Shimamura*‘ (2015). *Die narrative Inszenierung der Füchsin/ Fuchses im Ost-West-Vergleich*. Er betont dabei, dass die Bedeutung eines lexikalisch gleich formulierten Symbols in der europäischen und in der östlichen (asiatischen) Kultur immense Unterschiede zeigt (vgl. Pérez-García 2024: 151) und dementsprechend die Rezeption literarischer Symbole beim Lesen enorm erschwert. Das Symbol des Fuchses/der Füchsin bei den Europäern hat nicht das Gehalt der Gestalt einer Füchsin in Korea, China oder Japan. Ungeachtet der Hybridität der literarischen Genres des Phantastischen erarbeitet Pérez-García die Dominanz des Phantastischen in der koreanischen Serie *Gumiho* und im Wunnickes Roman, obwohl er selbst dabei auf „übernatürliche Eigenschaften“ und „übermenschliche Fähigkeiten“ (ebd.: 158) von Fuchsfrauen der asiatischen Kultur hinweist und sie eher in der Funktion eines „*Mediums*“ (ebd.: 159) interpretiert.

Er beruft sich auf das Gedankengut von Pierre-Georges Castex, um das Phantastische zu präzisieren: „Das Mysteriöse und Unheimliche bricht in die Realität ein, indem krankhafte Bewusstseinszustände eingeblendet werden“ (zit. nach Pérez-García 2024: 163). Das Handhaben dieses Zitats belegt, dass Jesús Pérez-García das Mystische als Bestandteil des Phantastischen betrachtet und nicht zwischen den beiden Begriffen unterscheidet.

Beachtlich ist seine Einstellung zur „üppig ausgestattete [n, S.I.] Geisterwelt der japanischen Kultur, die heute immer noch über das Folkloristische hinausragt und in allerlei Festen, religiösen Praktiken oder Alltagsritualen zum Ausdruck kommt.“ (Pérez-Garcia 2024: 164). Dieses Zitat bestätigt, dass der Begriff des Phantastischen von ihm auch auf das menschliche Bewusstsein ausgeweitet wird. Es scheint, dass der Autor damit sagen wollte, dass japanische Geister durch Rituale und den Glauben an sie den Alltag der Japaner gestalten. Dadurch werden Geister materialisiert und zu Markern kultureller Eigentümlichkeiten der japanischen Kultur gemacht. Andererseits legen Beispiele wie übernatürliche Eigenschaften, übermenschliche Fähigkeiten und üppig ausgestattete Geisterwelt offen, dass der japanischen Kultur im Grunde genommen das Mystische eigen ist.

Fazit

Zusammenfassend muss man betonen, dass die ukrainistische Literaturwissenschaft mystische Elemente auch in der modernen Literatur findet und ihre Spezifik expliziert. Dies ist durch die positive Mystik in der ukrainischen nationalen Tradition begründet, was auch auf der Tatsache beruht, dass die bedeutendsten literarischen Werke ukrainischer Literatur von den Autoren des christlichen Glaubens geschaffen wurden.

Die deutschsprachige Literatur hat bedeutende literarische Werke mit negativer Mystik, die meistens von der Hand atheistisch denkender Autoren kam. Die deutschsprachige Literaturkritik registriert sowohl Elemente der positiven als auch der negativen Mystik im literarischen Schaffen, tendiert aber dazu, die Vertreter der negativen Mystik eher als Dichter der Apokalypse zu bezeichnen.

Das Phantastische wird in der modernen deutschsprachigen Literatur zu einem Erzählwerkzeug stilisiert und in dieser Funktion von der Leserschaft rezipiert. Solche Mittel wie das Verschwinden von Chronotopos, Symbole sowie Motive der Nacht und des Traums werden in der Literaturkritik sowohl als Begründung des Mystischen als auch des Phantastischen benutzt. Man spricht von der Hybridität der Genres des Phantastischen und dem des Mystischen, welches das Phantastische mitaufnimmt.

Resümierend lässt sich das Mystische als eine bildhafte Darstellung des Übernatürlichen definieren, die häufig etwas Unheimliches an sich hat. Es erscheint als Element des menschlichen Bewusstseins im magischen Denken verschiedener Kulturen, fällt jedoch nicht in den Rahmen des von der Wissenschaft Erklärten

und vom Menschen rational Erfassten. Zugleich wird es nicht zum humoristisch-ironisch-sarkastischen Instrument des Phantastischen in Fantasy, Science-Fiction und Horror, sondern nutzt das Phantastische als eine Erzählstrategie, die durch strukturelle Ambivalenz gekennzeichnet ist.

Literatur

- Baumgart, L. (2024), *Chronotopische Landschaften in den fantastischen Romanen Raphaela Edelbauers*. Zeitschrift für Fantastikforschung 11/1: 1–16. DOI: <https://doi.org/10.16995/zff.11204>.
- Brittnacher, H.R. (2024), „*Selsamer und wunderlicher kann nichts erfunden werden [...] – einleitende Bemerkungen zum Phantastischen in der deutschen Literatur und zu E.T.A. Hoffmann*“. In: Martí Marco, M.R./ Pérez-García, J. (Hrsg.), *Das Phantastische in der deutschsprachigen Literatur. E.T.A. Hoffmann (1776–1822)*. Tübingen: Narr: 11–18.
- Castex, P.-G. (1951), *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: José Corti: 8.
- Chervins'ka, O. (2011), *Ryzykovani kontury ta paradoksy mistychnoho*. In: Chervins'ka, O. (uporyadk.), *Poetyka mistychnoho*. Chernivtsi: Chernivets'kyuynats. un-t.: 13–46 [Червінська, О. (2011), *Ризиковані контури та парадокси містичного*. In: Червінська, О. (упорядк.), *Поетика містичного*. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т.: 13–46].
- Chyzhevs'kyu, D.I. (1994), *Istoriya ukrayins'koyi literatury (vid pochatkiv do doby realizmu)*. Ternopil': MPP «Prezent», za uchastyu TOV «Femina» [Чижевський, Д.І. (1994), *Історія української літератури (від початків до доби реалізму)*. Тернопіль: МПП «Презент», за участю ТОВ «Феміна»].
- Ferrier, J.-L. (1998), *Die Abenteuer des Sehens. Eine Kunstgeschichte in 30 Bildern*. Übers. Bruckschlegel, G. München/Zürich: Piper.
- Goslich, G. (1991), *Das „Mystische“ bei Wittgenstein*. Philosophisches Jahrbuch 98: 34–47.
- Grob, Th. (2006), *Phantastik, Phantasie, Fiktion. Autoreflexive Phantastik und ihr romantisches Erbe*. In: Ruthner, C./Reber, U./May, M. (Hrsg.), *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*. Tübingen: Francke: 145–171.
- Heym, G. (1913), *Der Dieb*. Leipzig: Ernst Rowohlt.
- Hoffmann, A. (2020), *Grenzgebiete des Realen: Literarische Fantastik von der Romantik bis in die Gegenwart*. Seminarplan (BA). https://www.academia.edu/42055975/Grenzgebiete_des_Realen_Literarische_Fantastik_von_der_Romantik_bis_in_die_Gegenwart_Seminarplan_BA [Zugriff: 22.04.2025].
- Ivanyshyn, P. (2014), *Ukrayins'ke literaturoznavstvo postkolonial'noho periodu*. Kyiv: VTS «Akademiya» [Іванишин, П. (2014), *Українське літературознавство постколоніального періоду*. Київ: ВЦ «Академія»].
- Kachurovs'kyu, I. (1988), *Mistychna funktsiya literatury ta ukrayins'ka relihiyna poeziya*. In: Kachurovs'kyu, I. (2008), *Promenyty syl'vety. Lektsiyi, dopovidi, statti, eseji, rozvidky*. Kyiv: Vydavnychyy dim «Kyuevo-Mohylyans'ka akademiya»: 676–700 [Качуровський, І. (1988), *Містична функція літератури та українська релігійна поезія*. In: Качуровський, І. (2008), *Променисті сил'вети. Лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки*. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія»: 676–700].
- Kiguradze, T. (2024), *Der Butt von Günter Grass. Die Phantasie und das Phantastische im historischen Erzählen*. In: Martí Marco, M.R./ Pérez-García, J. (Hrsg.), *Das Phantastische in der deutschsprachigen Literatur. E.T.A. Hoffmann (1776–1822)*. Tübingen: Narr: 37–46.
- Lanovyk, Z./Lanovyk, M. (2011), *Symvol u poetytsi mistychnoho*. In: Chervins'ka, O. (uporyadk.), *Poetyka mistychnoho*. Chernivtsi: Chernivets'kyuynats. un-t.: 80–114 [Лановик, З./Лановик, М.

- (2011), *Символ у поезії містичного*. In: Червінська, О. (упорядк.), *Поетика містичного*. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т.: 80–114].
- Matsenka, S. (2011), *Mona Liza – «Zhinka bez vlastyvostey»*: *ekspresionists'ka proektsiya mistychnoho dosvidu v noveli Georga Hayma «Zlodyi»*. In: Chervins'ka, O. (uporyadk.), *Poetyka mistychnoho*. Chernivtsi: Chernivets'kyu nats. un-t.: 187–208 [Маценка, С. (2011), *Мона Ліза – «Жінка без властивостей»*: експресіоністська проекція містичного досвіду в новелі Георга Гайма «Злодій». In: Червінська, О. (упорядк.), *Поетика містичного*. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т.: 187–208].
- Mautz, K. (1961), *Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus. Die Dichtung Georg Heyms*. Frankfurt a. M.: Athenäum.
- Mnykh, R. (2011), *Dekil'ka zauvazhen' pro katehoriyu mistychnoho u literaturi*. In: Chervins'ka, O. (uporyadk.), *Poetyka mistychnoho*. Chernivtsi: Chernivets'kyu nats. un-t.: 47–58 [Мних, Р. (2011), *Декілька зауважень про категорію містичного у літературі*. In: Червінська, О. (упорядк.), *Поетика містичного*. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т.: 47–58].
- Pérez-García, J. (2024), „Gumiho” (2012) und Christine Wunnickes „Der Fuchs und Dr. Shimamura” (2015). *Die narrative Inszenierung der Füchsin/Fuchses im Ost-West-Vergleich*. In: Martí Marco, M.R./Pérez-García, J. (Hrsg.), *Das Phantastische in der deutschsprachigen Literatur. E.T.A. Hoffmann (1776–1822)*. Tübingen: Narr: 158–167.
- Shalahinov, B. (2011), *Nimets'kyi romantyzm i mistychno*. In: Chervins'ka, O. (uporyadk.), *Poetyka mistychnoho*. Chernivtsi: Chernivets'kyu nats. un-t.: 117–167 [Шалагінов, Б. (2011), *Німецький романтизм і містичне*. In: Червінська, О. (упорядк.), *Поетика містичного*. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т.: 117–167].
- Todorov, Ts. (2006), *Ponyattya literatury ta inshi ese*. Kyiv: Kyievo-Mohylyans'ka akademiya [Тодоров, Ц. (2006), *Поняття літератури та інші есе*. Київ: Києво-Могилянська академія].
- Wagner-Egelhaaf, M. (1989), *Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler.
- Zawodny, A. (1999), „[...] erbau ich täglich euch den allerjüngsten Tag.” *Spuren der Apokalypse in expressionistischer Lyrik*. Köln: Doktorarbeit. <https://kups.ub.uni-koeln.de/619/> [Zugriff: 04.11.2025].

Językoznawstwo

DOI: <https://doi.org/10.31648/an.11399>

Agnieszka Kwapiszewska

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9157-870X>

Uniwersytet Warszawski/ University of Warsaw

a.kwapiszewska@uw.edu.pl

O smaku po włosku. Relacja synonimii kontekstowej między leksemami *gusto* i *sapore*

About Taste in Italian. The Relation of Contextual Synonymy between Lexemes *gusto* and *sapore*

Abstract: This article examines the contextual synonymy between two Italian lexemes that denote taste: *gusto* and *sapore*. The aim is to develop a semantic profile of these two lexemes by considering both their literal (i.e., sensory) meanings and figurative ones. The central research question is: when is the Polish lexeme *smak* equivalent to the Italian *gusto*, and when does it correspond to the Italian *sapore*? The analysis reveals that *gusto* and *sapore* tend to be interchangeable in their sensory meanings, though only in certain contexts, whereas their figurative meanings diverge remarkably.

Keywords: contextual synonymy, semantic profile, *gusto*, *sapore*, *smak*

Wstęp

Artykuł poświęcony jest relacji synonimii kontekstowej między włoskimi leksemami *gusto* i *sapore*. Jego cel to opracowanie portretu semantycznego tych dwóch leksemów, z uwzględnieniem ich znaczeń dosłownych, tj. zmysłowych, i przenośnych. Zamierzamy odpowiedzieć na pytanie: Kiedy polski leksem *smak* odpowiada włoskiemu *gusto*, kiedy zaś włoskiemu *sapore*?

Smak jest zmysłem bardzo ciekawym pod względem językowym: to jedyny ze zmysłów, o którym mówimy, używając tego samego słowa – *smak* – w odniesieniu zarówno do zdolności percepcyjnej (np. *zmysł smaku*, *stracić smak*), jak i do odczuwanych wrażeń zmysłowych (np. *smak słodki*, *smak gorzki*, *smak zupy*, *smak czekolady*). W języku włoskim *smak* jako ‘zmysł’ może zostać określony jedynie leksemem *gusto* (np. *organi del gusto* ‘organy smakowe’), natomiast *smak* rozumiany

jako ‘wrażenie zmysłowe’ może być określony leksemem *gusto* (np. *è un vino dal gusto pieno* ‘jest to wino o pełnym smaku’, *un gelato al gusto di fragola* ‘lody o smaku truskawkowym’) lub leksemem *sapore* (np. *cibo senza sapore* ‘jedzenie bez smaku’, *il sapore del caffè* ‘smak kawy’, *sapore dolce* ‘smak słodki’, *sapore amaro* ‘smak gorzki’, *sapore piccante* ‘smak pikantny’). Oba te wyrazy rozumiane dosłownie mają tylko jeden polski odpowiednik we współczesnej polszczyźnie: *smak*.

Podjęty problem badawczy wpisuje się w nurt lingwistyki zmysłów, kierunkiem dociekań nad relacją między językiem a percepcją sensoryczną (Winter 2019). Leksyka zmysłowa stanowi obszar chętnie eksplorowany w ramach semantycznych badań kontrastywnych, w szczególności etnolingwistycznych, gdyż kontekst ten pozwala na odkrycie istotnych podobieństw i różnic między porównywanymi językami. Wśród włosko-polskich analiz porównawczych z zakresu lingwistyki zmysłów najbardziej rozwiniętym kierunkiem są badania nad semantyką barw prowadzone przez Sylwię Skuzę (2010; 2014; 2015; 2018; 2019a; 2019b). Innym zmysłem, któremu poświęcono uwagę, jest dotyk. Problem konceptualizacji kategorii miękkości i twardości w języku włoskim i polskim został podjęty przez Agnieszkę Kwapiszewską (2021).

Prace poświęcone semantyce smaku w ramach włosko-polskich badań porównawczych należą do rzadkości. Skromne zainteresowanie tą tematyką budzi zdumienie, zwłaszcza że język włoski, jako nośnik jednej z najbardziej rozwiniętych kultur kulinarnych świata, wyróżnia się bogatą leksyką smakową.

Materiał językowy poddany analizie pochodzi z wybranych słowników jednojęzycznych języka włoskiego i języka polskiego, z korpusów internetowych oraz z publikacji wydanej przez stowarzyszenie *Slow Food* (Gho/Ruffa i in. 2019 [1993]). Skorzystano z następujących słowników języka włoskiego: Devoto – Oli (2007), Garzanti (1990), Sabatini – Coletti (2004), Zingarelli (2013), Zingarelli min. (1987), Nuovo De Mauro oraz Treccani. Wykorzystane słowniki języka polskiego to: ISJP, SJPD_r, SJPSzym, USJP oraz WSJP PAN. Korpusy internetowe, do których sięgnięto, to: PAISÀ dla języka włoskiego i NKJP dla języka polskiego.

Artykuł składa się z czterech podrozdziałów. Pierwszy traktuje o zjawisku synonimii kontekstowej. W drugim poświęcono uwagę semantyce leksemów *gusto* i *sapore* w znaczeniu zmysłowym. Trzeci dotyczy zagadnienia rozszerzeń znaczeniowych obu leksemów. W czwartym przedstawione zostały wnioski z przeprowadzonej analizy.

1. Synonimia kontekstowa

W klasycznym podręczniku akademickim czytamy: „system słownikowy nie ogranicza ściśle liczby wyrazów i dopuszcza [...] do tego, że dwa lub więcej wyrazów odpowiada jednej i tej samej klasie zjawisk, co nazywamy *synonimią*” (Milewski 1965: 80; kursywa własna). Synonimia jest zjawiskiem powszechnym w języku naturalnym i, jak twierdzi Alicja Nagórko stanowi obok polisemii jego cechą niemal definicyjną. Synonimia dotyczy dwóch obszarów języka: leksykalnego i składniowego (Nagórko 1998: 327–328). Przedmiotem zainteresowania tego artykułu jest synonimia leksykalna, rozumiana jako „szczególny typ relacji w obrębie pola leksykalno-znaczeniowego” (Nagórko 1998: 328).

Jedno z głównych pytań, które należy sobie postawić, dotyczy możliwości istnienia w języku pełnej ekwiwalencji semantycznej dwóch lub więcej jednostek leksykalnych. Wielu językoznawców zgodnie twierdzi, że synonimia absolutna jest zjawiskiem bardzo rzadkim. Nagórko uznaje wręcz synonimię absolutną za swoistą anomalię, przejściowe zachwianie „równowagi ekologicznej, przy czym język jako system ekologiczny dąży do jej wyrównania” (Nagórko 1988: 329). Marta Wicherek uważa, że synonimia absolutna ogranicza się do trzech kontekstów: języków specjalistycznych (np. *katar* – *nieżył nosa*), języka dziecięcego (np. *pisak* – *ma-zak*) i akwizycji języka obcego (np. hiszp. *simple* – *sencillo*¹, *acabar* – *terminar*²) (Wicherek 2010). W kwestii trzeciego kontekstu badaczka podkreśla, że przykładowe pary wyrazów są uważane za synonimy absolutne (choć w rzeczywistości nimi nie są) przez obcokrajowców uczących się języka hiszpańskiego, którzy nie zdają sobie jeszcze sprawy z odmiennych konotacji danych jednostek leksykalnych (Wicherek 2010: 658–659).

Ponieważ występowanie w języku synonimów absolutnych należy do rzadkości, za synonimy zwykło się uznawać „pary lub grupy wyrazów o zbliżonym, lecz nie identycznym znaczeniu” (Schabowska 1994: 221), charakteryzujące się „zamiennością częściową, np. *szeroki* – *rozległy* (Schabowska 1994: 221). Nagórko sugeruje wręcz, że całkowita ekwiwalencja semantyczna dwóch wyrazów „może okazać się mitem”; dlatego też badaczka proponuje, aby zamiast terminu *synonimia* (z gr. *syn-ónymos* ‘współmienny’) używać terminu *plezjonimia* (z gr. *plēsion* ‘bliski’) (Nagórko 1998: 330). Większość par lub grup wyrazów kwalifikowanych w słowniku jako synonimy to w rzeczywistości synonimy częściowe. Synonimia

¹ ‘prosty, łatwy’ [tłum. Agnieszka Kwapiszewska; dalej: AK].

² ‘kończyć’ [tłum. AK].

jest zjawiskiem ciągłym, swoistym *continuum*, „którego jeden biegun stanowi tożsamość semantyczna, czyli tautonomia [...], zaś drugi – brak jakichkolwiek cech wspólnych (w tym sensie skrajnym przypadkiem synonimii staje się semantyczna homonimia)” (Nagórko 1998: 330).

W tym artykule przyjęto definicję *synonimii* zaproponowaną przez Elisabethę Jeżek: „synonimia jest relacją między dwoma wyrazami, które w danym kontekście (a zatem w danym znaczeniu) mogą być użyte wymiennie bez wpływu na interpretację komunikatu”³ (Jeżek 2005: 157). Na podstawie tej definicji, za synonimy uznać należy nie tylko wyrazy cechujące się pełną ekwiwalencją⁴, lecz także te wyrazy, które mogą zostać użyte wymiennie przynajmniej w jednym kontekście⁵. Warto zaznaczyć, że „synonimia [...] jest bardziej uzależniona od kontekstu niż jakakolwiek inna relacja znaczeniowa” (Schabowska 1994: 228), gdyż to właśnie w kontekście aktualizują się znaczenia jednostek leksykalnych.

Zamierzamy wykazać, że między *gusto* i *sapore* w znaczeniu zmysłowym zachodzi relacja synonimii kontekstowej, natomiast znaczenia przenośne tych wyrazów się nie pokrywają.

2. *Gusto* i *sapore* w znaczeniu zmysłowym

Na początku analizy należy wyjaśnić, że leksemy *gusto* i *sapore* uznajemy za tzw. *wyrazy pierwotne* percepcji smakowej. Pojęcie *wyrazów pierwotnych* zostało użyte przez Krystynę Pisarkową w kontekście pola semantycznego zapachów i zdefiniowane jako „podstawowe wyrazy tworzące pole wyrazowe zapachów i węchu w sposób samodzielny, to znaczy niezależnie od kontekstu” (Pisarkowa 1972: 330). W niniejszym artykule jako *wyrazy pierwotne* rozumiemy leksemy, których semantyka leksykalna odnosi się bezpośrednio do wrażeń smakowych. Są to – w języku włoskim – *gusto* i *sapore* oraz – w języku polskim – *smak*. Zdajemy sobie sprawę, że w obu językach występuje więcej wyrazów pierwotnych percepcji

³ “la sinonimia è la relazione esistente tra due parole che in un dato contesto (e quindi in un dato significato) possono essere sostituite una dall'altra senza che questo abbia delle conseguenze sull'interpretazione” (Jeżek 2005: 157) [tłum. AK].

⁴ Jeżek podaje tu przykład włoskich wyrazów *ombrello* – *parapioggia* (pol. *parasol* – *parapluj*). Badaczka przyznaje jednak, że jest to przypadek nieco naciągany (Jeżek 2005: 157). Sytuacja wygląda podobnie we współczesnej polszczyźnie: wyraz *parapluj* wyszedł już prawie z użycia.

⁵ Np. *biglietto* – *banconota* ('bilet' – 'banknot') Wyraz *biglietto* jest wymienny z wyrazem *banconota* w kontekście *un biglietto da dieci euro*, ale już nie w kontekście *un biglietto del treno*. Wyrażenie **una banconota del treno* jest dewiacyjne (Jeżek 2005: 157).

smakowej (choćby włoski leksem *retrogusto* i polski *posmak*), którym jednak nie będziemy poświęcać uwagi. Decyzja ta wynika z tego, iż naszym zamiarem nie jest przedstawienie pola semantycznego smaków w języku włoskim i polskim, lecz opracowanie portretu semantycznego dwóch włoskich odpowiedników polskiego leksemu *smak* – *gusto* i *sapore* – pomiędzy którymi zachodzi relacja synonimii kontekstowej.

Słowniki włoskojęzyczne wymienione na wstępie zgodnie podają, że wyraz *gusto* (< łac. *gustus*) rozumiany dosłownie ma dwa znaczenia:

- 1 ‘zmysł, za pomocą którego rozpoznajemy smaki’
- 2 ‘wrażenie odczuwane przez zmysł smaku’⁶

W przypadku *sapore* (< łac. *sapor*) słowniki notują dwa zabarwienia znaczeniowe tego leksemu rozumianego zmysłowo:

- 1a ‘wrażenie odczuwane przez zmysł smaku’
- 1b ‘właściwości pokarmów powodujące to wrażenie’⁷

Od tej pory, dla jasności wyводу, odnosząc się do konkretnych znaczeń lub zabarwień znaczeniowych analizowanych leksemów, będziemy korzystać z następujących określeń: *gusto* 1, *gusto* 2, *sapore* 1a i *sapore* 1b.

Widoczne jest, że wyraz *gusto* ma szerszy zakres znaczenia, gdyż odnosi się zarówno do nazwy zmysłu, jak i do wrażenia odczuwanego przez ten zmysł, dokładnie tak jak wyraz *smak* w języku polskim. W języku włoskim powszechnie występuje wyrażenie *al gusto*, które stanowi odpowiednik polskiego wyrażenia *w smaku* (np. *un vino piacevole al gusto* ‘wino przyjemne w smaku’, *farmaci amari al gusto* ‘lekarstwa gorzkie w smaku’). Istnieje również wyrażenie *al gusto di* (‘o smaku’), którego używa się, określając np. smaki lodów (*un gelato al gusto di fragola* ‘lody o smaku truskawkowym’) czy napojów (*una bevanda al gusto di cioccolato* ‘napój o smaku czekoladowym’).

Między *gusto* 2 i *sapore* 1a zachodzi relacja synonimii. Niektóre słowniki, np. Devoto – Oli (2007), definiują *gusto* 2 jako ‘*sapore*’.

Wrażenia odczuwane podczas przyjmowania pokarmów mogą być zatem wyrażane oboma leksemami w sposób wymienny, zarówno w funkcji opisującej,

⁶ 1 ‘senso con cui percepiamo i sapori’ 2 ‘sensazione avvertita dal senso del gusto’ [tłum. AK].

⁷ 1a ‘sensazione avvertita dal senso del gusto’ 1b ‘proprietà per cui determinate sostanze producono tale sensazione’ [tłum. AK].

jak i wartościującej. Można to potwierdzić, przeprowadzając test ich wzajemnej substytucji. W przykładach (1) i (2) użyte przymiotniki pełnią funkcję opisującą, zaś w przykładach (3) i (4) wartościującą.

- (1) gusto dolce, salato, piccante
‘smak słodki, słony, pikantny’⁸;
- (2) sapore dolce, salato, piccante
‘smak słodki, słony, pikantny’;
- (3) gusto piacevole, squisito, sgradevole
‘smak przyjemny, wyborny, nieprzyjemny’;
- (4) sapore piacevole, squisito, sgradevole
‘smak przyjemny, wyborny, nieprzyjemny’.

Interesujące jest to, że pomimo wzajemnej wymienności *gusto* 2 i *sapore* 1a, żaden ze słowników nie definiuje *sapore* 1a poprzez leksem *gusto*, co sugeruje, że ekwiwalencja semantyczna między tymi wyrazami nie jest pełna.

Warto przyrzeć się kontekstom, w których wyraz *sapore* występuje samodzielnie, tj. bez opisujących czy wartościujących go określeń. Jest to tzw. użycie absolutne (wł. *uso assoluto*⁹), które ilustrują takie wyrażenia jak np. *cibi senza sapore* (‘potrawy bez smaku’) i *dare sapore a un cibo* (‘nadać smak potrawie’). W konstrukcji tej leksem *sapore* denotuje smak wyrazisty, typowy dla odpowiednio przyprawionego dania. Znamienne jest to, że przymiotnikowy derywat rzeczownika *sapore*, *saporito* oznacza ‘bogaty w smaku; mający intensywny smak, również dzięki dodaniu przypraw i aromatów’¹⁰. Nadmienmy, że słowo *sapor* funkcjonowało w dawnej polszczyźnie: „SJPD notuje leksem *sapor* z kwalifikatorem *daw.* w znaczeniach a) ‘przysmak, smakołyk’, b) ‘sos, przyprawa dodająca smaku’” (Batko-Tokarz 2023: 138).

Mówiąc o właściwościach smakowych jakiejś potrawy lub produktu spożywczego, zdecydowanie częściej używa się wyrazu *sapore* niż *gusto*. Zatem wyrażenia takie jak np. ‘smak pizzy’, ‘smak makaronu’, ‘smak krewetek’ tłumaczy się na język włoski odpowiednio jako *sapore della pizza*, *sapore della pasta*, *sapore dei gamberi*. Wynika to z tego, że wrażenia sensoryczne odczuwane podczas spożywania potraw nie ograniczają się tylko do wrażeń smakowych. Wyraz *sapore*, jak

⁸ Wszystkie tłumaczenia włoskich przykładów autorstwa AK.

⁹ Zdajemy sobie sprawę, że wyrażenia *użycie absolutne* i *konstrukcja absolutna* są kalkami z języka włoskiego. Nie funkcjonują one w polskiej leksykologii, zatem będziemy je zapisywać w cudzysłowie.

¹⁰ ‘ricco di sapore; che ha un sapore intenso, anche per l’aggiunta di condimenti e aromi’ (Nuovo De Mauro) [tłum. AK].

twierdzi Rosalia Cavalieri, odnosi się właśnie do doświadczenia polisensorycznego, angażującego smak, dotyk i powonienie (Cavalieri 2011: 76).

O roli powonienia w degustowaniu potraw pisał już w XVIII wieku Jean Anthelme Brillat-Savarin w dziele *Fizjologia smaku albo medytacje o gastronomii doskonałej*¹¹. Korzystaliśmy z włoskiego tłumaczenia utworu (1978), ponieważ w polskim przekładzie (1973) pominięto dwa pierwsze rozdziały, szczególnie istotne dla podjętego przez nas tematu. Przytoczony fragment pochodzi z rozdziału zatytułowanego we włoskim przekładzie *Del gusto* (pol. *O smaku*): „Nie tylko jestem przekonany, że bez udziału węchu pełne smakowanie potrawy nie jest możliwe, lecz skłaniam się ku twierdzeniu, że smak i węch tworzą jeden zmysł”¹² (Brillat-Savarin 1978 [1825]: 29).

Wpływ wrażeń olfaktorycznych na smak znajduje wyraz w angielskim słowie *flavour* definiowanym przez Międzynarodową Organizację Normalizacyjną (ISO) jako „złożone połączenie wrażeń zapachowych, smakowych i związanych z nerwem trójdzielnym, odczuwanych podczas degustacji. Na to, co określa się słowem *flavour*, mają wpływ także efekty dotykowe, termiczne, bólowe i kinestetyczne”¹³ (Cavalieri 2011: 78). Na kanwie angielskiego *flavour* Francuzi utworzyli neologizm *flaveur*, będący w użyciu od lat 80. XX wieku. Język włoski, jak zauważyli Mirco Marconi i Rosalia Cavalieri, nie ma swojego odpowiednika tego terminu (Cavalieri 2011: 78; Marconi 2007: 10).

Wymienne użycie leksemów *gusto* i *sapore* jest powszechne nie tylko w języku potocznym; można je odnotować również w literaturze przedmiotu z zakresu neurogastronomii. Marconi pisząc o tzw. pięciu podstawowych smakach (słonym, słodkim, kwaśnym, gorzkim i umami¹⁴), raz określa je jako „5 *gusti*”, a raz jako „5 *sapori*” (Marconi 2007: 11). Podobne zamieszanie terminologiczne zauważyliśmy w publikacji wydanej pod auspicjami stowarzyszenia *Slow Food* (Gho/Ruffa i in. 2019 [1993]). Autorzy opisują podstawowe właściwości smakowe potraw, stosując wymiennie leksem *gusto* i leksem *sapore*:

¹¹ Tytuł oryginału: *Physiologie du goût: ou méditations de gastronomie transcendante*.

¹² „dal canto mio non solo sono convinto che senza la partecipazione dell'odorato una completa degustazione è impossibile, ma sarei addirittura propenso a credere che l'odorato e il gusto formano unico senso” [tłum. AK].

¹³ „combinazione complessa delle sensazioni olfattive, gustative e trigeminali percepite durante l'assaggio. Il *flavour* può essere influenzato da effetti tattili, termici, di dolore o cinestetici” [tłum. AK].

¹⁴ Słowo pochodzenia japońskiego, które oznacza dosłownie ‘pyszny smak’. Smak umami wskazuje na obecność w pokarmie białek i nukleotydów. „Najwięcej substancji o smaku umami można znaleźć w sosie sojowym, suszonej rybie bonito oraz glonach, jak również w mięsie i serze” (Stańska/Krzeski 2016: 13).

- (5) una caratteristica organolettica che non può essere ricondotta a nessuno dei quattro gusti fondamentali
‘cecha organoleptyczna, której nie da się sprowadzić do żadnego z czterech smaków podstawowych’;
- (6) sostanze a gusto salato
‘substancje o smaku słonym’;
- (7) i sapori fondamentali si percepiscono in tempi diversi
‘smaki podstawowe odczuwa się w różnym czasie’;
- (8) la zona di percezione del sapore dolce
‘strefa percepcji smaku słodkiego’.

Warto podkreślić, że wyróżnianie czterech lub pięciu¹⁵ smaków podstawowych nie ma charakteru uniwersalnego; według Cavalieri jest to swoista konwencja utrwalona w kulturze zachodniej (Cavalieri 2011: 28). Istnieją zaś kultury, które klasyfikują wrażenia smakowe w zgoła odmienny sposób. Na przykład afrykańskie plemię Baganda zamieszkujące Ugandę klasyfikuje smaki pokarmów za pomocą dwóch wyrazów: *kuwoma* oraz *kawa*. Pierwszy wyraz odnosi się do jedzenia dobrego, drugi do jedzenia niesmacznego, przy czym do pierwszej kategorii zaliczają się również takie produkty jak cukier, słone mięso i niektóre kwaśne owoce, do drugiej zaś słona woda i chinina (por. Lanternari 1981: 742).

Z naszej analizy wynika, że wyrazy *gusto* i *sapore* używane są wymiennie w dwóch przypadkach: 1) w połączeniu z przymiotnikami określającymi tzw. smaki podstawowe¹⁶ oraz 2) w połączeniu z przymiotnikami wartościującymi (np. *piacevole* ‘przyjemny’, *squisito* ‘wyborny’, *sgradevole* ‘nieprzyjemny’). Są to kolokacje, w których występują *gusto* 2 i *sapore* 1a. Leksem *gusto*, jak podają słowniki, nie określa właściwości pokarmów działających na zmysł smaku. Dlatego mówiąc o właściwościach smakowych danej potrawy, zdecydowanie częściej używa się wyrazu *sapore* (np. *sapore del caffè* ‘smak kawy’, *sapore dell’aglio* ‘smak czosnku’). Są to konteksty, w których *sapore* występuje w znaczeniu 1b.

Leksem *gusto* pojawia się często w kontekstach takich jak: *un gelato al gusto di fragola* (‘lody o smaku truskawkowym’), *un liquore al gusto di caffè* (‘likier o smaku kawowym’), *una bevanda al gusto di cioccolato* (‘napój o smaku czekoladowym’). Szczególnie interesujący jest kontekst lodziarski, w którym wyraz

¹⁵ Piątym smakiem, niekiedy jeszcze pomijanym, jest umami.

¹⁶ Do tej listy dodalibyśmy również przymiotnik *piccante* ‘pikantny’ ze względu na jego występowanie, zarówno w połączeniu z *gusto*, jak i z *sapore*. Należy zaznaczyć, że z fizjologicznego punktu widzenia pikantność nie jest odczuciem stricte smakowym, lecz termiczno-dotykowym. Nieprzypadkowo w języku angielskim pojęcie pikantności wyrażane jest przymiotnikiem *hot* (‘gorący’).

gusto odnosi się nie tylko do smaku lodów, lecz także do ich ilości. We włoskich lodziarniach znajdziemy napisy np. *coppetta da due gusti, cono da tre gusti*, gdzie *gusti* (l. mn. od *gusto*) przetłumaczymy na język polski jako ‘gałki’, ‘kulki’ lub ‘porcje’, zaś *coppetta* i *cono* odpowiednio jako ‘kubeczek’/ ‘papierowy pucharek’ i ‘rożek’. Zastąpienie leksemu *gusto* leksemem *sapore* prowadzi w tym kontekście do połączeń dewiacyjnych, co obrazują poniższe przykłady:

- (9) Che gusti prendi?
‘Jakie smaki wybierasz?’;
- (10) Che *sapori prendi?;
- (11) Vorrei un cono da due gusti
‘Poproszę rożek na dwie gałki’;
- (12) Vorrei un cono da due *sapori.

Za pomocą leksemu *gusto* określane są również smaki chipsów czy jogurtów. *Gusto* pełni w tych kontekstach funkcję kategoryzującą: przypisuje dany produkt do odpowiedniej kategorii smakowej. Nierzadko włoskie lodziarnie proponują klientom tzw. smak dnia, czyli *gusto del giorno* lub smak miesiąca, czyli *gusto del mese*. Oprócz nazw konwencjonalnych (np. *pistacchio* ‘pistacja’, *cioccolato* ‘czekolada’, *limone* ‘cytryna’) znajdziemy też bardziej fantazyjne, które nie określają smaku wprost, lecz na zasadzie skojarzeń (np. *bacio*¹⁷ ‘pocałunek’, *profumo di Sicilia* ‘zapach Sycylii’, *desiderio* ‘życzenie, pragnienie’).

3. *Gusto* i *sapore* w znaczeniu przenośnym

Według słowników wymienionych na wstępie wyraz *gusto* prezentuje następujące znaczenia przenośne:

- 1 ‘elegancja, dystynkcja; umiejętność rozróżniania rzeczy pięknych i wyrafinowanych’
- 2 ‘styl charakterystyczny dla danej epoki’
- 3 ‘subiektywna preferencja’
- 4 ‘przyjemność, satysfakcja’
- 5 ‘skłonność do czegoś, ochota, kaprys’¹⁸.

¹⁷ Możliwe, że jest to odwołanie do smaku słynnych orzechowych pralinek o nazwie *baci* produkowanych przez firmę *Perugina*.

¹⁸ 1 ‘eleganza, distinzione; capacità di discernere le cose belle e fini’ 2 ‘maniera complessa delle caratteristiche di uno stile, di un’epoca’ 3 ‘preferenza soggettiva’ 4 ‘piacere, soddisfazione, godimento’ 5 ‘inclinazione, voglia, capriccio’ [tłum. AK].

Przenośne znaczenia leksemu *gusto* koncentrują się wokół trzech pojęć: estetyki, subiektywności i przyjemności. Poniższe przykłady (13) i (14) odwołują się do pojęcia estetyki, przykłady (15) i (16) do pojęcia subiektywności, zaś przykłady (17) i (18) do pojęcia przyjemności.

- (13) Villa Pisani ben riflette il gusto sofisticato del proprietario
‘Villa Pisani dobrze odzwierciedla wyrafinowany gust właściciela’;
- (14) vestirsi con gusto
‘ubierać się ze smakiem, gustownie’;
- (15) sui gusti non si discute
‘o gustach się nie dyskutuje’;
- (16) adattando il suo personaggio al gusto del pubblico parigino
‘dostosowując swojego bohatera do gustu paryskiej publiczności’;
- (17) mangiare di gusto
‘jeść ze smakiem’;
- (18) non c’è gusto a guardare gli altri che si divertono
‘nie ma przyjemności w patrzeniu, jak inni się bawią’.

Zwróćmy uwagę, że w kilku przykładach wyraz *gusto* został oddany w języku polskim przez termin *gust*. Leksem ten definiowany jest w języku polskim jako:

- 1 ‘poczucie piękna, harmonii, elegancji’
- 2 ‘to, co ktoś lubi i w czym znajduje przyjemność’
- 3 ‘zespół cech charakterystycznych dla czyjejś twórczości lub jakiegoś kierunku w sztuce’ (WJSP PAN).

Widzimy zatem, że znaczenia włoskiego *gusto* i polskiego *gustu* są w znacznej mierze zbieżne. Słowo *gust* pojawiło się w polszczyźnie w XVII wieku za pośrednictwem języków romańskich. Jednoznaczne ustalenie, który z języków romańskich był źródłem zapożyczenia, wydaje się niemożliwe. W przypadku wyrazów wywodzących się z języków klasycznych (a do takich należy *gust*) źródłem pożyczki mogło być kilka języków (Bochnakowa 2012: XXVII). Warto zaznaczyć, że w dawnej polszczyźnie słowo *gust* funkcjonowało również w znaczeniu zmysłowym (Batko-Tokarz 2023). Świadczą o tym przykłady przytoczone przez Barbarę Batko-Tokarz (2023), zaczerpnięte z tekstów XVII- i XVIII-wiecznych, np.

- (19) [...] mają wdzięczne gusty Owoce, zioła zapach (W. Potocki, *Fraszki albo Sprawy, Powieści i Trefunki* 1669);
- (20) [...] frukt do gałki muszkatelowej podobny, odoru i gustu miłego (B. Chmielowski, *Nowe Ateny* 1754);

- (21) Oto kapłun, zdaje się być bardzo dobry Ma dobry gust [...]. Pocznij WmP ten pasztet, upraszam. Jest wyśmienity, ma dobry odor (Anonim, *Akademia dziecinna albo zbiór nauk różnych* 1761).

Analiza przeprowadzona przez Batko-Tokarz wykazała, że leksem *gust* został wprowadzony do polszczyzny w XVII wieku zarówno w znaczeniu przenośnym, jak i zmysłowym. Jednak książki kucharskie z epoki obrazują, że cechy degustacyjne potraw były zdecydowanie częściej określane wyrazem *smak*, co prawdopodobnie wynika ze znacznie dłuższego funkcjonowania tego leksemu w języku polskim (Batko-Tokarz 2023: 145). Jak twierdzi Nagórko, współistnienie dwóch wyrazów o tym samym znaczeniu można traktować jako przejściowe zachwianie „równowagi ekologicznej” w systemie językowym (Nagórko 1998: 329; zob. 1). Za naturalne należy więc uznać, że z czasem doszło do zaniku użycia słowa *gust* w znaczeniu zmysłowym, które „okazało się redundantne wobec zadomowionego w polszczyźnie zmysłowego rozumienia *smaku*” (Batko-Tokarz 2023: 147). Pozostało natomiast znaczenie przenośne leksemu *gust* „utożsamione z upodobaniem, a także rozwinęło się znaczenie estetyczne” (Batko-Tokarz 2023: 146).

Należy zwrócić uwagę na współistnienie leksemów *smak* i *gust* w znaczeniu odnoszącym się do pojęcia estetyki (przykłady 22 i 23) i do pojęcia subiektywności (przykłady 24 i 25):

- (22) Mieszkanie urządzone ze smakiem;
- (23) Ubranie w najlepszym guście;
- (24) Przeprowadzka była mu nie w smak;
- (25) Scena była, leżaki były, a co do wartości artystycznej – rzecz gustu.

Ta wymiennosc nie jest jednak pełna. W kontekstach związanych z kierunkami w sztuce lub zespołem cech charakterystycznych dla czyjejś twórczości, zastąpienie wyrazu *gust* wyrazem *smak* prowadzi do połączeń dewiacyjnych. Obrazują to poniższe przykłady:

- (26) Ani teatr frankfurcki, ani berliński [...] nie wykraczał poza gust klasycystyczny;
- (27) Ani teatr frankfurcki, ani berliński [...] nie wykraczał poza *smak klasycystyczny;
- (28) [...] kilkanaście lat po wybudowaniu pałacu (ok. 1825 r.), po jego wschodniej stronie założono park w guście angielskim [...];
- (29) [...] kilkanaście lat po wybudowaniu pałacu (ok. 1825 r.), po jego wschodniej stronie założono park w *smaku angielskim [...].

Istnieją jednak konteksty, w których akceptowalne jest wyłącznie użycie leksemu *smak*. Są to konteksty związane z przyjemnością, jakiej doznajemy podczas

spożywania pokarmów (przykład 30) oraz z przyjemnością odczuwaną podczas wykonywania jakiejś czynności (przykład 32). Przykłady (31) i (33) obrazują dwiacyjne użycie leksemu *gust*.

(30) Jeść coś ze smakiem;

(31) Jeść coś *z gustem;

(32) Straciłem smak do książek, już ich nie mogłem czytać;

(33) Straciłem *gust do książek, już ich nie mogłem czytać.

Należy zaznaczyć, że we wszystkich przykładach przytoczonych do tej pory leksemu *smaak* i *gust* zostałyby przetłumaczone na język włoski wyłącznie jako *gusto*.

Przyjrzyjmy się teraz kierunkom rozszerzeń semantycznych leksemu *sapore*. Słowniki wymienione na początku niniejszego opracowania podają następujące znaczenia przenośne tego wyrazu:

1 ‘charakter, ton’

2 ‘żywość, radość, umiejętność przyciągania i angażowania, zespół cech uważanych za atrakcyjne’¹⁹.

Pierwsze znaczenie przenośne leksemu *sapore* odnosi się do cechy charakterystycznej danej rzeczy, zachowania lub wydarzenia (przykłady 34 i 35). Drugie znaczenie opatrzone jest w słownikach skrótem *ass.* lub *assol.* (od *assoluto* ‘absolutny’), który wskazuje na „konstrukcję absolutną”, przedstawioną w przykładach (36) i (37). Zwróćmy uwagę na to, że w tłumaczeniach przykładów (34) i (35) użycie leksemu *smaak* brzmi sztucznie. W tych kontekstach naturalnym wyborem są wyrazy *ton* lub *charakter*.

(34) una novella di sapore romantico

‘nowela o romantycznym charakterze, tonie (dosł. smaku)’;

(35) sentivo nelle sue frasi un sapore di accusa

‘wyczuwałem/wyczuwałam w jego/jej słowach ton (dosł. smak) oskarżycielski’;

(36) l’imprevisto dà sapore alla vita

‘nieprzewidywalność nadaje życiu smak’;

(37) un racconto senza sapore

‘opowiadanie bez wyrazu (dosł. smaku)’.

¹⁹ 1 ‘carattere, tono’² ‘vivacità, brio, capacità di attrarre e coinvolgere, insieme di caratteristiche che attraggono’ [tłum. AK].

Znaczenia leksemu *sapore* pokrywają się ze znaczeniem leksemu *smak*, w takich kontekstach jak np.

- (38) Smak wielkiej przygody;
- (39) Poznać smak powodzenia;
- (40) Smak zwycięstwa i upokarzającej porażki.

W powyższych przykładach *smak* rozumiany jest jako ‘wrażenie, którego doznajemy, gdy czegoś doświadczamy’. Należy zaznaczyć, że może być to zarówno doświadczenie przyjemne (np. przygoda, powodzenie, zwycięstwo), jak i trudne (np. porażka, upokorzenie). Sytuacja wygląda podobnie w przypadku włoskiego leksemu *sapore*, który wykazuje łączliwość z wyrazami zarówno o pozytywnej (np. *romantico* ‘romantyczny’, zob. przykład 34), jak i negatywnej konotacji (np. *accusa* ‘oskarżenie’, zob. przykład 35).

Interesujące jest występowanie leksemu *sapore* w „konstrukcji absolutnej”, które znajduje swój polski odpowiednik tylko w perspektywie zmysłowej. Mówimy, że *coś jest bez smaku* w odniesieniu do mdłej, niedoprawionej potrawy. Natomiast włoski leksem *sapore* występuje samodzielnie zarówno w znaczeniu zmysłowym (np. *dare sapore a un cibo* ‘nadać smak potrawie’), jak i przenośnym (np. *l'imprevisto dà sapore alla vita* ‘nieprzewidywalność nadaje życiu smak’, zob. przykład 36).

4. Wnioski

W wyniku przeprowadzonej analizy można stwierdzić, że *gusto* i *sapore* stanowią jednostki leksykalne charakteryzujące się dużym bogactwem znaczeniowym. Synonimia kontekstowa okazała się skutecznym narzędziem do opracowania portretu semantycznego wyrazów o tak wysokiej złożoności treściowej. Nadszedł czas, aby odpowiedzieć na postawione pytanie badawcze: Kiedy polski leksem *smak* odpowiada włoskiemu *gusto*, kiedy zaś włoskiemu *sapore*?

Zacznijmy od znaczenia zmysłowego analizowanych wyrazów. *Smak* w znaczeniu ‘zmysłu, za pomocą którego rozpoznajemy smaki’, może być wyrażony tylko za pomocą leksemu *gusto*. Podwójne znaczenie leksemu *gusto* – jako zmysłu (*gusto* 1) i jako wrażenia smakowego (*gusto* 2) – sprawia, że leksem ten jawi się jako dokładniejszy odpowiednik polskiego *smaku* niż leksem *sapore*. Wyraz *sapore* nie oznacza bowiem zdolności organizmu do odbierania bodźców smakowych. W przypadku *smaku* rozumianego jako ‘wrażenie odczuwane przez zmysł smaku’, *gusto* i *sapore* mogą być stosowane wymiennie w połączeniu z przymiotnikami

określającymi tzw. smaki podstawowe oraz w połączeniu z przymiotnikami wartościującymi. W takich kontekstach między *gusto* i *sapore* – umownie określonymi jako *gusto* 2 i *sapore* 1a – zachodzi relacja synonimii.

Przeprowadzona analiza wykazała, że wyraz *gusto* nie określa właściwości pokarmów działających na zmysł smaku. Dlatego w kontekstach, w których występują odniesienia do właściwości smakowych konkretnych potraw czy produktów spożywczych, zdecydowanie przeważa użycie leksemu *sapore*. Jest to użycie, w których *sapore* występuje z znaczeniu 1b.

Z kolei do wyrażania smakowej kategoryzacji produktów spożywczych używany jest leksem *gusto*. W tej sytuacji poszczególne smaki lodów, chipsów czy jogurtów pełnią rolę swoistych etykiet językowych, nierzadko o funkcji marketingowej, mających za zadanie przyciągnięcie uwagi konsumentów.

Z badania wynika, że relacja synonimii kontekstowej zachodzi między *gusto* i *sapore* w znaczeniu zmysłowym. Leksemy te prezentują natomiast całkowicie odmienne kierunki rozszerzeń semantycznych, co sprawia, że znaczenia przenośne dwóch wyrazów nie pokrywają się. Kierunki rozszerzeń semantycznych leksemu *gusto* koncentrują się wokół trzech pojęć: estetyki, subiektywności i przyjemności. Kierunki rozszerzeń semantycznych leksemu *sapore* dotyczą cech danej rzeczy, danego zachowania lub wydarzenia. W „konstrukcji absolutnej” leksem *sapore* denotuje zespół cech uważanych za atrakcyjne, takich jak żywość i radość, co koreluje z samodzielnym użyciem tego leksemu w znaczeniu zmysłowym: *sapore* w „konstrukcji absolutnej” odnosi się do smaku wyrazistego. Sytuacja wygląda analogicznie w języku polskim, co potwierdzają takie wyrażenia jak *nadać smak potrawie* czy *danie bez smaku*.

Bibliografia

- Batko-Tokarz, B. (2023), *O guście ze smakiem – czyli kiedy i dlaczego wyraz gust utracił w polszczyźnie znaczenie zmysłowe*. LingVaria 1/35: 135–151. DOI: <https://doi.org/10.12797/LV.18.2023.35.10>.
- Bochnakowa, A. (red.) (2012), *Wyrazy francuskiego pochodzenia we współczesnym języku polskim*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Brillat-Savarin, A. (1973 [1825]), *Fizjologia smaku albo medytacje o gastronomii doskonałej*. Przeł. Guze, J. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Brillat-Savarin, A. (1978 [1825]), *Fisiologia del gusto. Meditazioni di gastronomia universale*. Trad. in *Brillat-Savarin letto da Roland Barthes*. Palermo: Sellerio.
- Cavalieri, R. (2011), *Gusto: L'intelligenza del palato*. Roma/Bari: Laterza.
- Devoto-Oli (2007) – Serianni, L./Trifone, M. (cur.), *Il Devoto-Oli: vocabolario della lingua italiana 2007 con CD-Rom*. Firenze: Le Monnier.
- Garzanti (1990) – *Il Grande Dizionario Garzanti della lingua italiana*. Milano: Garzanti.

- Gho, P./Ruffa, G. (cur.) (2019 [1993]), *Il piacere del vino. Come imparare a bere meglio*. Bra: Slow Food Editore.
- ISJP – Bańko, M. (red.) (2000), *Inny słownik języka polskiego*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Kwapiszewska, A. (2021), *Mięczak czy twardziel? Kategoria miękkości i twardości w Językowym Obrazie Świata Włochów i Polaków*. W: Długosz, D./Pecko, J./Świtlik, S. (red.), *Neofilologia: perspektywy transdyscyplinaroności*. T. 2. Warszawa: Uniwersytet Warszawski: 115–121.
- Jeżek, E. (2005), *Lessico. Classi di parole, strutture, combinazioni*. Bologna: il Mulino.
- Lanternari, V. (1981), 'sensi', voce in *Enciclopedia Einaudi*. vol. XII. Torino: Einaudi: 730–765.
- Marconi, M. (2007), *Dentro al gusto. Arte, scienza e piacere nella degustazione*. Edagricole-New Business Media.
- Milewski, T. (1965), *Językoznawstwo*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Nagórko, A. (1998), *Synonimia kontekstowa i sytuacyjna. Implikacje leksykograficzne*. *Prace Filologiczne XLIII*: 327–340.
- NKJP – *Narodowy Korpus Języka Polskiego*. <https://nkjp.pl/> [dostęp: 25.04.2025].
- Nuovo De Mauro*. <https://dizionario.internazionale.it/> [dostęp: 24.04.2025].
- PAISÀ. <https://www.corpusitaliano.it/it/index.html> [dostęp: 25.04.2025].
- Pisarkowa, K. (1972), *Szkieł semantycznego zapachów w polszczyźnie*. *Język Polski LII/5*: 330–339.
- Sabatini – Coletti (2004), *Dizionario della lingua italiana 2004*. Milano: Rizzoli Larousse.
- Schabowska, M. (1994), *O synonimii*. *Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie* 168: *Prace Językoznawcze VIII*: 221–229.
- SJPD – Doroszewski, W. (red.), *Słownik języka polskiego* [online]. <https://doroszewski.pwn.pl/> [dostęp: 25.04.2025]
- SJPD^r – Drabik, L. (red.) (2007), *Słownik języka polskiego*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- SJPSzym – Szymczak, M. (red.) (1995), *Słownik języka polskiego*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Skuza, S. (2010), *Le sfumature del colore blu e verde nelle espressioni idiomatiche e paremiologiche in italiano, francese e polacco*. *Études romanes de Brno* 31/1: 229–239. <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114924> [dostęp: 24.04.2025].
- Skuza, S. (2014), *Rosso, giallo, blu. Un'analisi etnolinguistica sui colori primari in italiano e in polacco in prospettiva sincronica e diacronica*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Skuza, S. (2015), *Emolinguistyczna analiza leksemów koloru niebieskiego w językach polskim i włoskim w ujęciu diachronicznym i synchronicznym*. *Prace Językoznawcze* 17/2: 91–111.
- Skuza, S. (2018), *Il colore bianco italiano e biały polacco – approccio semantico*. *Toruńskie Studia Włosko-Polskie – Studi polacco-italiani di Toruń XIV*: 171–182. DOI: <https://doi.org/10.12775/TSP-W.2018.012>.
- Skuza, S. (2019a), *Il colore nero e le sue sfumature in italiano e in polacco: un approccio contrastivo*. *Études romanes de Brno* 40/1: 123–136. DOI: <https://doi.org/10.5817/ERB2019-1-8>.
- Skuza, S. (2019b), *Łaciński virdis, włoski verde, polski zielony – językowo-kulturowe studium barwy zielonej*. *Studia Europea Gnesnensia* 19: 131–152. DOI: <https://doi.org/0.14746/seg.2019.19.6>.
- Treccani. <https://www.treccani.it/vocabolario/> [dostęp: 24.04.2025].
- Stańska, K./Krzeski, A. (2016), *Smak umami: od odkrycia po wykorzystanie kliniczne*. *Otolaryngologia Polska* 70/4: 10–15. DOI: <https://doi.org/10.5604/00306657.1199991>.
- USJP – Dubisz, S. (red.) (2003), *Uniwersalny słownik języka polskiego*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Wicherek, M. (2010), *Tres casos de sinonimia absoluta*. W: Górniewicz, J./Grzmił-Tylutki, H./Piechnik, I. (éds), *En quête de sens. Études dédiées à Marcela Świątkowska. W poszukiwaniu znaczeń. Studia dedykowane Marceli Świątkowskiej*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego: 656–660.

- WSJP PAN – Żmigrodzki, P. (red.), *Wielki słownik języka polskiego PAN*. <https://wsjp.pl> [dostęp: 24.04.2025].
- Winter, B. (2019), *Sensory linguistics: Language, perception and metaphor*. Amsterdam: John Benjamins.
- Zingarelli (2013), *Lo Zingarelli: vocabolario della lingua italiana di Nicola Zingarelli*. Bologna: Zanichelli.
- Zingarelli min. (1987), *Il Nuovo Zingarelli minore: vocabolario della lingua italiana di Nicola Zingarelli*. Bologna: Zanichelli.

DOI: <https://doi.org/10.31648/an.11219>

Aleksandra Makowska

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2703-9389>

Uniwersytet Łódzki/ University of Lodz

aleksandra.makowska@uni.lodz.pl

Trzecia misja w humanistyce: projekty trójkątne zrealizowane na Wydziale Filologicznym w ramach Science Hub UŁ

The Third Mission in the Humanities: Trilateral Collaboration at the Faculty of Philology within Science Hub UŁ

Abstract: Science Hub UŁ is a pioneering initiative at the University of Lodz fostering trilateral collaboration among students, academics, and external stakeholders. Its model enables students to conduct community-engaged research while addressing societal needs. This report explores the university's third mission through implementation conducted at the Faculty of Philology until June 2024. These include a glossary on neurodiversity, a guide for expatriates, and initiatives promoting cultural heritage. Humanities students apply their expertise to real-life challenges, benefiting external partners such as the Neurodiversity Foundation, Philips Polska, and the Archive of the Literary Institute.

Keywords: third mission, Science Hub UŁ, implementation projects, community-engaged research, external partners

1. Wprowadzenie

Wizja oraz zadania instytucji naukowych i edukacyjnych ulegają przekształceniom pod wpływem dynamicznych procesów globalizacyjnych oraz rosnących oczekiwań ze strony zróżnicowanych grup interesariuszy (Charchuła 2021; Piotrowska-Piątek 2017; Solarczyk-Ambrozik 2024). Oprócz realizacji swoich podstawowych funkcji, tj. prowadzenie badań naukowych oraz działalność dydaktyczna, szkoły wyższe pełnią szereg istotnych ról społecznych. Poprzez „integrację nauki, technologii i treści kształcenia, rosnącą mobilność studentów oraz pracowników szkół wyższych, rozwój ustawicznego uczenia się, humanizację kształcenia, a także powstawanie sieci

naukowych i technologicznych oraz rosnące znaczenie współpracy szkoły wyższej z podmiotami otoczenia” (Sobocińska 2011: 33) uczelnie przyczyniają się do wzrostu konkurencyjności, budowy pozytywnego wizerunku, a tym samym – do rozwoju społeczności lokalnych oraz promocji regionu, w którym funkcjonują. Ponadto cele „Zrównoważonego rozwoju”, ustanowione przez Zgromadzenie Ogólne ONZ, Komisję Europejską oraz opracowania OECD, podkreślają znaczenie współpracy międzysektorowej w celu wspólnego kształtowania lepszej przyszłości i budowanie kapitału społecznego (Aleknavičienė *etc.* 2022: 6; Rybkowski 2019). W odpowiedzi na te wyzwania współczesne środowisko akademickie rozszerza swoje działania o społeczne zaangażowanie nauki¹ oraz modele uczenia się w służbie społeczności², sprzyjające kształtowaniu postaw obywatelskich i przynoszące korzyści wszystkim grupom interesariuszy, co prowadzi do rozwoju nauki odpowiedzialnej społecznie (Charchuła 2021; Hołdanowicz *etc.* 2020; Levkoe *etc.* 2020; Nelson *etc.* 2020; Piotrowska-Piątek 2017; Rybkowski 2019). Celem tych działań podejmowanych przez instytucje naukowo-dydaktyczne jest zapewnienie wysokiej jakości kształcenia oraz zaangażowanie różnorodnych podmiotów – w tym społeczności lokalnych, organizacji pozarządowych, przedsiębiorstw, instytucji państwowych i kulturalnych, a także stowarzyszeń i innych organizacji – we współpracę ukierunkowaną na wypracowywanie rozwiązań odpowiadających na realne potrzeby społeczne (Aleknavičienė *etc.* 2022; Rybkowski 2019; Sobocińska 2011). W wymiarze dydaktycznym podejście to umożliwia studentom praktyczne zastosowanie zdobytej wiedzy w rzeczywistych kontekstach społecznych, jednocześnie wzmacniając relacje między instytucjami akademickimi a społeczeństwem oraz przyczyniając się do budowy trwałego kapitału społecznego (Banaś *etc.* 2019; Biggs/Tang 2011: 35; Nelson *etc.* 2020).

2. Otoczenie społeczno-gospodarcze w strategiach rozwoju uczelni

Uwzględnienie potrzeb otoczenia społeczno-gospodarczego w działaniach instytucji akademickich znalazło odzwierciedlenie w obowiązujących regulacjach prawnych, w tym w Prawie o szkolnictwie wyższym i nauce. Zgodnie z art. 2 tej ustawy (Misja systemu szkolnictwa wyższego i nauki): „Misją systemu szkolnictwa wyższego i nauki jest prowadzenie najwyższej jakości kształcenia oraz działalności naukowej,

¹ ang. Community-Engaged Research – CER (tłum. autorki).

² ang. Community-Service Learning – CSL (tłum. autorki).

kształtowanie postaw obywatelskich, a także uczestnictwo w rozwoju społecznym oraz tworzeniu gospodarki opartej na innowacjach”³. Na poziomie lokalnym, w wymiarze wojewódzkim, idea łączenia nauki z zaangażowaniem społecznym i komercjalizacją została bezpośrednio powiązana z polityką regionalną. Przejawiało się to już w Strategii Rozwoju Województwa Łódzkiego 2020 (dalej: SRWL), która zakłada m.in.:

kształtowanie umiejętności współpracy w różnych formach organizacyjnych: partnerstwa publiczno-prywatnego, partnerstwa publiczno-publicznego i partnerstwa publiczno-społecznego, odbywające się m.in. poprzez edukację w zakresie umiejętności partnerskiej współpracy i negocjacji, promocję „dobrych praktyk”, stymulowanie działań, projektów, przedsięwzięć realizowanych przez kilka podmiotów, wspieranie porozumień i związków jednostek samorządu terytorialnego (SRWL 2020: 108–109).

W konsekwencji nowoczesne podejście do nauki oraz kształcenia studentów otwartych na kwestie społeczne znalazło swoje odzwierciedlenie w misji, wartościach i strategii Uniwersytetu Łódzkiego. Jak podkreślono w misji uczelni: „Misją Uniwersytetu Łódzkiego jest rzetelne prowadzenie badań naukowych oraz aktywne głoszenie prawdy z nich płynącej, tak by mądrze kształcić kolejne pokolenia, być użytecznym dla społeczeństwa oraz odważnie odpowiadać na wyzwania współczesnego świata”⁴. Ponadto wartości takie jak odwaga, ciekawość, zaangażowanie, współpraca i szacunek, wpisane w strategię rozwoju Uniwersytetu Łódzkiego na lata 2021–2030, podkreślają współistnienie społeczności akademickiej z otoczeniem społeczno-gospodarczym, rozwój wzajemnych powiązań oraz potrzebę jej zaangażowania w sprawy społeczne. Wartości te wspierają również odpowiedzialność nauki i kultury, promując otwartość na różnorodne postawy oraz opinie. W ten sposób uczelnia pragnie wzmocnić swój wizerunek jako instytucji otwartej na problemy i potrzeby otoczenia społeczno-gospodarczego, a także odpowiadającej na współczesne wyzwania oraz budującej kulturę przedsiębiorczości i innowacji.

³ Ustawa z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz.U. z 2024 r. poz. 1571). <https://sip.lex.pl/akty-prawne/dzu-dziennik-ustaw/prawo-o-szkolnictwie-wyzszym-i-nauce-18750400> [dostęp: 28.11.2024].

⁴ <https://www.uni.lodz.pl/o-uniwersytecie/misja-wizja-wartosci-strategia> [dostęp: 29.11.2024].

3. Korzyści płynące z partnerstwa akademii, biznesu i społeczeństwa

Idea społecznej odpowiedzialności uczelni kształtuje nowy wizerunek instytucji szkolnictwa wyższego, a realizacja celów społecznych jest postrzegana jako „sposób na wypełnienie luki między społecznością a uniwersytetem” (Hołdanowicz etc. 2020; Nelson etc. 2020: 103)⁵. Włączenie zasad nauki zaangażowanej społecznie do procesu kształcenia sprzyja rozwijaniu wiedzy i świadomości społecznej w społeczeństwie obywatelskim (Charchuła 2021; Piotrowska-Piątek 2017; Solarczyk-Ambrozik 2024). W dydaktyce metoda ta jest definiowana jako „doświadczenie edukacyjne realizowane w ramach zajęć dydaktycznych, podczas którego studenci angażują się w zorganizowaną działalność odpowiadającą na określone potrzeby społeczności (Bringle/Hatcher 1995: 112; Levkoe etc. 2020: 93)”⁶. Dydaktyka zaangażowana społecznie lub nauczanie w służbie społeczności odpowiadają na „rosnące zapotrzebowanie społeczne na zapewnienie studentom odpowiedniej wiedzy i umiejętności w zakresie zatrudnienia, a także doświadczenia aktywnego obywatelstwa i bezpośredniego zaangażowania społecznego” (Levkoe etc. 2020: 92)⁷. W efekcie powstaje trójstronna współpraca, w której dydaktyczno-naukowy opiekun oraz studenci działają na rzecz partnerów zewnętrznych, co przynosi korzyści wszystkim zaangażowanym stronom (Compare etc. 2022). Partnerzy zewnętrzni zyskują nowe możliwości rozwoju swojej organizacji, poszerzą wiedzę na temat aktualnych praktyk, usprawnią procesy zmian, wykorzystają wyniki badań w aplikacjach o finansowanie, a nawet zwiększą efektywność działania (Compare etc. 2022; Nelson etc. 2022). Dzięki uczeniu się przez doświadczenie (ang. *experiential learning* lub *learning-by-doing*)⁸ i prowadzeniu aktywnych badań (ang. *action research*)⁹ studenci zyskują możliwość zdobycia praktycznego doświadczenia oraz unikalnych szans rozwoju, niedostępnych w tradycyjnych środowiskach

⁵ „way to bridge the gap between community and university” (tłum. autorki).

⁶ „course-based credit-bearing education experience in which students participate in organized service activity that meets identified community needs” (tłum. autorki).

⁷ „a growing public demand to provide students with relevant knowledge and skills for employment and experiences of active citizenship along with more direct community engagement” (tłum. autorki).

⁸ Przykładem zastosowania tej metody dydaktycznej są projekty zrealizowane przez studentów Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu w ramach inicjatywy Science Shop (Stelmach etc. 2019).

⁹ Na gruncie polskim przykładem takich działań były badania prowadzone przez studentów Uniwersytetu Jagiellońskiego w muzeum, filharmonii i stowarzyszeniu w ramach projektu „Badania dla praktyki. Wykorzystanie wdrożeniowych prac magisterskich opartych na badaniach w działaniu dla rozwoju organizacji”, realizowanego w latach 2014–2020 przez Wydział Zarządzania i Komunikacji

akademickich (Bogacz-Wojtanowska etc. 2019; Cierpiałowska 2023; Nelson etc. 2022; Praweńska-Skrzypek etc. 2021). Poszerzają swoją wiedzę w różnych obszarach oraz rozwijają kluczowe kompetencje, takie jak: przywództwo, samomotywacja, rozwiązywanie problemów, samodzielne odkrywanie, odporność, zaawansowane myślenie krytyczne, zrozumienie społeczności, aktywne obywatelstwo oraz umiejętność budowania sieci kontaktów (Levkoe etc. 2020; Nelson etc. 2022). Z kolei uczelnie zyskują cenną wiedzę na temat rzeczywistych problemów badawczych oraz pewność, że wyniki prowadzonych badań znajdą praktyczne zastosowanie w środowisku społecznym (Biggs/Tang 2011: 35; Nelson etc. 2022: 103; Sobocińska 2011). Innymi słowy, tak holistyczne podejście może wspierać wzajemne uczenie się instytucji szkolnictwa wyższego, ich studentów oraz partnerów społecznych (Levkoe etc. 2020).

4. Trzecia misja w humanistyce i jej dokumentacja

Oprócz prowadzenia badań naukowych i realizacji działań dydaktycznych instytucje naukowo-dydaktyczne pełnią także tzw. trzecią misję, której celem jest uzupełnienie pozostałych dwóch obszarów ich działalności (Kola/Leja 2015). Obejmuje ona „działania na rzecz otoczenia społecznego oraz współpracę z podmiotami takimi jak przedsiębiorstwa i organizacje pozarządowe” (Banaś etc. 2019). Trzecia misja nie ogranicza się jedynie do „kształtowania relacji ekonomicznych z otoczeniem gospodarczym, ale obejmuje również zaangażowanie uczelni w wymiarach cywilizacyjnym, kulturowym i etycznym” (Kola/Leja 2015: 4–5). Promowanie autonomii ośrodków akademickich sprzyja budowaniu ich relacji z otoczeniem społeczno-gospodarczym, tworząc warunki do rozwoju gospodarki opartej na wiedzy (Bryniewicz 2017; Sobocińska 2011; Stelmach etc. 2019). Oprócz potencjału komercyjnego działania prospołeczne przynoszą także korzyści pozaekonomiczne, np. „podnoszenie jakości życia, zwiększenie poziomu zadowolenia, poprawa standardów pracy oraz przeciwdziałanie wykluczeniu społecznemu, marginalizacji i dyskryminacji” (Kola/Leja 2015: 7). Do innych przejawów realizacji trzeciej misji instytucji akademickich należą transfer technologii i innowacji, kształcenie ustawiczne oraz zaangażowanie społeczne lub publiczne (Stelmach etc. 2019: 8–11).

Współpraca uczelni z otoczeniem niesie liczne korzyści, m.in. rozwój sieci kontaktów, tworzenie nowych miejsc pracy, kształtowanie innowacyjnych wzorców

funkcjonowania, skuteczną diagnozę potrzeb regionu oraz zaangażowanie uczelni w procesy rozwojowe, przełamując tym samym wizerunek „wieży z kości słoniowej” (Rybkowski 2019: 12; Stelmach *etc.* 2019). Dodatkowo instytucje akademickie mogą korzystać z zasobów finansowych, rzeczowych, informacyjnych oraz mobilizacyjnych, wynikających z ich pozycji jako znaczących podmiotów społeczno-gospodarczych (Banaś *etc.* 2019; Kola/Leja 2015). Jednak realizacja trzeciej misji napotyka liczne bariery, takie jak ograniczone zasoby kapitałowe, przeszkody prawne, niedostateczne finansowanie nauki i kształcenia czy bariery mentalnościowe. Problematiczne są również nadmierna biurokracja, hierarchiczna struktura uczelni oraz przekonanie, że tego rodzaju współpraca nie stanowi priorytetu. Kluczową przeszkodą pozostaje także brak jednolitej polityki szkolnictwa wyższego, co znacząco utrudnia szerokie i wielowymiarowe wdrażanie trzeciej misji (Banaś *etc.* 2019; Kola/Leja 2015).

Omawiana problematyka została podjęta podczas sympozjum naukowo-praktycznego organizowanego w Ministerstwie Nauki i Szkolnictwa Wyższego w ramach cyklu „Ministerialne Forum Debaty Akademickiej”¹⁰. Dyskusja koncentrowała się na ewaluacji nauki, szczególnie w kontekście trzeciego kryterium oceny jakości działalności naukowej, oraz na potrzebie popularyzacji nauki w przestrzeni publicznej¹¹. Analizy wskazują, że model oceny funkcjonujący w latach 2017–2021 nie odzwierciedlał w pełni rzeczywistego wpływu działalności naukowej na otoczenie społeczne i gospodarcze. W szczególności w naukach humanistycznych i społecznych wyzwaniem pozostaje precyzyjne określenie oraz kwantyfikacja tego wpływu. Problematiczny jest również brak wyraźnych mechanizmów wspierających współpracę uczelni z otoczeniem społeczno-gospodarczym, a tego rodzaju działania są niedoceniane w procesach ewaluacji naukowców. Często praktyczne działania na rzecz społeczeństwa nie są formalnie dokumentowane ani uwzględniane w ewaluacji trzeciego kryterium, co może demotywowwać naukowców do angażowania się w tego rodzaju przedsięwzięcia.

¹⁰ <https://www.gov.pl/web/nauka/ministerialne-forum-debaty-akademickiej-nauki-humanistyczne-i-spoeczne-w-sluzbie-spoeczenstwa> [dostęp: 1.12.2024].

¹¹ <https://www.uni.lodz.pl/aktualnosc/szczegoly/trzecie-kryterium-w-naukach-humanistycznych-i-spoecznych-pytania-i-watpliwosci> [dostęp: 1.12.2024].

5. Modele organizacyjne Science Hub/Shop w praktyce

Rozwiązaniem kwestii współpracy uczelni z otoczeniem społeczno-gospodarczym, jednocześnie wspierającym rozwój osób studiujących, może być narzędzie lub jednostka zwana Science Shop lub Science Hub (Stelmach *etc.* 2019). Są to modele współpracy, które zaczęły powstawać od lat 70. XX wieku, co „wystąpiło równoległe z upowszechnieniem metody projektowej w kształceniu uniwersyteckim i zostało wzmocnione przez rosnącą świadomość ekologiczną społeczeństwa”¹² (Preambuła Living Knowledge). Według Living Knowledge, ‘The International Science Shop Network’, „‘Science Shop’ to podmiot, który zapewnia niezależne, partycypacyjne wsparcie badawcze w odpowiedzi na problemy zgłaszane przez społeczeństwo obywatelskie”¹³.

Science Shops/Hubs funkcjonują na podstawie różnych modeli, których wspólną cechą są badania prowadzone, najczęściej nieodpłatnie (w przeciwieństwie do transferu technologii), w odpowiedzi na problemy, pytania oraz zagadnienia zgłaszane przez partnerów społecznych i społeczność. Ich celem jest bezpośrednie i skuteczne odpowiadanie na potrzeby społeczeństwa (Nelson *etc.* 2022: 104; Stelmach *etc.* 2019).

Wyróżnia się trzy główne modele działania: uniwersytecki, non-profit oraz hybrydowy, przy czym dominującą formą jest model uniwersytecki (Nelson *etc.* 2022). W jego ramach Science Shopy/Huby są „zarządzane bezpośrednio przez instytucje akademickie, [...] badania prowadzone są przez studentów pod nadzorem pracowników uniwersytetu lub wydziału i mogą być bezpośrednio powiązane z ich zajęciami, praktykami lub pracami dyplomowymi”¹⁴ (Nelson *etc.* 2022: 105).

W programach opartych na systemie ECTS projekty realizowane w ramach centrów naukowych mogą być zintegrowane z obowiązkowymi zajęciami dydaktycznymi, stanowić jedną z opcji w programie studiów, być częścią rozprawy doktorskiej lub niezależnym projektem badawczym prowadzonym indywidualnie bądź zespołowo (Nelson *etc.* 2022). Przykładowo, w utworzonej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza jednostce Science Shop badania realizowane w ramach

¹² „coincided with the emergence of project-based education in universities, and was fed by an emerging environmental awareness in society” (tłum. autorki).

¹³ „A ‘Science Shop’ is an entity that provides independent, participatory research support in response to concerns expressed by civil society” (tłum. autorki).

¹⁴ „administered directly by institutions, [...] research is performed by students under the supervision of university staff or faculty and can be linked directly to their courses, practicums, or dissertations” (tłum. autorki).

prac dyplomowych (licencjackich i magisterskich) służyły realizacji projektów trójstronnych obejmujących współpracę studenta, mentora i instytucji zewnętrznej (Stelmach *etc.* 2019: 20–21).

6. Science Hub UŁ jako inkubator projektów trójstronnych

Celem projektu Science Hub UŁ było opracowanie ogólnouczelnianego modelu działania oraz stworzenie platformy współpracy, której zadaniem jest inicjowanie i wspieranie studenckich projektów naukowych¹⁵. Kluczową rolę w tym procesie odgrywała współpraca pomiędzy przedstawicielami uczelni a partnerami zewnętrznymi, co jednocześnie wzmacniało interdyscyplinarne relacje międzywydziałowe.

Realizacja projektu zakładała intensyfikację współpracy Uniwersytetu Łódzkiego z otoczeniem zewnętrznym oraz rozwijanie przedsiębiorczości wśród studentów poprzez zastosowanie naukowych metod rozwiązywania problemów zgłaszanych przez partnerów. Współpraca ta miała szeroki charakter i obejmowała zarówno podejście neoliberalne, skoncentrowane na komercjalizacji nauki, jak i otwarcie na potrzeby społeczne.

Science Hub UŁ przyczynił się do wykorzystania potencjału Uniwersytetu na rzecz zaspokajania potrzeb podmiotów zewnętrznych, a także rozwijał kompetencje pracowników i studentów poprzez realizację praktycznych projektów odpowiadających na wyzwania środowiska zewnętrznego.

Idea Science Hub UŁ doskonale wpisuje się w SRWŁ do 2030 roku, która w swoich kierunkach rozwoju zakłada m.in. zwiększenie poziomu komercjalizacji badań oraz wsparcie doktoratów wdrożeniowych (SDWŁ 2030: 21)¹⁶. Science Hub UŁ odgrywa istotną rolę w rozwijaniu umiejętności badawczych studentów oraz umożliwia zdobycie praktyki w prowadzeniu badań (Stelmach *etc.* 2019). Działania te mają na celu lepsze wykorzystanie potencjału łódzkich uczelni i przyciągnięcie studentów z innych regionów kraju, co jest szczególnie istotne, biorąc pod uwagę, że obecnie aż 80% studentów UŁ pochodzi z województwa łódzkiego (SDWŁ 2030: 21)¹⁷.

Projekt został dofinansowany ze środków budżetu państwa w ramach programu Ministra Edukacji i Nauki „Nauka dla Społeczeństwa”¹⁸ (nr projektu

¹⁵ <https://www.sciencehub.uni.lodz.pl/> [dostęp: 28.11.2024].

¹⁶ <https://strategia.lodzkie.pl/strategia-rozwoju-wl-2030/> [dostęp: 29.11.2024].

¹⁷ <https://strategia.lodzkie.pl/strategia-rozwoju-wl-2030/> [dostęp: 29.11.2024].

¹⁸ <https://www.gov.pl/web/nauka/nauka-dla-spoleczenstwa> [dostęp: 29.11.2024].

NdS/543803/2021/2022) w wysokości 650 tys. zł, co stanowiło pełną wartość projektu. Science Hub UŁ został jako jeden z dwóch hubów w Polsce również partnerem Living Knowledge¹⁹ – Międzynarodowej Sieci Science Hubów, zrzeszającej tego typu inicjatywy na poziomie europejskim i globalnym.

7. Konkurs Science Hub UŁ – wspieranie innowacyjnych projektów studenckich

W celu przetestowania opracowanego modelu działania zorganizowano I edycję konkursu, którego celem było wyłonienie i realizacja projektów trójstronnych w ramach inicjatywy Science Hub UŁ²⁰. Do udziału mogły zostać zgłoszone projekty o charakterze aplikacyjnym lub działania wdrożeniowe, niezależnie od dyscypliny naukowej, pod warunkiem że ich głównym celem było rozwiązanie wyzwania lub problemu istotnego dla podmiotu zewnętrznego. Projekty mogły być realizowane w ramach prac dyplomowych, zaliczeniowych, innych form dydaktycznych, a także w ramach działalności kół naukowych.

Do konkursu mogły zostać zgłoszone zarówno nowe projekty, jak i inicjatywy już rozpoczęte, lecz jeszcze niezakończone. Uczestnikami konkursu mogły być osoby studiujące na Uniwersytecie Łódzkim (studia licencjackie i magisterskie, z wyłączeniem doktorantów), pracownicy UŁ pełniący rolę opiekunów oraz przedstawiciele podmiotów zewnętrznych, takich jak organizacje pozarządowe, firmy czy instytucje publiczne. Warunkiem uczestnictwa było zakończenie realizacji projektu do 31 maja 2024 roku.

Rekrutacja do konkursu odbywała się w dwóch turach:

- I tura: 15.03.2023 – 14.04.2023
- II tura: 15.04.2023 – 07.05.2023

W formularzu zgłoszeniowym należało przedstawić m.in.:

- opis projektu, jego cele, metodykę badań oraz oczekiwane wyniki (wypełniany przez opiekuna projektu),
- motywację osoby studiującej do udziału w projekcie (wypełniany przez studenta),
- opis potrzeb partnera zewnętrznego związanych z realizacją projektu (wypełniany przez przedstawiciela instytucji partnerskiej).

¹⁹ <https://livingknowledge.org/european-partners/> [dostęp: 29.11.2024].

²⁰ <https://www.sciencehub.uni.lodz.pl/konkurs> [dostęp: 29.11.2024].

Dodatkowo uczestnicy musieli określić stopień zaawansowania współpracy trójstronnej, wskazując, czy zespół posiadał jedynie pomysł na współpracę, potwierdzenie jej w formie e-mailowej, czy podpisaną umowę przedwstępną.

W wyniku konkursu zakwalifikowano i zrealizowano 40 projektów, które objęły 10 spośród 12 wydziałów UŁ²¹, mimo że początkowo planowano jedynie 15 inicjatyw. Zainteresowanie tą formą współpracy znacząco przekroczyło oczekiwania organizatorów, a zgłoszone projekty cechowały się wysokim poziomem merytorycznym, dużym zaangażowaniem społecznym lub potencjałem komercjalizacji. Ponadto dzięki pozyskaniu dodatkowego finansowania z innych źródeł projekty Science Hub UŁ uzyskały dodatkowe 500 tys. zł na ich realizację.

8. Projekty filologiczne w ramach Science Hub UŁ

W ramach konkursu zorganizowanego przez Science Hub UŁ zakwalifikowano i zrealizowano trzy projekty z Wydziału Filologicznego:

1. Angielsko-polski słownik terminów związanych z neuroróżnorodnością
2. Pierwsze kroki w Polsce – praktyczny przewodnik dla expatriantów
3. Archiwum Instytutu Literackiego jako źródło badań nad powojenną kulturą literacką.

Zrealizowane inicjatywy doskonale odzwierciedlają zarówno różnorodność kierunków oferowanych przez Wydział Filologiczny UŁ, jak i zróżnicowanie organizacyjne partnerów zewnętrznych oraz ich odmiennych potrzeb. Projekty te przyjęły także różne formy i miały zróżnicowane rezultaty, co potwierdza elastyczność i interdyscyplinarność działań realizowanych w ramach Science Hub UŁ. Były one realizowane w ramach projektów licencjackich²² oraz prac magisterskich.

8.1. Słownik terminów związanych z neuroróżnorodnością

Pierwszy z omawianych projektów realizowanych na Wydziale Filologicznym w ramach konkursu Science Hub UŁ został ukończony we wrześniu 2023 roku, a jego wyniki zostały wdrożone w tym samym czasie.

²¹ Pełna lista projektów trójstronnych zrealizowanych w I edycji konkursu Science Hub została podsumowana w tabeli Wyniki konkursu Science Hub Unilodz, która jest dostępna na stronie internetowej: <https://www.sciencehub.uni.lodz.pl/konkurs>.

²² Na kierunku lingwistyka dla biznesu prace licencjackie mają formę projektów ukierunkowanych na rozwiązanie konkretnego problemu, co wynika z praktycznego profilu tych studiów.

Osoba studiująca: Weronika Tomiak
Kierunek studiów: lingwistyka dla biznesu
Osoba sprawująca opiekę: dr Katarzyna Fronczak
Partner zewnętrzny: Fundacja Neuroróżnorodni
Temat: słownik terminów związanych z neuroróżnorodnością

Współpracę między Fundacją Neuroróżnorodni a Uniwersytetem Łódzkim zainicjowała studentka zaangażowana w problematykę neuroatypowości. Partner zewnętrzny zgłosił potrzebę opracowania słownika terminologicznego, który mógłby zostać wykorzystany w działalności statutowej fundacji, w szczególności przy tworzeniu materiałów szkoleniowych w języku polskim i angielskim dla instytucji zewnętrznych. Celem projektu było więc opracowanie angielsko-polskiego słownika tematycznego pojęć związanych z neuroróżnorodnością, stanowiącego podstawę do przygotowywania takich materiałów.

Pod opieką mentorki specjalizującej się w językoznawczych badaniach korpusowych studentka zebrała 198 rozdziałów z literatury popularnonaukowej w języku angielskim dotyczącej neuroróżnorodności, opublikowanej w latach 2003–2023. Na tej podstawie skompilowała korpus liczący 1 224 614 słów. Następnie za pomocą specjalistycznego oprogramowania Sketch Engine wyselekcjonowała terminy za pomocą słów kluczowych (*keywords*), przeprowadziła analizę częstotliwości poszczególnych terminów za pomocą list frekwencyjnych (*frequency lists*) oraz przeprowadziła analizę konkordancji (*concordance*), które pozwalają na zbadanie terminologii w naturalnych kontekstach ich występowania. Do przeprowadzenia badania studentka zastosowała połączenie dwóch metodologii: *corpus-based approach*, czyli analizę opartą na danych, oraz *corpus-driven approach*, czyli analizę będącą wynikiem badania danych. W wyniku badania powstała uporządkowana alfabetycznie lista 96 angielskich terminów, które posłużyły jako podstawa do opracowania haseł słownikowych. Gotowe dzieło terminograficzne udostępniono w formie cyfrowej jako plik PDF. Słownik ma pełnić funkcję bazy terminologicznej wykorzystywanej przez Fundację do opracowywania warsztatów edukacyjnych i językowych dotyczących sposobów komunikowania neuroróżnorodności, a także stanowić podstawę do tworzenia materiałów edukacyjnych w formie prezentacji multimedialnych, infografik oraz jedno- lub dwujęzycznych konspektów zajęć. Działania edukacyjne prowadzone przez partnera zewnętrznego mają bowiem na celu zwiększenie świadomości społecznej oraz budowanie wzajemnego zrozumienia między różnymi neurotypami. Projekt wspiera osoby neuroatypowe poprzez organizację spotkań i warsztatów w językach polskim i angielskim, skierowanych

do różnych interesariuszy, w tym firm, organizacji pozarządowych oraz przedstawicieli mediów. Warsztaty te koncentrują się m.in. na sposobach empatycznej komunikacji dotyczącej neuroróżnorodności, np. dysleksji, ADHD czy spektrum autyzmu, zarówno w przestrzeni publicznej, jak i w środowisku zawodowym.²³

8.2. Poradnik dla expatriantów

Drugi projekt został opracowany dla partnera biznesowego kierunku lingwistyka dla biznesu, a jego rezultaty mają na celu ułatwienie expatriantom adaptacji w Polsce w początkowym okresie ich pobytu.

Osoba studiującą: Oliwia Boczek
Kierunek studiów: lingwistyka dla biznesu
Osoba sprawująca opiekę: dr Anetta Buras-Marciniak
Partner: Philips Polska Sp. z o.o.
Temat: Pierwsze kroki w Polsce – praktyczny e-poradnik dla expatriantów w Polsce

Projekt został zainicjowany przez partnera zewnętrznego, który zgłosił potrzebę opracowania poradnika dla nowo zatrudnionych pracowników z zagranicy, mającego ułatwić ich adaptację do życia i pracy w Polsce. W fazie przygotowawczej mentorka zrekrutowała studentkę kierunku lingwistyka dla biznesu, która przeprowadziła analizę potrzeb cudzoziemców, koncentrując się na kwestiach prawnych, niezbędnych formalnościach, dokumentach, zakwaterowaniu oraz potencjalnych trudnościach. Celem projektu było stworzenie przewodnika dla obcokrajowców planujących zatrudnienie w firmie Philips Polska.

W trakcie realizacji studentka zebrała informacje dotyczące procedur zatrudniania obywateli państw członkowskich UE oraz krajów trzecich, uwzględniając również zagadnienia związane z funkcjonowaniem polskiej służby zdrowia, systemu bankowego i życiem codziennym w Łodzi. Przewodnik zawiera także omówienie różnic kulturowych, które mogą prowadzić do szoku kulturowego, oraz propozycje miejsc integracji o charakterze społecznym i kulturalnym. Wszystkie treści zostały skonsultowane z pracownikami Philips Polska, w tym z doradcami prawnymi. Efektem projektu jest praktyczny e-poradnik w języku angielskim,

²³ <https://neuroroznorodni.pl/> [dostęp: 6.12.2024].

przygotowany w formie prezentacji PowerPoint, zawierający kluczowe informacje pomocne w procesie legalizacji pobytu oraz adaptacji do życia i pracy w Polsce.

8.3. Listy Andrzej Bobkowskiego

Trzecim i zarazem ostatnim projektem zrealizowanym w ramach konkursu Science Hub UŁ było szeroko zakrojone przedsięwzięcie związane z dokumentowaniem działalności polskich pisarzy na emigracji we Francji. W jego ramach student filologii polskiej z Wydziału Filologicznego dokonał znaczącego odkrycia w Archiwach Instytutu Literackiego – udało mu się dotrzeć do nieznanych wcześniej listów Andrzeja Bobkowskiego.

Osoby studiujące: Agnieszka Nawrocka, Robert Grześkowiak, Natalia Józwiak
Kierunek studiów: filologia polska
Osoba sprawująca opiekę: prof. Marzena Woźniak-Łabieniec
Partner: Stowarzyszenie Instytut Literacki „Kultura” w Maisons-Laffitte w Paryżu, Francja
Topic: Archiwum Instytutu Literackiego jako źródło badań nad polską powojenną kulturą literacką

Projekt realizowany przez zespół studentów filologii polskiej jest efektem umowy o współpracy zawartej w 2021 roku między Uniwersytetem Łódzkim a Instytutem Literackim w Maisons-Laffitte²⁴, która została rozszerzona o nowe obszary w 2022 roku²⁵. Na mocy porozumienia pracownicy, doktoranci i studenci Uniwersytetu Łódzkiego – jedynej uczelni w Polsce będącej partnerem Instytutu – mogą prowadzić badania na preferencyjnych warunkach.

Celem projektu była archiwizacja i upowszechnienie dorobku literackiego powstałego na emigracji oraz udostępnienie go przyszłym pokoleniom. W ramach działań archiwalnych studenci Wydziału Filologicznego robili kwerendę w poszukiwaniu dokumentów ilustrujących polskie życie literackie i kulturalne na emigracji. Jednym z głównych obszarów projektu była korespondencja wybitnego polskiego pamiętnikarza Andrzeja Bobkowskiego, której badaniem zajmował się student polonistyki Robert Grześkowiak. Podczas opracowywania i zabezpieczania

²⁴ <https://www.uni.lodz.pl/aktualnosc/szczegoly/uniwersytet-lodzki-jedynym-polskim-partnerem-paryskiego-ilk> [dostęp: 10.06.2025].

²⁵ <https://www.uni.lodz.pl/aktualnosc/szczegoly/ul-poglebia-wspolprace-z-instytutem-literackim-kultura> [dostęp: 10.06.2025].

zbioru czasopism, książek oraz fotografii – będącego częścią działań realizowanych w ramach podpisanego porozumienia – jeden ze studentów dokonał istotnego odkrycia: odnaleziono niepublikowane dotąd listy Bobkowskiego, które obecnie są przedmiotem analizy²⁶.

Andrzej Bobkowski uznawany jest za jednego z najwybitniejszych polskich diarystów XX wieku, jednak w czasach PRL jego twórczość została niemal całkowicie zapomniana. Obecnie podejmowane są intensywne działania mające na celu przywrócenie jego postaci i dorobku do świadomości literackiej. Ta idea stanowiła jeden z głównych filarów projektu badawczego.

Dotychczasowa refleksja nad twórczością Bobkowskiego koncentrowała się głównie na jego myśli filozoficznej, natomiast znacznie rzadziej analizowano jego warsztat językowy i literackie operacje słowne. To właśnie one wyróżniają go nie tylko jako intelektualistę, lecz także przede wszystkim jako wybitnego pisarza. Projekt stanowi próbę przywrócenia Bobkowskiemu należnego miejsca wśród najważniejszych polskich twórców słowa.

9. Wnioski z realizacji projektów humanistycznych w konkursie Science Hub UŁ

Projekty z zakresu nauk humanistycznych realizowane w ramach Science Hub UŁ wyraźnie podkreślają praktyczny wymiar humanistyki, często stereotypowo postrzeganej jako dziedzina teoretyczna, skupiona na przeszłości i oderwana od realnych potrzeb otoczenia społeczno-gospodarczego. Realizowane inicjatywy przełamują te schematyczne przekonania, ukazując humanistykę jako naukę o istotnym znaczeniu dla współczesnego świata.

Filologia to nie tylko nauka języków obcych i analiza tekstów, lecz także tworzenie narzędzi edukacyjnych wspierających skuteczną i świadomą komunikację. Przykładem takiego działania jest *Słownik terminów związanych z neuro różnorodnością*, którego celem jest nauka empatycznej komunikacji dotyczącej m.in. dysleksji, ADHD czy spektrum autyzmu – zarówno w środowisku pracy, jak i w przestrzeni publicznej. Słownik promuje język włączający i wspiera inicjatywy na rzecz różnorodności oraz inkluzywności w różnych sektorach – od biznesu po administrację publiczną, od organizacji prywatnych po państwowe. W ten sposób

²⁶ <https://www.uni.lodz.pl/aktualnosc/szczegoly/odkrycie-w-archiwach-instytutu-literackiego-student-ul-dotarl-do-listow-andrzeja-bobkowskiego> [dostęp: 3.12.2024].

przyczynia się do budowania bardziej otwartych, empatycznych miejsc pracy i wspiera kulturę szacunku wobec różnych typów neuroatypowości.

Literatura to nie tylko klasyczne dzieła zapisane w opasłych tomach, lecz także troska o współczesne dziedzictwo kulturowe i literackie. Przykładem takiego podejścia jest projekt dokumentowania działalności polskich pisarzy emigracyjnych związanych z Instytutem Literackim w Paryżu, którego celem było przywrócenie pamięci o twórcach takich jak Andrzej Bobkowski. W ramach tej inicjatywy odnaleziono jego niepublikowane listy, co stanowi istotny wkład w badania nad literaturą emigracyjną XX wieku. Projekt ten łączy ochronę dziedzictwa narodowego z nowoczesnymi metodami dydaktycznymi, opartymi na modelu badania przez działanie (*action research*). Studenci angażowali się w autentyczne prace archiwalne i badawcze, zyskując możliwość bezpośredniego kontaktu z materiałami źródłowymi oraz uczestnictwa w realnym procesie odkrywania i rekonstruowania pamięci kulturowej. Takie doświadczenie rozwija kompetencje akademickie oraz kształtuje odpowiedzialność za zachowanie i upowszechnianie narodowego dziedzictwa literackiego.

Humanistyka to także narzędzie ułatwiające funkcjonowanie w środowisku biznesowym, które nie opiera się wyłącznie na ekonomii, ale również na umiejętności zrozumienia różnic kulturowych i instytucjonalnych. Przykładem takiego zastosowania jest projekt, którego celem było opracowanie praktycznego przewodnika dla expatriantów podejmujących pracę w Philips Polska. Zawarte w nim informacje pomagają obcokrajowcom zrozumieć specyfikę polskich instytucji i procedur administracyjnych, co ułatwia im adaptację, minimalizuje szok kulturowy oraz wspiera proces legalizacji pobytu. Tym samym projekt ten przyczynia się do budowania inkluzywnych praktyk komunikacyjnych w miejscu pracy oraz wspiera proces integracji międzynarodowych pracowników w kraju delegowania.

Zrealizowane w ramach konkursu Science Hub UŁ projekty z Wydziału Filologicznego UŁ pokazują, że humanistyka zarówno bada świat, jak i aktywnie go współtworzy, odpowiadając na współczesne wyzwania społeczne, edukacyjne oraz biznesowe. Wspólnym mianownikiem opisanych inicjatyw są nowoczesne metody dydaktyczne, które nie tylko angażują studentów poprzez pracę projektową i kontakt z rzeczywistymi wyzwaniami, lecz także rozwijają unikatowe umiejętności przydatne i w badaniach, i w praktyce zawodowej.

10. Podsumowanie

Wprowadzenie nowych regulacji prawnych, lokalnych strategii rozwoju, innowacyjnych metod nauczania oraz rosnące oczekiwania różnych interesariuszy (władz, studentów, partnerów zewnętrznych) przyczyniają się do redefinicji roli instytucji szkolnictwa wyższego. Zmiany te znajdują odzwierciedlenie w misji, wartościach i celach strategicznych uczelni, które stają przed wyzwaniem dostosowania swojej działalności do nowych realiów. W obliczu wdrażania innowacyjnych metod dydaktycznych oraz przekształcania się roli studentów w kierunku aktywnych uczestników i współtwórców życia akademickiego instytucje szkolnictwa wyższego stają przed wyzwaniem integracji współpracy z otoczeniem społeczno-gospodarczym z realizacją badań naukowych ukierunkowanych na potrzeby tego otoczenia. Projekty partycypacyjne, oparte na badaniach zaangażowanych społecznie i uczeniu się w służbie społeczności, wzmacniają motywację studentów do nauki poprzez bezpośrednie zaangażowanie w rzeczywiste problemy, uczestnictwo w życiu społecznym oraz zdobywanie cennego doświadczenia i umiejętności praktycznych, wykraczających poza tradycyjne zajęcia akademickie. W ten sposób uczelnie stają się przestrzenią nie tylko przekazywania wiedzy, lecz także kształtowania postaw obywatelskich oraz społecznej odpowiedzialności.

Science Hub UŁ to innowacyjna platforma, która ujawniła realne i znaczące zapotrzebowanie na studenckie projekty badawcze realizowane w odpowiedzi na konkretne potrzeby partnerów zewnętrznych. Program ten doskonale wpisuje się zarówno w neoliberalne rozumienie budowania relacji z otoczeniem, jak i w koncepcję rozszerzonej trzeciej misji uczelni, uwzględniającej aspekty społeczne, kulturowe i etyczne. Wysoka liczba zgłoszonych projektów dowodzi, że studenci chcą angażować się w rzeczywiste wyzwania, przyczyniać się do rozwoju społeczności oraz dostarczać rozwiązania, które mogą zostać wdrożone przez partnerów zewnętrznych. Dodatkowo sposób działania Science Hub UŁ może stanowić narzędzie dokumentowania wpływu uczelni na otoczenie zewnętrzne na poziomie lokalnym, krajowym i międzynarodowym. Jest to szczególnie istotne w kontekście nauk humanistycznych, dla których wykazanie wpływu nadal stanowi poważne wyzwanie metodologiczne i ewaluacyjne.

Projekty trójstronne realizowane na Wydziale Filologicznym w ramach konkursu Science Hub UŁ pokazują, że wbrew stereotypom również humaniści mogą wносить istotny wkład w rozwiązywanie problemów praktycznych. Inicjatywy te ujawniają ogromny potencjał nauk humanistycznych w zastosowaniach społecznych,

edukacyjnych i biznesowych oraz podkreślają znaczenie ich oddziaływania na różne obszary życia publicznego. Współpraca z partnerami zewnętrznymi pozwala na testowanie i wdrażanie wiedzy naukowej w realnym kontekście, co prowadzi do jej ciągłej weryfikacji i rozwoju.

Zrealizowane działania potwierdzają również, że nowoczesne metody dydaktyczne – takie jak badania przez działanie, uczenie się przez doświadczenie czy dydaktyka partycypacyjna – nie tylko zwiększają motywację studentów, lecz także kształcą unikatowe umiejętności przydatne w badaniach naukowych i na rynku pracy. Kompetencje te obejmują m.in. komunikację międzykulturową, samodzielność badawczą, odpowiedzialność społeczną oraz zdolność współpracy z otoczeniem pozauczelnianym.

Warto też zaznaczyć, że partnerzy zaangażowani w projekty reprezentują liczne sektory – od fundacji i instytucji kultury po globalne przedsiębiorstwa – i mają istotny wpływ na różnorodne obszary działalności społecznej i gospodarczej, co czyni studenckie inicjatywy jeszcze bardziej wartościowymi. Lista potencjalnych projektów z zakresu nauk humanistycznych pozostaje otwarta, a rosnące zainteresowanie ze strony studentów, partnerów oraz kadry akademickiej pozwala sądzić, że idea Science Hub UŁ ma potencjał trwałego wpisania się w struktury uczelni jako model wspierania trzeciej misji w praktyce. Szybki sukces tej inicjatywy świadczy zarówno o jej innowacyjności, jak i o realnym zapotrzebowaniu na tego typu działania w środowisku akademickim.

Akty prawne

Ustawa z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz.U. z 2024 r. poz. 1571). <https://sip.lex.pl/akty-prawne/dzu-dziennik-ustaw/prawo-o-szkolnictwie-wyzszym-i-nauce-18750400> [dostęp: 28.11.2024].

Bibliografia

- Aleknavičienė, A./Navikas, D./Pileckienė, J./Tylienė, K. (2022), *Promoting Intrdisciplinary Thinking with "Science Shops" in Industry 4.0*. Vilnius: Netkom 4.0.
- Banaś, M./Czech, F./Kołaczek, M. (red.) (2019), *Współpraca uczelni wyższych i organizacji pozarządowych jako animatorów społeczeństwa obywatelskiego z wykorzystaniem potencjału dziedzictwa*. Kraków: Wydawnictwo Księgarnia Akademicka.
- Banaś, M./Czech, F./Kołaczek, M. (2019), *Podsumowanie: Trzecia misja uczelni i różne drogi jej realizacji*. W: Banaś, M./Czech, F./Kołaczek, M. (red.), *Współpraca uczelni wyższych i organizacji pozarządowych jako animatorów społeczeństwa obywatelskiego z wykorzystaniem potencjału dziedzictwa*. Kraków: Wydawnictwo Księgarnia Akademicka: 397–408.

- Biggs, J./Tang, C. (2011), *Teaching for Quality Learning at University. Fourth Edition*. New York: McGraw Hill.
- Bogacz-Wojtanowska, E./Jedynak, P./Wrona, S./Pluszyńska, A. (2019), *Action research w kształtowaniu współpracy uczelni z interesariuszami. Korzyści, szanse i wyzwania*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Bringle, R.G./Hatcher, J.A. (1995), *A service-learning curriculum for faculty*. Michigan Journal of Community Service Learning 2/1: 112-122.
- Bryniewicz, W. (2017), *Misja i współczesne role szkoły wyższej. Perspektywa socjologiczna*. Pedagogika Szkoły Wyższej 2: 47–55. DOI: <https://doi.org/10.18276/psw.2017.2-04>.
- Charchuła, J. (2021), *Edukacja społecznie „zaangażowana”. Teoretyczne założenia i praktyczne implikacje w koncepcji edukacji obywatelskiej José Ortegi y Gasset*. Studia Pedagogica Ignatianiana 24/5: 43–56. DOI: 10.12775/SPI.2021.5.002.
- Cierpiałowska, T. (2023), *Action Research as a Path to Change in the Teaching/Learning Process*. Multidisciplinary Journal of School Education 12/2: 257–275. <https://doi.org/10.35765/mjse.2023.1224.13>.
- Compare, C./Pieri, C./Albanesi, C. (2022), *Community-university partnership in service learning: Voicing the community side*. Journal of Higher Education Outreach and Engagement 26/2: 79–102.
- Hołdanowicz, G./Huras, P./Modrzejewska, K./Parzych, D. (2020), *Spółeczna odpowiedzialność nauki w kontekście rozwiązywania złożonych istotnych problemów w Województwie Mazowieckim*. Warszawa: Politechnika Warszawska – Centrum Zarządzania Innowacjami i Transferem Technologii.
- Kola, A.M./Leja, K. (2015), *Rozszerzona trzecia misja uniwersytetu na przykładzie jego relacji z podmiotami trzeciego sektora*. E-mentor 4/61: 4–12. <http://dx.doi.org/10.15219/em61.1201>.
- Levkoe, C.Z./Friendly, A./Daniere, A. (2020), *Community Service-Learning in Graduate Planning Education*. Journal of Planning Education and Research 40/1: 92–103. DOI: <https://doi.org/10.1177/0739456X18754318>.
- Nelson, K./Schnarr, K./Jackson, E. (2020), *The Impacts of Science Shops for Community Partners and Students: A Case Study of a Cocurricular Canadian Model*. Journal of Higher Education Outreach and Engagement 26/2: 103–124.
- Piotrowska-Piątek, A. (2017), *Trzecia misja szkół wyższych w Polsce w kontekście ich roli w rozwoju regionalnym*. Edukacja Ekonomistów i Menedżerów 44/2: 115–129. <https://doi.org/10.5604/01.3001.0010.5936>.
- Praweńska-Skrzypek, G./Ćwikła, M./Barańska, K./Kołodziejczyk, J. (2021), *Action research as an approach in the execution of the thesis advisory process*. Kraków: Instytut Spraw Publicznych UJ.
- Rybkowski, R. (2019), *Uniwersytet współpracujący. Nauka we współpracy ze społeczeństwem*. W: Banaś, M./Czech, F./Kołaczek, M. (red.), *Współpraca uczelni wyższych i organizacji pozarządowych jako animatorów społeczeństwa obywatelskiego z wykorzystaniem potencjału dziedzictwa*. Kraków: Wydawnictwo Księgarnia Akademicka: 11–27.
- Sobocińska, M. (2011), *Rola szkół wyższych w rozwoju społeczno-gospodarczym oraz kształtowaniu wizerunku Wrocławia i Dolnego Śląska*. W: Domański, T. (red.), *Marketing akademicki. Rola uniwersytetów w promocji miast i regionów*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego: 33–50. DOI: <https://doi.org/10.18778/7525-501-0.03>.
- Solarczyk-Ambrozik, E. (2024), *Cicha rewolucja edukacyjna – tradycyjne misje uniwersytetów pod presją nowych potrzeb i oczekiwań społecznych*. Dyskursy Młodych Andragogów/Adult Education Discourses 25: 165–180. DOI: <https://doi.org/10.61824/dma.vi25.728>.
- Stelmach, A./Churski, P./Morawska-Jancelewicz, J./Schmidt-Fiedler, A. (2019), *MODEL SCIENCE SHOP na Wydziale Nauk Politycznych i Dziennikarstwa UAM*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Politycznych i Dziennikarstwa.

Netografia

- <https://kulturaparyska.com/pl/collection/media/show/dom-maisons-laffitte> [dostęp: 6.12.2024].
- <https://www.uni.lodz.pl/studia-podyplomowe/lingwistyka-dla-biznesu-1> [dostęp: 6.12.2024].
- <https://livingknowledge.org/> [dostęp: 15.11.2024].
- <https://mapadotacji.gov.pl/projekty/752041/> [dostęp: 20.06.2025].
- <https://neuroroznorodni.pl/> [dostęp: 6.12.2024].
- <https://strategia.lodzkie.pl/strategia-2020/srwl-2020/> [dostęp: 29.11.2024].
- <https://strategia.lodzkie.pl/strategia-rozwoju-wl-2030/> [dostęp: 29.11.2024].
- <https://www.gov.pl/web/nauk/ministerialne-forum-debaty-akademickiej-nauki-humanistyczne-i-spoleczne-w-sluzbie-spoleczenstwa> [dostęp: 29.11.2024].
- <https://www.sciencehub.uni.lodz.pl/> [dostęp: 6.12.2024].
- <https://www.uni.lodz.pl/aktualnosc/szczegoly/trzecie-kryterium-w-naukach-humanistycznych-i-spolecznych-pytania-i-watpliwosci> [dostęp: 1.12.2024].
- <https://www.uni.lodz.pl/o-uniwersytecie/misja-wizja-wartosci-strategia> [dostęp: 29.11.2024].
- <https://www.uni.lodz.pl/aktualnosc/szczegoly/uniwersytet-lodzki-jedynym-polskim-partnerem-paryskiego-ilk> [dostęp: 10.06.2025].
- <https://www.uni.lodz.pl/aktualnosc/szczegoly/ul-poglebia-wspolprace-z-instytutem-literackim-kultura> [dostęp: 10.06.2025].
- <https://www.uni.lodz.pl/aktualnosc/szczegoly/odkrycie-w-archiwach-instytutu-literackiego-student-ul-dotarl-do-listow-andrzeja-bobkowskiego> [dostęp: 3.12.2024].

Artykuły recenzyjne

DOI: <https://doi.org/10.31648/an.11551>

Mariusz Jakosz

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9606-679X>

Uniwersytet Śląski w Katowicach/ University of Silesia in Katowice

mariusz.jakosz@us.edu.pl

Zur Wirkungskraft der politischen Karikatur im Werk von Thomas Nast¹

The Power of Political Caricature in the Work of Thomas Nast

Abstract: With the edited volume *Thomas Nast. Karikaturist zwischen Kunst und Kritik*, an interdisciplinary publication is presented for the first time in the German-speaking world that offers a comprehensive examination of the work of German-American caricaturist Thomas Nast (1840–1902) from cultural-historical, political-scientific, and visual-rhetorical perspectives. Nast was not only a virtuoso illustrator but also an active participant in the political discourse of the 19th century. His caricatures played a significant role in shaping public opinion: they not only reflected contemporary political developments but also actively influenced them. His campaigns against the corruption of Tammany Hall and his firm stance during the American Civil War are still regarded as exemplary illustrations of the political potential of caricature. The collected contributions explore the life, work, and legacy of Thomas Nast, offering a multifaceted and nuanced portrait of an artist whose influence on the political iconography of the United States extends to the present day, while also leaving behind a body of work marked by ideological tensions and ambivalences.

Keywords: Thomas Nast, caricature, politics, visual rhetoric

1. Einleitung

Politische Karikaturen besitzen seit ihrer Entstehung eine bemerkenswerte Wirkungskraft: Sie sind zugespitzt, visuell einprägsam und oft schmerzhaft pointiert. Ihre Stärke liegt in der Fähigkeit, komplexe politische und gesellschaftliche Zusammenhänge auf einen prägnanten visuellen Kern zu reduzieren (vgl. Grünwald

¹ Lüger, Heinz-Helmut/Schneider-Jahn, Edelgard/Abriß, Werner (Hrsg.) (2023), *Thomas Nast. Karikaturist zwischen Kunst und Kritik*. Landau: Verlag Empirische Pädagogik, S. 374. ISBN 978-3-944996-92-9.

2002: 16; Knieper 2002: 98; Lüger 2022: 54). Damit wirken sie nicht nur unterhaltend oder provokant – sie können Meinungen formen, Diskurse beeinflussen sowie politische Machtstrukturen sichtbar machen oder in Frage stellen.

Als Verbindung von Kunst und Journalismus ist die politische Karikatur ein Medium der Kritik, das nicht auf argumentativer, sondern auf symbolischer und emotionaler Ebene operiert. Gerade in Zeiten politischer Krisen oder gesellschaftlicher Umbrüche entfaltet sie besondere Wirkung, da sie leicht verständlich ist und breite Bevölkerungsschichten anspricht – auch jene, die über keine tiefergehenden Hintergrundkenntnisse verfügen (vgl. Knieper 2002: 98; Lenk 2012: 66; Lüger 2022: 55–56).

Als einer der bedeutendsten politischen Karikaturisten des 19. Jahrhunderts gilt der deutsch-amerikanische Künstler Thomas Nast (1840–1902). Seine Werke prägten nicht nur die politische Meinungsbildung seiner Zeit, sondern wirken bis heute in der visuellen politischen Kommunikation nach. Nasts Karikaturen zeichnen sich durch eine Mischung aus scharfem Witz, symbolischer Bildsprache und moralischem Ernst aus. Er nutzte seine Kunst, um komplexe Themen einem breiten Publikum zugänglich zu machen und gesellschaftliche Missstände anzuprangern (vgl. Hellmann 2006: 42; Vinson 1979: 247–248).

Der von Heinz-Helmut Lüger, Edelgard Schneider-Jahn und Werner Abriß herausgegebene Sammelband *Thomas Nast. Karikaturist zwischen Kunst und Kritik* widmet sich Nasts Werk aus kulturhistorischer, politikwissenschaftlicher und bildrhetorischer Perspektive. Mit thematisch und methodisch vielfältigen Beiträgen gelingt es den Herausgebern und Autoren, ein facettenreiches Porträt des Künstlers zu zeichnen – jenseits verklärender Heroisierung, mit Blick auf Widersprüche und Ambivalenzen. Das macht das Buch zu einer unverzichtbaren Lektüre für alle, die sich mit politischer Bildrhetorik, visueller Kulturgeschichte und der Geschichte des politischen Journalismus befassen.

2. Thomas Nast: Karikaturist und politischer Akteur des 19. Jahrhunderts

Der Sammelband *Thomas Nast. Karikaturist zwischen Kunst und Kritik* beinhaltet vierzehn wissenschaftliche Beiträge und schlägt eine eindrucksvolle Brücke zwischen Kunstgeschichte, politischer Theorie und Kommunikationswissenschaft. Das Buch zeigt, wie Nast mit seinen Karikaturen nicht nur die öffentliche Meinung

prägte, sondern auch die politische Landschaft des 19. Jahrhunderts in den USA nachhaltig mitgestaltete.

Die Einführung von Hubert Lehmann und Heinz-Helmut Lüger bildet den konzeptionellen Rahmen des Sammelbandes und legt die theoretische Grundlage für die nachfolgenden Analysen. Die Herausgeber skizzieren das zentrale Thema des Buches: Thomas Nast als ein Künstler an der Schnittstelle von Kunst, Politik und öffentlicher Meinungsbildung. Dabei wird er nicht nur als kreativer Zeichner gewürdigt, sondern vor allem als jemand, der die Karikatur gezielt als politisches Werkzeug einsetzte. Lehmann und Lüger betonen, dass Nasts Werk in einer Zeit entstand, in der Karikaturen ein zentrales Medium der politischen Kommunikation darstellten. Er verstand seine Karikaturen als moralische Interventionen, die Missstände anprangerten, soziale Ungerechtigkeiten aufzeigten und politische Veränderungen einforderten. Diese Funktion der Karikatur als Mittel öffentlicher Anklage zieht sich leitmotivisch durch den gesamten Sammelband. Zugleich stellen die Herausgeber die Frage, inwiefern Nasts Positionen nicht nur als „fortschrittlich“, sondern auch als problematisch zu bewerten sind. Sie setzen sich kritisch mit der Ambivalenz seines Werkes auseinander und beleuchten, wie seine Karikaturen ideologische Grenzen überschreiten und dabei teilweise rassistische oder nativistische Stereotype reproduzieren. Nast erscheint so als komplexe, keineswegs eindeutig progressive Figur, deren Werk von inneren Widersprüchen und ideologischen Spannungen geprägt ist. Dies bildet einen Deutungsrahmen, in dem auch die weiteren Beiträge zu lesen sind.

Der Beitrag *Thomas Nast – ein mutiger Journalist und Karikaturist in Amerika* von Hubert Lehmann bietet einen ausführlichen biografischen Überblick über das Leben des Karikaturisten. Lehmann zeichnet die zentralen Stationen von Nasts Kindheit als Sohn deutscher Einwanderer in New York bis zu seinem Aufstieg zum führenden Zeichner bei *Harper's Weekly* nach. Die Armut seiner Jugend prägte sein soziales und politisches Bewusstsein entscheidend. Besonders hervorzuheben ist sein frühes Gespür für gesellschaftliche Ungerechtigkeiten, etwa die Not der Einwanderer und die soziale Ungleichheit in New York. Lehmann unterstreicht, dass Nast seine Kunst von Anfang an als moralischen Ausdruck verstand: Er war ein entschiedener Gegner der Sklaverei und ein leidenschaftlicher Unterstützer der Union im amerikanischen Bürgerkrieg. Diese Haltungen spiegeln sich in zahlreichen Karikaturen wider, etwa in seinen Darstellungen Abraham Lincolns oder der Konföderierten. Zugleich weist Lehmann auf opportunistische Züge hin: Nasts Kampf gegen die Tammany Hall und seine zunehmende Kritik an der katholischen Kirche verweisen auf die Vielschichtigkeit seines politischen Engagements.

Hans-Joachim Schatz rekonstruiert in seinem Beitrag *New York – Guayaquil – New York* den späten Lebensweg Thomas Nasts. Er beleuchtet die Zeit nach dem Verlust von Nasts Position bei *Harper's Weekly* und dessen zunehmende politische Isolation. Die Ernennung durch Präsident Roosevelt zum US-Konsul im ecuadorianischen Guayaquil im Jahr 1902 bedeutete eine späte, letztlich tragische Form der Anerkennung: Nast starb noch im selben Jahr an Gelbfieber. Schatz zeichnet das Porträt eines Künstlers, dessen gesellschaftlicher Einfluss im Alter zwar nachließ, dessen visuelle Sprache aber stilbildend blieb.

Rolf Bertram liefert in seinem Beitrag *Thomas Nast und der amerikanische Bürgerkrieg* eine detaillierte Analyse von Nasts Karikaturen zum Sezessionskrieg. Er zeigt, wie Nast das Medium gezielt nutzte, um die Union zu unterstützen und die Konföderierten scharf zu kritisieren. Besonders betont Bertram die Darstellung Abraham Lincolns, den Nast zur moralischen Leitfigur stilisierte und in ikonischer Überhöhung präsentierte. Zugleich macht er auf problematische Aspekte aufmerksam, etwa auf die oft stereotypen und entmenslichenden Darstellungen von Afroamerikanern. Obwohl sich Nast gegen die Sklaverei positionierte, reproduzierten viele seiner Karikaturen rassistische Stereotype, die auch in seinen späteren Karikaturen wieder auftauchen. Bertram unterstreicht, dass Nasts Zeichnungen nicht nur ästhetischen, sondern auch propagandistischen Charakter hatten und gezielt zur politischen Meinungsbildung beitrugen.

Werner Abriß widmet sich in seinem Beitrag *Thomas Nast und die katholische Kirche* der Haltung des Karikaturisten gegenüber dem Katholizismus. Nast Karikaturen inszenieren das Papsttum und katholische Einflüsse als Bedrohung für die amerikanische Demokratie. Diese Darstellungen sind häufig grotesk, aggressiv und polemisch – Ausdruck eines weitverbreiteten antikatholischen Ressentiments in den USA, das eng mit Ängsten vor irischer Immigration und vermeintlicher Romhörigkeit verknüpft war.

Franz-Hermann Esser analysiert in seinem Beitrag *Thomas Nast und sein Kampf gegen die Korruption* das antikorrumpierte Engagement des Karikaturisten, vor allem dessen Auseinandersetzung mit William „Boss“ Tweed. Er betont, dass Nasts Karikaturen weit über bloße Kritik hinausgingen: Tweed wurde als grotesk überdimensionierter, gieriger Machtmensch dargestellt, was eine effektvolle Inszenierung moralischen Verfalls war. Die Karikaturen dienten als zentrale Mittel zur öffentlichen Bloßstellung der Tammany Hall und trugen wesentlich zu Tweeds politischem Sturz bei. Sie fungieren als bildliche Anklageschriften, die zur demokratischen Aufklärung führten und das Vertrauen in die Institutionen stärken sollten.

Der Beitrag *Thomas Nast gegen Sklaverei und Rassismus in den USA* von Hubert Lehmann thematisiert die ambivalente Haltung des Karikaturisten zum Thema Rassismus. Zwar setzte sich Nast gegen die Sklaverei ein, doch viele seiner Karikaturen – besonders während der *Reconstruction*-Zeit – griffen rassistische Klischees auf. Afroamerikaner wurden oft in einer Weise dargestellt, die bestehende Vorurteile bestätigte und die Idee gesellschaftlicher Gleichstellung eher untergrub. Lehmann zeigt eindrücklich, wie sich in diesen Darstellungen die Spannungen zwischen Nasts moralischem Anspruch und den tief verankerten rassistischen Denkstrukturen seiner Zeit widerspiegeln.

Werner Abriß und Hubert Lehmann untersuchen in ihrem Beitrag *Nasts Vorbehalte gegen irische Einwanderer* die Darstellung irischer, insbesondere katholischer Migranten in Nasts Karikaturen. Laut ihm seien diese „nicht bereit [...], sich in die demokratische amerikanische Gesellschaft zu integrieren. Sie seien zu wenig gebildet, besäßen kaum Eigenverantwortung und laufen strenggläubig der päpstlichen Ideologie hinterher“ (S. 197). Die Karikaturen überzeichnen irische Einwanderer häufig als kriminell oder politisch gefährlich und tragen so zur Verbreitung nativistischer Ideologien bei. Der Beitrag verortet diese Darstellungen im historischen Kontext von Einwanderungsängsten, religiösen Spannungen und dem republikanischen Selbstverständnis des 19. Jahrhunderts.

Rolf Bertram analysiert in seinem Beitrag *Thomas Nast und die Indianerfrage* Nasts widersprüchliche Haltung zu indigenen Völkern. Während einige Karikaturen Empathie und humanistische Ansätze erkennen lassen, greifen andere kolonialistische Narrative auf und reproduzieren stereotype Vorstellungen. Die Ambivalenz zwischen idealisierendem Humanismus und „zivilisatorischem“ Sendungsbewusstsein wird dabei überzeugend herausgearbeitet.

Edelgard Schneider-Jahn beleuchtet in ihrem Beitrag *Nast und die chinesische Minorität* die Darstellung chinesischer Migranten in Nasts Werk – überraschend solidarisch im Vergleich zur ansonsten oft fremdenfeindlichen Bildsprache seiner Zeit: „Viele visuelle Hinweise wie Zitate aus der Literatur und bildenden Kunst und die Einbringung von Symbolen wollen analysiert werden, um die Botschaft Nasts zu dechiffrieren“ (S. 236). Besonders seine Kritik am *Chinese Exclusion Act* von 1882 zeigt Nast als Verteidiger universeller Menschenrechte, was als ein seltener Ausdruck interkultureller Empathie innerhalb seines Gesamtwerks gilt.

Zwei weitere Beiträge widmen sich der visuellen und rhetorischen Struktur von Nasts Karikaturen. Hubert Lehmann untersucht in seinem Beitrag *Die politische Karikatur in den USA – Thomas Nasts Stilmittel*, wie der Karikaturist Übertreibung, Symbolik und Allegorie gezielt einsetzt, um politische Aussagen zu vermitteln:

„Der augenfälligste Einfluss, den Nast auf seinen Berufsstand ausübte, war die Gewandtheit, mit der er durch die Erfindung und Verwendung von Symbolen ein wahres Alphabet der Kunst schuf“ (S. 286).

Heinz-Helmut Lüger ergänzt diese Analyse in seinem Beitrag *Karikatur und Argumentation – Visualisierungsstrategien bei Thomas Nast* um eine rhetorisch-pragmatische Perspektive. Er interpretiert Nasts Karikaturen als visuelle Argumente, die mit Hilfe ironischer, satirischer und emotionalisierender Strategien dazu dienen, „bestimmte kommunikative Ziele (wie z. B. die Durchsetzung einer Bewertung, eines Stereotyps oder einer Forderung) zu erreichen“ (S. 327–328). Beide Autoren machen deutlich, dass Nasts Karikaturen weit über bloße Bildgestaltung hinausgehen: Sie fungieren als Beiträge zum öffentlichen Diskurs, die politische Narrative mitprägen und Meinungsbildungsprozesse gezielt beeinflussen.

Stefanie Schäfer geht in ihrem Beitrag *Nasts nationales Bildertheater – Eine Betrachtung des Kinderbuchs „Uncle Sam’s Panorama of Rip van Winkle and Yankee Doodle“ (1875)* auf die haptische und performative Gestaltung des Werks ein. Sie zeigt, wie Nasts Bildsprache „die Inszenierung eines weißen männlichen Nationalcharakters betreibt und für Kinder theatralisch erlebbar macht“ (S. 331). Dieses visuelle „Bildertheater“ vermittelt kindlichen Lesern politische Werte in ästhetisierter Form und trägt so zur Konstruktion nationaler Identität – ein Aspekt, der Nasts Gesamtwerk inhaltlich erweitert.

Im abschließenden Beitrag *Das Weihnachtsfest mit Thomas Nast – „Christmas Drawings for the Human Race“* untersucht Hubert Lehmann die Weihnachtszeichnungen des Künstlers aus den 1860er Jahren. Diese prägten maßgeblich das ikonografische Bild des amerikanischen Santa Claus: „Die Gestalt des von ihm entwickelten Santa Claus ist Teil des kollektiven Gedächtnisses eines großen Teils der Menschheit, auch wenn nur eine Minorität den Namen dessen Schöpfers kennt“ (S. 368). Lehmann zeigt, dass es sich dabei nicht nur um populäre Festmotive handelt, sondern um moralisch aufgeladene Bildwelten, die Mitgefühl, Humanität und familiäre Geborgenheit vermitteln.

3. Schlussbemerkungen

Resümierend lässt sich festhalten, dass der besprochene Sammelband einen bedeutenden Beitrag zur Erforschung der politischen Karikatur im 19. Jahrhundert leistet und zugleich ein herausragendes Beispiel für eine interdisziplinäre Annäherung an das Zusammenspiel von Kunst und Politik darstellt. Die versammelten Beiträge

bieten eine tiefgehende und facettenreiche Auseinandersetzung mit dem Werk Thomas Nasts und veranschaulichen, wie dieser als politischer Karikaturist nicht nur künstlerische Innovationen vorantrieb, sondern auch aktiv in den politischen Diskurs seiner Zeit eingriff.

Besonders hervorzuheben ist die kritische Reflexion seiner ideologischen Widersprüche sowie die differenzierte Beschäftigung mit problematischen Aspekten seiner Bildsprache, die Nast als ambivalente Figur erscheinen lassen – als moralischen Ankläger und politischen Aktivisten, der zugleich rassistische und nativistische Stereotype reproduzierte.

Die Verbindung von Bildanalyse, Argumentationstheorie und historischer Kontextualisierung macht den Sammelband zu einer wertvollen Quelle für Historiker, Kunstwissenschaftler sowie alle, die sich mit den Wechselwirkungen zwischen Kultur, Politik und Gesellschaft im 19. Jahrhundert befassen. Insgesamt bietet das Werk eine fundierte und vielschichtige Analyse eines der einflussreichsten Karikaturisten der amerikanischen Geschichte und eröffnet tiefgreifende Einblicke in die politischen und sozialen Herausforderungen seiner Zeit sowie in die komplexe Dynamik zwischen öffentlicher Meinung und visueller Kommunikation.

Literatur

- Grünewald, D. (2002), *Zwischen Journalismus und Kunst – politische Karikaturen*. In: Grünewald, D. (Hrsg.), *Politische Karikatur. Zwischen Journalismus und Kunst*. Weimar: VDG: 9–24.
- Hellmann, C. (2006), *Die amerikanischen Präsidentschaftswahlkämpfe von 1864 bis 1896 in den Karikaturen von Thomas Nast*. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie München: Ludwig-Maximilians-Universität. https://edoc.ub.uni-muenchen.de/5401/1/Hellmann_Claudia.pdf [Zugriff: 31.05.2025].
- Knieper, T. (2002), *Die politische Karikatur. Eine journalistische Darstellungsform und deren Produzenten*. Köln: Halem.
- Lenk, H.E.H. (2012), *Politische Karikaturen in deutschen, englischen und finnischen Tageszeitungen*. In: Grosslinger, Ch./Held, G./Stöckl, H. (Hrsg.), *Presstextsorten jenseits der ‚News‘. Medienlinguistische Perspektiven auf journalistische Kreativität*. Frankfurt am Main: Peter Lang: 65–81.
- Lüger, H.-H. (2022), *Persuasion mit Humor? Zum Handlungspotential von Pressekarikaturen*. *Studia Germanica Gedanensia* 47: 54–67. DOI: <https://doi.org/10.26881/ssg.2022.47.04>.
- Lüger, H.-H./Schneider-Jahn, E./Abriß, W. (Hrsg.) (2023), *Thomas Nast. Karikaturist zwischen Kunst und Kritik*. Landau: Verlag Empirische Pädagogik.
- Vinson, J.Ch. (1979), *Thomas Nast*. In: Landesbank Rheinland-Pfalz (Hrsg.), *Personen und Wirkungen. Biographische Essays*. Mainz: Krach: 1–3.

DOI: <https://doi.org/10.31648/an.11801>

Marta Anna Gierzyńska

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0594-9325>

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie/

University of Warmia and Mazury in Olsztyn

marta.gierzynska@uwm.edu.pl

Klangfiguren in Julian Tuwims Kindergedichten und ihr Übersetzungspotenzial ins Deutsche¹

Sound Figures in Julian Tuwim's Children's Poems and Their Translation Potential into German

Abstract: This article reviews the monograph by Maria Migodzińska, which explores the issue of the translatability of children's literature from Polish into German. The work falls within the field of translation studies, with particular emphasis on phonostylistics – a discipline that examines the sound function of language. In the theoretical section, the author discusses various approaches to translation and subsequently applies them to children's and young adult literature, highlighting both the specificity of this genre and the uniqueness of its audience. Special attention is devoted to sound devices (onomatopoeia, alliteration, paronymy), whose roles and translation strategies are analyzed in detail on the basis of selected poems by Julian Tuwim. This approach makes it possible to identify the main barriers affecting translation adequacy, as well as the strategies available to the translator.

Keywords: translation, translatability, children's and young adult literature, sound devices

1. Einleitung

Die Übersetzung literarischer Werke – unabhängig von der jeweiligen Gattung – ist seit jeher ein interessantes und zugleich äußerst anspruchsvolles Forschungsfeld, das sprachwissenschaftliche, literaturwissenschaftliche und kulturwissenschaftliche Perspektiven miteinander verbindet. Dies zeigen unter anderem die Arbeiten von

¹ Migodzińska, Maria (2024), *Das Problem der (Un)Übersetzbarkeit von Klangfiguren in Kindergedichten von Julian Tuwim aus dem Polnischen ins Deutsche*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht Verlage, S. 259, ISBN 978-3-8471-1780-3.

Elsen (2007), Jörn (1998), Kubacki und Sulikowski (2023), Lesner (2014), Lukas (2009), Sommerfeld (2015), Sulikowski (2007), Tęcza (1997) und Żurawlew (2024). Die Kinderliteratur nimmt einen besonderen Platz innerhalb der Literatur ein, wobei ihre Übersetzung eine besondere Herausforderung darstellt. Ein anschauliches Beispiel dafür sind die Kindergedichte von Julian Tuwim, deren anhaltende Beliebtheit sich nicht nur in den zahlreichen Neuauflagen seiner Werke zeigt, sondern auch in den vielfältigen Versuchen, seine Texte in andere Sprachen zu übertragen. Aufgrund der kreativen Wortspiele und stilistischen Mittel werden Tuwims Gedichte sowohl in der polnischen als auch in der internationalen Literatur- und Sprachwissenschaft regelmäßig untersucht und ziehen zudem aus translatorischer Perspektive besondere Aufmerksamkeit auf sich. Die von mir rezensierte Monographie von Migodzińska (2024) *Das Problem der (Un)Übersetzbarkeit von Klangfiguren in Kindergedichten von Julian Tuwim aus dem Polnischen ins Deutsche*, die auf einer Dissertationsschrift basiert und sich mit der Übersetzbarkeit der in den Gedichten verwendeten Klangfiguren ins Deutsche befasst, lässt sich in diese Forschungsrichtung einbetten und knüpft zugleich an die Prämissen der Phonostilistik an.

2. Zu Übersetzungstheorien und Übersetzbarkeit literarischer Texte – zwischen Theorie und Praxis

Das Buch besteht aus fünf Kapiteln. Der theoretische Teil umfasst drei Kapitel, während der vierte Abschnitt einen analytisch-empirischen Charakter aufweist. Die Monographie schließt mit einem umfangreichen Quellen- und Literaturverzeichnis, dem ein kurzes, ordnendes Tabellen- und Abbildungsverzeichnis sowie eine Zusammenfassung folgen.

Das erste Kapitel behandelt unterschiedliche Ansätze bzw. Übersetzungstheorien mit dem Ziel, der Problematik der Übersetzbarkeit nachzugehen und zugleich die Grundlage für den empirischen Teil der Studie zu bilden. Die Autorin (S. 21) teilt die dargestellten Konzeptionen in skeptische, realistische und idealistische Theorien ein.

Skeptische Ansätze betrachten die vollkommene und adäquate Textübertragung als eine schwere, wenn nicht gar unlösbare Aufgabe. Die größten Hindernisse ergeben sich laut Migodzińska (S. 34) aus der Relation zwischen Sprache und menschlichen Denkprozessen, was sie (S. 22–27) in Anlehnung an Humboldt (1816), Schleiermacher (1838) und Wittgenstein (1999) erläutert. Problematisch ist nicht nur die fehlende Bedeutungsäquivalenz von Lexemen verschiedener Sprachen, sondern

auch ihre strukturelle Divergenz, die sich in den Weltanschauungen der einzelnen Sprachgemeinschaften manifestiert. Aus diesem Grund verlangt die Übertragung literarischer, insbesondere poetischer Texte vom Übersetzer, dass er außer dem Inhalt auch die Form berücksichtigt, was eine vollständige Äquivalenz ausschließt. Dennoch darf Migodzińska (S. 34–35) zufolge auf diese translatorische Praxis nicht verzichtet werden, da sie sowohl zur Bereicherung der eigenen Sprache beiträgt als auch den Zugang zu fremdsprachlichen Werken ermöglicht. Darüber hinaus kann in diesem Prozess ermittelt werden, ob zwischen den betreffenden Sprachen eine gewisse Verwandtschaft besteht.

Im Abschnitt 1.2. wird der Schwerpunkt auf realistische Theorien gelegt, die annehmen, dass beim Übersetzen zwar unvermeidliche Verluste auftreten, aber dennoch adäquate Übertragungen möglich sind. Den Ausgangspunkt für die in diesem Teil der Arbeit angestellten Überlegungen bildet das Konzept der relativen Übersetzbarkeit nach Koller (2011), das als vermittelnde Auffassung zwischen skeptischen und idealistischen Ansätzen zu verorten ist. Die Konzeption basiert auf der Wechselwirkung von Sprache, Denken und Wirklichkeit und postuliert eine Orientierung des Übersetzungsprozesses am Textganzen anstelle einzelner Lexeme. Gemäß dieser Konzeption versteht die Forscherin (S. 36–37) den Übersetzungsakt primär als kommunikatives Handeln, das kreative Verfahren zur Überwindung von Übersetzbarkeitsgrenzen erfordert. Daran anschließend erfolgt eine Auseinandersetzung mit dem Äquivalenzbegriff sowie mit den Grenzen der Übersetzbarkeit. Unter Rückgriff auf Kade (1968), Koller (2011), Lipiński (2004a, 2004b) und Nida (1964) werden unterschiedliche Auffassungen aufgezeigt, deren Gültigkeit von Texttyp, Textfunktionen und Translationsziel abhängig ist. Darüber hinaus wird das Ziel der Übertragung, das als determinierender Faktor zu betrachten ist, anhand der Skopostheorie von Reiß und Vermeer (1991) näher erläutert. Die nächsten Unterabschnitte runden die Ausführungen zu linguistischen, kulturellen sowie pragmatisch-hermeneutischen Aspekten der (Un-)Übersetzbarkeit (literarischer) Texte ab, was wiederum die Rolle des Übersetzers und seine Kompetenzen im Prozess der Translation in den Vordergrund stellt.

Der letzte Unterabschnitt des ersten Kapitels widmet sich idealistischen Theorien, die eine gleichwertige Übersetzung grundsätzlich für möglich halten. Die Grundlage der Theorie der absoluten Übersetzbarkeit verortet Migodzińska (S. 54) in Ansätzen der generativen Transformationsgrammatik und der Universalienforschung von Chomsky (1971). Diesen Konzeptionen zufolge besitzen Sprachen einen gemeinsamen Kern, der es den Menschen ermöglicht, Gedanken zu formulieren, wobei eventuelle Unterschiede nur auf der Ebene der Oberflächen-

struktur bestehen (z. B. im Bereich der Wortstellung, im Satzbau oder in der Nutzung grammatischer Formen). Bei der Beschreibung idealistischer Ansätze beruft sich die Forscherin (S. 56–61) u. a. auf Borowy (1922), Hejwowski (2005) und Mounin (1967). Die genannten Autoren verdeutlichen zwar die Schwierigkeiten, auf die der Übersetzer stoßen kann, machen jedoch zugleich auf die Flexibilität der Sprache sowie die Kreativität der Übersetzenden aufmerksam und nennen konkrete Strategien, mit deren Hilfe der Übertragungsprozess erfolgreich bewältigt werden kann.

Die Ausführungen dieses Kapitels veranlassen die Forscherin (S. 62), sich den realistischen Konzeptionen anzuschließen, was im empirischen Teil der Monografie deutlich zum Ausdruck kommt. Besonderes Augenmerk wird auf die Theorie von Lesner (2014) gelegt, der eine Einteilung in textuelle und subjektive (Un-)Übersetzbarkeit vornimmt. Erstere bezieht sich auf Ausdrücke und Lexeme, die sich nicht in die jeweilige Zielsprache übertragen lassen, während letztere Personen und Prozesse umfasst, die am Übersetzungsakt beteiligt sind. Die Autorin (S. 62) konzentriert sich ausschließlich auf die textuellen Aspekte. Zudem geht sie von der Existenz einer Übersetzungsgrenze aus, die sie anhand der Klangfiguren und Onomatopöien in Tuwims Kindergedichten im empirischen Teil der Arbeit nachzuweisen versucht.

Das zweite Kapitel behandelt die Kinder- und Jugendliteratur. Die Ausführungen zur Begriffsdefinition führen im folgenden Abschnitt zum Forschungsstand sowie den wichtigsten Übersetzungstendenzen innerhalb dieses Genres im internationalen und polnischen Diskurs. Dabei stützt sich die Forscherin (S. 68–81) unter anderem auf Doderer (1977), Ewers (2012), Klingberg (1973), Kümmerling-Meibauer (2003) und Reiß (1982). Es wird eindeutig betont, dass die Kinder- und Jugendliteraturübersetzung einen eigenen Bereich innerhalb der Translationswissenschaft darstellt, den viele Faktoren beeinflussen. Migodzińska (S. 82–95) bezieht sich u. a. auf die spezifische Kommunikationssituation, die sich in der Existenz von Vermittlerinstanzen und der damit verbundenen Asymmetrie des Übertragungsprozesses niederschlägt. Weiterhin nennt sie den charakteristischen Empfängerkreis mit seinem begrenzten Weltwissen, die kulturellen Eigenheiten der jeweiligen Länder (besonders problematisch bei Eigennamen, Spitznamen der Protagonisten oder kulinarischen Begriffen) und sprachliche Besonderheiten (Wort- und Sprachspiele, lautmalerische Ausdrücke, Neologismen, Nonsensverse). Schließlich weist sie auf visuelle Elemente hin (d. h. die Einbettung der Texte in einen multimodalen Kontext), die einer sorgfältigen Interpretation und Gestaltung bedürfen, um sowohl den Textinhalt zu vermitteln als auch die Aufmerksamkeit der Kinder aufrechtzuerhalten. Ein besonderes Augenmerk liegt auf den Ansätzen zur Anwendung

von Adaptionenmaßnahmen und zur Übertragung kulturprägender Elemente. Dabei lassen sich zwei Hauptstrategien unterscheiden: Die erste Strategie stellt den Text in den Mittelpunkt und strebt eine möglichst genaue Übersetzung an, bei der auch kulturelle und stilistische Elemente berücksichtigt werden (vgl. Klingberg 1973; Kryzstofiak 1999). Die zweite Strategie rückt das Kind als Rezipienten in den Fokus und gestattet verschiedene Anpassungen, die der Bewahrung des Textsinns dienen (vgl. Oittinen 1993). Die Forscherin (S. 97) diskutiert zudem Konzeptionen, die einen Mittelweg vorschlagen, bei dem der Rezipient eine Version des Textes erhält, die dem Original möglichst genau entspricht (vgl. Manasterska-Wiącek 2015).

Im dritten Kapitel, das mit der Definition des Klangs beginnt, setzt sich die Autorin (S. 99) zum Ziel, die Klangfiguren als sprachliches Phänomen darzustellen, was auch den Ausgangspunkt für ihre Analyse aus translatorischer Perspektive bildet. Die Klangfiguren werden mit ihrer Charakteristik alphabetisch geordnet und tabellarisch zusammengestellt. Wie Migodzińska (S. 109) expliziert, erfüllen diese rhetorisch-stilistischen Figuren in Kindergedichten nicht nur ästhetische Zwecke. Sie dienen vielmehr dazu, den Inhalt zu strukturieren, gezielte Assoziationen hervorzurufen und das Interesse der Rezipienten auf bestimmte Inhalte zu lenken. Die für den empirischen Teil der Monographie relevanten Figuren werden ausführlich in den Abschnitten 3.3.–3.5. u. a. in Bezug auf die Arbeiten von Bańko (2009), Baumgarten (2007), Hartung (2012), Kujawska-Lis (2007), Ludwig (2005) oder Meyer (2007) erläutert. Dazu zählen die Onomatopöie (im engeren sowie im weiteren Sinne), die Alliteration und die Paronomasie. Das Kapitel schließt mit einer Zusammenstellung der deutschen und polnischen Basislaute, gegliedert in Vokale und Konsonanten. Diese Klassifizierung orientiert sich vor allem an den Ausführungen von Tworek (2006; 2012). Darüber hinaus geht die Forscherin (S. 119–124) der Frage nach, ob und inwieweit die Unterschiede zwischen dem polnischen und dem deutschen Lautsystem die Übersetzbarkeit der analysierten Gedichte beeinflussen.

Das vierte Kapitel widmet sich dem empirischen Teil der Untersuchung. Das Korpus umfasst neun Kindergedichte von Julian Tuwim im polnischen Original und in der deutschen Übersetzung von Wolfgang Polentz, die dem 2014 herausgegebenen zweisprachigen Band dt. *Firlefanż* pl. *Figielek* entnommen wurden. Die Textauswahl erfolgte nach zwei zentralen Kriterien. Zum einen sollten die Gedichte Klangfiguren als prägendes Gestaltungselement aufweisen, die ihre gesamte Textorganisation bestimmen. Zum anderen wurde auf eine möglichst große Varianz geachtet, um unterschiedliche Texte mit verschiedenen Formen von Klangfiguren in die Analyse einbeziehen zu können.

Die Forscherin (S. 132) verfolgt dabei fünf Analyseschritte, die sie schematisch in einem Diagramm abbildet, was dem Forschungsdesign einen systematischen und transparenten Charakter verleiht. Zunächst werden die Klangfiguren in den ausgewählten Gedichten präsentiert und sichtbar markiert: Onomatopöien durch Fettdruck, Alliterationen durch Unterstreichung und Paronomasien durch Kursivschrift. Dabei werden die Onomatopöien nochmals in verschiedene Typen unterteilt: lautmalerische Interjektionen und lautmalerische Lexeme (Substantive, Verben, Adjektive, Adverbien, Partizipien), die als Onomatopöien im engeren Sinne gelten, sowie Onomatopöien, die entweder durch eine spezifische Rhythmisierung des Textes oder durch Lautanhäufungen in mehreren benachbarten Wörtern entstehen und akustische Effekte hervorrufen, was den Onomatopöien im weiteren Sinne entspricht. Zweitens werden die Klangphänomene unter Berücksichtigung von Reimstruktur und Rhythmus im Original analysiert. Daran anschließend wird im dritten Schritt die Reimstruktur und der Rhythmus in der deutschen Version des Gedichtes sowie die Übersetzung der Klangfiguren ins Deutsche untersucht. Die Forscherin überprüft ihre Übereinstimmung mit dem Original sowohl auf der referentiellen Ebene – also im Hinblick auf den Bezug zu denselben Elementen der Welt – als auch auf der formalen Ebene, wo die klanglichen Eigenschaften und ihr lautmalerischer Effekt im Vordergrund stehen. Um Bedeutungen und etymologische Beziehungen zwischen den Originalformen und ihren deutschen Entsprechungen zu ermitteln, stützt sie sich auf online zugängliche Wörterbücher. Das sind das *Duden Universalwörterbuch*², *Słownik języka polskiego PWN*³ sowie unterstützend das *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*⁴. Viertens werden die vorgenommenen Texttransformationen bestimmt und die jeweilige Übersetzungsstrategie festgelegt. Dabei beruft sich Migodzińska (S. 130) auf Burchudarov (1979) und unterscheidet Inversion, Substitution, Amplifikation und Reduktion. Im letzten (fünften) Schritt prüft sie, ob die Klangfiguren in den untersuchten Gedichten als Quelle der Unübersetzbarkeit gelten können. Die Analyse zeigt, dass der Übersetzer in vielen Fällen die Reimstruktur und teilweise auch das Metrum beibehalten konnte. Problematisch erwies sich die Behandlung der Klangfiguren. Bei der Translation von Onomatopöien wurden häufig Auslassung, Neutralisierung, Reduktion oder Kompensation eingesetzt, selbst wenn im Deutschen adäquate Entsprechungen existierten. Die Autorin entschied sich jedoch, die möglichen deutschen Äquivalente nicht zu analysieren. Zu den am häufigsten eingesetzten

² vgl. <https://www.duden.de/woerterbuch>.

³ vgl. <https://sjp.pwn.pl>.

⁴ vgl. <https://www.dwds.de>.

Strategien innerhalb der Texttransformationen, die von Migodzińska (S. 235) erfasst wurden, gehören die Reproduktion (vor allem bei lautmalerischen Interjektionen) sowie die Substitution (bei lautmalerischen Lexemen und Textabschnitten). Keine Schwierigkeiten bereiteten dem Übersetzenden rhythmisch strukturierte Passagen. Als große Herausforderung erwies sich jedoch die Übertragung der durch Frikative oder Affrikaten erzeugten Lautwiederholungen sowie die Wiedergabe akustischer Effekte, die durch eine häufige Verwendung von rauschenden oder zischenden Lauten entstehen. Im Falle der Alliterationen, so Migodzińska (S. 236), haben die vom Übersetzer unternommenen Strategien selten einen positiven Einfluss auf die Klangebene der Gedichte, weil die meisten von ihnen aus klanglicher Perspektive neutralisiert wirkten. Als übliche Verfahren wurden Auslassung, Substitution oder Kompensation eingesetzt. Bezüglich der Paronomasien lässt die Analyse keine allgemeingültigen Schlussfolgerungen zu, da sie lediglich anhand eines Gedichts untersucht wurden. Die Monographie endet mit einem kurzen Fazit (S. 229–239), dessen Gliederung dem angewendeten Analyseschema folgt und die wichtigsten Ergebnisse des empirischen Teils prägnant zusammenfasst. Es zeigt sich, dass literarische Texte nur mit Transformationen und einer gewissen Freiheit des Übersetzers übertragen werden können – und zwar nicht allein, um den Inhalt, sondern auch, um die Form und die klanglichen Eigenschaften des Originals zu wahren. Als zentrale Grenzen der Übersetzbarkeit gelten die Unterschiede zwischen dem polnischen und deutschen Lautsystem, die Anhäufung von Klangfiguren sowie das gleichzeitige Spiel mit Klang und Bedeutung. Dies führte in einigen Fällen dazu, dass der Übersetzer auch den Inhalt modifizieren musste, um die Intention des Autors zu übermitteln. Die Autorin (S. 238) klassifiziert solche Eingriffe nicht als Übersetzung im engeren Sinn, sondern als Adaption bzw. Nebenversion im Sinne von Oittinen (1993).

3. Schlussbemerkungen

Abschließend lässt sich feststellen, dass die durchgeführte Analyse einen wertvollen Beitrag zur Übersetzungs- und Literaturwissenschaft leistet. Der theoretische Teil, in dem auf viele sich ergänzende und miteinander konkurrierende Ansätze eingegangen wurde, erlaubt es den Rezipienten, sich einen Überblick über die Problematik der Übersetzbarkeit literarischer Texte zu verschaffen. Es bleibt auch anzumerken, dass die Ergebnisse der Studie nicht nur in der Translationswissenschaft, sondern auch in der Übersetzungsdidaktik ihre Anwendung finden können, was die Forscherin selbst postuliert.

Literatur

- Bańko, M. (2009), *Słownik onomatopei, czyli wyrazów dźwięko- i ruchonaśladowczych*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Baumgarten, H. (2007), *Compedium Rhetoricum – Die wichtigsten Stilmittel. Eine Auswahl*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Borowy, W. (1922), *Boy jako tłumacz*. In: Borowy, W. (red.) (1952), *Studia i rozprawy. Ze studiów nad przekładem*. T. 2. Wrocław: Wydawnictwo Zakładu Narodowego Imienia Ossolińskich: 73–178.
- Burchudarov, L. (1979): *Sprache und Übersetzung. Probleme der allgemeinen und speziellen Übersetzungstheorie*. Moskau: Progreß.
- Chomsky, N. (1971), *Cartesianische Linguistik. Ein Kapitel in der Geschichte des Rationalismus*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Doderer, K. (1977), *Lexikon der Kinder- Jugendliteratur*. Basel: Beltz.
- Duden Deutsches Universalwörterbuch (Onlineversion). <https://www.duden.de/woerterbuch>.
- DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. <https://www.dwds.de/>.
- Elsen, H. (2007), *Die Aufgaben der Namen in literarischen Texten – Science Fiction und Fantasy*. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 147: 151–163.
- Ewers, H.-H. (2012), *Literatur für Kinder- und Jugendliche. Eine Einführung*. Wien u.a.: Böhlau.
- Hartung, T. (2012), *Die Paronomasie als werbestilistisches Element – Zur gefühlten Inflation einer rhetorischen Figur*. Linguistik online 55, 5/12: 21–40. DOI: <https://doi.org/10.13092/lo.55.7969>
- Hejwowski, K. (2005), *O nieprzekładalności absolutnej i względnej*. In: Dies. (red.), *Kulturowe i językowe źródła nieprzetłumaczalności*. Olecko: Wszechnica Mazurska: 349–360.
- Humboldt, W. (1816), *Einleitung zu Agamemnon*. In: Störing, H.J. (Hrsg.) (1963), *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft: 71–96.
- Jörn, A. (1998), *Literarische Übersetzung. Geschichte – Theorie – Kulturelle Wirkung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Kade, O. (1968), *Zufall und Gesetzmäßigkeit in der Übersetzung*. Leipzig: VEB Verlag Enzyklopädie.
- Klingberg, G. (1973), *Kinder- und Jugendliteraturforschung. Eine Einführung*. Wien u.a.: Böhlau.
- Koller, W. (2011), *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Tübingen: A. France.
- Krysztofiak, M. (1999), *Przekład literacki a translatoologia*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Kubacki, A D./Sulikowski P. (2023), *Von der Fachübersetzung zur literarischen Übersetzung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Kujawska-Lis, E. (2007), *Aliteracje zagubione w tłumaczeniu. Analiza porównawcza trzech tłumaczeń opowiadania G. K. Chestersona – The Strange Crime of ohn Boulnois*. Prace Językoznawcze IX: 65–80.
- Kümmerling-Meibauer, B. (2003), *Kinderliteratur, Kanonbildung und literarische Wertung*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.
- Lesner, E. (2014), *Polska wieża Babel. O poezji w tłumaczeniu. Studium kontrastywne*. Szczecin: Zapol.
- Lipiński, K. (2004a), *Mity przekładoznawstwa*. Kraków: Wydawnictwa EGIS.
- Lipiński, K. (2004b), *Vademecum tłumacza*. Kraków: Idea.
- Ludwig, H.-W. (2005), *Arbeitsbuch Lyrikanalyse*. Tübingen: Narr.
- Lukas, K. (2009), *Das Weltbild und die literarische Konvention als Übersetzungsdeterminanten. Adam Mickiewicz in deutschsprachigen Übertragungen*. Berlin: Frank & Timme.
- Mansterska-Wiącek, E. (2015), *Dyfużja i paradyfużja w przekładach literatury dla dzieci*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu im. M. Curie-Skłodowskiej.
- Meyer, U. (2007), *Stilistische Textmerkmale*. In: Anz, T. (Hrsg.), *Handbuch Literaturwissenschaft., Gegenstände – Konzepte – Institutionen*. Bd. 1: *Gegenstände und Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler: 81–110.

- Mounin, G. (1967), *Die Übersetzung. Geschichte, Theorie, Anwendung*. München: Nymphenburger Verlagshandlung.
- Nida, E. (1964), *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures involved in Bible Translating*. Leiden: E.J. Brill.
- Oittinen, R. (1993), *I AM Me–I AM Other: On the Dialogics of Translating for Children*. Tampere: University of Tampere.
- Reiß, K. (1982), *Zur Übersetzung von Kinder- und Jugendliteraturbüchern: Theorie und Praxis*. Lebende Sprachen 17: 7–13.
- Reiß, K./Vermeer, H. (1991), *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Schleiermacher, F. (1838), *Methoden des Übersetzers*. In: Störing, H.J. (Hrsg.) (1963), *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft: 38–70.
- Słownik języka polskiego PWN (Onlineversion). <https://sjp.pwn.pl/>.
- Sommerfeld, B. (2015), *Problemfelder der literarischen Übersetzungsanalyse. Lehr- und Übungsbuch für Studierende und Lehrende der Translationswissenschaft*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Sulikowski, P.-R. (2007), *Neologismus in der polnischen Dichtung. Besprochen anhand der Beispiele aus dem Übersetzerischen Werk von Karl Dedecius*. Hamburg: Dr. Kovač.
- Tęcza, Z. (1997), *Das Wortspiel in der Übersetzung. Stanisław Lems Spiele mit dem Wort als Gegenstand interlingualen Transfers*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Tworek, A. (2006), *Konsonantensysteme des Polnischen und des Deutschen. Fehleranalyse im Bereich der Perzeption und der Artikulation der deutschen Konsonanten bei Deutsch lernenden Polen*. Wrocław/Dresden: Neisse Verlag.
- Tworek, A. (2012), *Einführung in die deutsch-polnische vergleichende Phonetik*. Wrocław/Dresden: Neisse Verlag.
- Tuwim, J. (2014), *Firlefanz/Figielek. Ein halbes Hundert Gedichte für Kinder*. Übers. Polentz, W. Berlin: Amalienpresse.
- Wittgenstein, L. (1999), *Logisch-philosophische Untersuchungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Żurawlew, T. (2024), *Styl poetycki Cypriana Norwida w przekładzie na język niemiecki. Studium teorii i praktyki translacji wiersza*. Kraków: Universitas.

