

Nowoczesność i tradycja.  
50 lat wrocławskiego  
Instytutu Filologii Słowiańskiej

do akceptacji

Acta Universitatis Wratislaviensis 3961

do akceptacji

Nowoczesność i tradycja.  
50 lat wrocławskiego  
Instytutu Filologii Słowiańskiej

Tom jubileuszowy  
pod redakcją  
Ewy Komisaruk i Izabelli Malej

Wrocław 2019  
Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

do akceptacji

#### Recenzenci

Jerzy Biniewicz (Uniwersytet Wrocławski), Adam Fałowski (Uniwersytet Jagielloński), Marcin Filipowicz (Uniwersytet Warszawski, Uniwersytet Hradec Králové), Agata Firlej (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza), Magdalena Koch (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza), Tetiana Kosmeda (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza), Izabela Kowalska-Paszt (Uniwersytet Szczeciński), Jolanta Mindak-Zawadzka (Uniwersytet Warszawski), Ihor Nabytowycz (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej), Elżbieta Szczepańska (Uniwersytet Jagielloński), Włodzimierz Wysoczański (Uniwersytet Wrocławski), Anna Żurek (Uniwersytet Wrocławski)

Na okładce: xxx

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.  
Wrocław 2019

ISSN 0239-6661

ISBN 978-83-229-3693-1

Publikacja przygotowana w Wydawnictwie Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.  
50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 15  
tel. 71 3752885, e-mail: marketing@uwur.com.pl

# do akceptacji

## Spis treści

<i>Ad vocem</i> (Ewa Komisaruk, Izabella Malej) . . . . .	7
ELIZA MAŁEK, Z Polski do Moskwy i z powrotem, czyli niezwykle losy legendy o astrologu Mustaeddynie Krzysztofa Dzierżka . . . . .	11
MILICA JAKÓBIEC-SEMKOWOWA, Serbski poemat romantyczny wobec tradycji rodzimej i obcej . . . . .	27
ÁGNES DUKKON, Культ Шекспира в московских интеллектуальных кругах середины XIX века (Белинский, Тургенев и кружок Станкевича) . . . . .	47
DIANA OBOLEŃSKA, Имагинация, или разговор с Душой. <i>Стихи о Прекрасной Даме</i> Александра Блока . . . . .	63
MARIA CYMBORSKA-LEBODA, «Поэта возвратный путь в рай»: райский текст в русской поэзии первой половины XX века . . . . .	75
AURELIA KOTKIEWICZ, Maska w kulturze stalinowskiej. Siergiej Eisenstein (1898–1948) i Wsiewołod Meyerhold (1874–1940) . . . . .	89
PIOTR FAST, Chłód, zimno, mróz w liryce Josifa Brodskiego . . . . .	103
BEATA WALIGÓRSKA-OLEJNICZAK, Problem pamięci w filmie <i>Żywy</i> ( <i>Живой</i> ) Aleksandra Wiededyńskiego . . . . .	125
LIBOR MARTINEK, Literatura a hudba v intermediální perspektivě . . . . .	137
JOLANTA LUBOCHA-KRUGLIK, Realia życia uniwersyteckiego w powieściach Davida Lodge'a i ich odzwierciedlenie w przekładach na język polski i rosyjski . . . . .	153
ILONA GWÓŹDŹ-SZEWECZENKO, Czeska i słowacka powieść uniwersytecka z transformacją ustrojową w tle . . . . .	165
JANA HOFFMANNOVÁ, Popularizace historie jako specifický typ narativu (na příkladu časopisu „Historická červená knihovna”) . . . . .	177
SYLWIA WÓJTOWICZ–MARSZAŁ, Obraz epoki w świetle wybranych ego-dokumentów Andrzeja Szeptyckiego . . . . .	191
SYLWIA KAMIŃSKA-MACIĄG, MATEUSZ ŚWIETLICKI, Psychologiczne aspekty miłości w projekcie Lady Luziny i Serhija Żadana <i>Палата № 7</i> . . . . .	207
SYBILLA DAKOVIĆ, Syntetyczny chorwacki celownik kierunku i jego polskie ekwiwalenty przekładowe. . . . .	223
ANATOLIY ZAHNITKO, Категорійно-парадигмальні виміри флексійності: корпусне моделювання . . . . .	239
PRZEMYSŁAW JÓŹWIKIEWICZ, Greckie i łacińskie elementy prepozycyjne w ukraińskiej terminologii mykologicznej . . . . .	257

# do akceptacji

ALEKSANDER KIKLEWICZ, O zjawisku nadinterpretacji semantycznej (na przykładzie komunikacji w mediach). . . . .	271
DANUTA PYTEL-PANDEY, „Jak mówić, żeby ludzie nas słuchali” — o zasadach współczesnej komunikacji językowej . . . . .	289
Noty o Autorach . . . . .	301

do akceptacji

## *Ad vocem*

Oddajemy do Państwa rąk zbiór artykułów naukowych, ofiarowanych przez autorów wrocławskiemu Instytutowi Filologii Słowiańskiej z okazji jubileuszu pięćdziesięciolecia jego istnienia. Należy jednak wyraźnie podkreślić, że początki tej jednostki dydaktyczno-badawczej sięgają wstecz za rok 1969. Okres narodzin slawistyki wrocławskiej przypada na lata czterdzieste XIX stulecia. Wykładali tu między innymi František Ladislav Čelakovský, Wincenty Kraiński, Wojciech Cybulski, Władysław Nehring, Rudolf Abicht i Paul Diels.

Po drugiej wojnie światowej pierwsze wykłady z dziedziny slawistyki wygłosili w murach Uniwersytetu Wrocławskiego polonista Stanisław Kolbuszewski (literatura rosyjska) oraz — gościnnie — krakowianin Tadeusz Stanisław Grabowski (literatury zachodniosłowiańskie). Fundamentem, na którym mogła rozwijać się wrocławska slawistyka, stał się, funkcjonujący od jesieni 1945 roku, Instytut Filologii Polskiej i Słowiańskiej. Jego animatorami byli wybitni lingwiści — polonista Stanisław Rospond i slawista Władysław Kuraszkiewicz. Instytut ten łączył Katedrę Języka Polskiego, Katedrę Językoznawstwa Słowiańskiego Ogólnego, a od połowy 1946 roku również Katedrę Językoznawstwa Wschodniosłowiańskiego, kierowaną przez Leszka Ossowskiego.

W 1946 roku powstała Katedra Historii Literatury Rosyjskiej i Innych Literatur Słowiańskich, którą objął w roku następnym Marian Jakóbiec. W latach 1930–1945 pracował on w Ossolineum z siedzibą we Lwowie, w 1945 roku wyjechał do Krakowa. Tam też został zatrudniony w charakterze adiunkta w Instytucie Słowiańskim Uniwersytetu Jagiellońskiego, ale niebawem objął (na dwa lata) stanowisko *attaché* prasowego i kulturalnego w ambasadzie polskiej w Belgradzie. W 1947 roku przyjechał do Wrocławia, by odtąd poświęcić się działalności naukowo-dydaktycznej i organizacyjnej. W 1949 roku Katedra Językoznawstwa Wschodniosłowiańskiego oraz Katedra Historii Literatury Rosyjskiej i Innych Literatur Słowiańskich zostały wydzielone z Instytutu Filologii Polskiej i Słowiań-

# do akceptacji

skiej i stały się, po połączeniu w 1950 roku, już jako zakłady, częścią składową nowej, samodzielnej jednostki naukowo-dydaktycznej — Katedry Filologii Rosyjskiej, poprzedniczki utworzonego w 1969 roku na jej bazie Instytutu Filologii Słowiańskiej. Obowiązki organizacyjne związane z tymi przełomowymi przekształceniami spadły na barki Mariana Jakóbca jako kierownika Katedry, a następnie dyrektora Instytutu (do 1971 roku). Także z jego inicjatywy ukazał się w 1969 roku pierwszy zeszyt wysoko dziś cenionego w środowisku akademickim pisma „Slavica Wratislaviensia”. Historia tego czasopisma doskonale odzwierciedla zmiany, jakie zachodziły we wrocławskim Instytucie Filologii Słowiańskiej oraz w prowadzonych tu badaniach. „Slavica Wratislaviensia” z organu lokalnego, prezentującego dorobek naukowy wrocławskiej rusycystki przekształciły się w periodyk otwarty dla wszystkich sławistów, zarówno z krajowych, jak i zagranicznych ośrodków akademickich. Obecnie ukazują się tu artykuły we wszystkich właściwie językach słowiańskich, a także w języku angielskim. Na łamach wydawanego we Wrocławiu pisma publikują uznani badacze oraz młodzi naukowcy z Austrii, Białorusi, Chorwacji, Czech, Estonii, Hiszpanii, Japonii, Litwy, Macedonii, Niemiec, Rosji, Serbii, Słowenii, Turcji, Ukrainy i Włoch. Od 2009 roku zapewniony został otwarty, bezpłatny dostęp do treści wszystkich opublikowanych w piśmie artykułów (polityka *open access*). Rozpoczęto też wydawanie numerów specjalnych, przygotowywanych wspólnie z zagranicznymi uczelniami partnerskimi. Pierwszy taki numer ukazał się w jubileuszowym dla IFS roku, we współpracy z Petersburskim Uniwersytem Państwowym. Nad poziomem merytorycznym czasopisma czuwa grono recenzentów, powoływanych przez Redakcję spośród polskich i zagranicznych ekspertów mających znaczny międzynarodowy dorobek naukowy. Istotną rolę w piśmie odgrywa Rada Redakcyjna, która występuje z głosem doradczym w sprawach strategii czasopisma oraz jego międzynarodowej rozpoznawalności. Rada ta jest w 95% umiędzynarodowiona.

Umiędzynarodowienie to jeden z priorytetów w działalności wrocławskiego Instytutu Filologii Słowiańskiej. Organizowane przez Instytut konferencje naukowe mają rangę wydarzeń międzynarodowych. W odbywających się od lat kilkunastu sympoziach „Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich” oraz „Wyraz i zdanie w językach słowiańskich” uczestniczą badacze z najlepszych europejskich uczelni. Instytut

# do akceptacji



zaprasza na wykłady slawistów o doskonałej renomie z różnych ośrodków naukowych w Europie, co sprzyja wymianie doświadczeń naukowych i realizacji celów dydaktycznych. Nasi pracownicy i studenci odbywają badania i studia poza granicami Polski (w Europie, ale także w USA), wyjeżdżając na podstawie umów dwustronnych zawartych między Uniwersytetem Wrocławskim a partnerskimi uczelniami zagranicznymi oraz innych programów. Wrocławscy slawiści aktywnie uczestniczą w wydawnictwach naukowych organizowanych przez zagraniczne uczelnie, wpisując się w ramy strategicznej współpracy z regionem (Uniwersytet Karola w Pradze, Uniwersytet T. Masaryka w Brnie i inne). Doskonale rozwija się wymiana pracowników i studentów w ramach programu Erasmus. Z oferty edukacyjnej naszego Instytutu korzystali i korzystają studenci, którzy przybyli po naukę do Wrocławia z zagranicy, na przykład z Hiszpanii, Włoch, Rumunii.

Obecna struktura wrocławskiego Instytutu Filologii Słowiańskiej odzwierciedla jego potencjał naukowy i edukacyjny. Instytut tworzą: Zakład Bohemistyki, Zakład Dydaktyki, Zakład Języka Rosyjskiego, Zakład Literatury i Kultury Rosyjskiej, Zakład Serbistyki i Kroatystyki, Zakład Ukrainistyki, Pracownia Interdyscyplinarnych Badań Przekładoznawczych, Pracownia Interdyscyplinarnych Studiów nad Posttotalitaryzmami i Pracownia Macedonistyki.

Z okazji pięćdziesięciolecia istnienia naszego Instytutu zaplanowaliśmy wydanie niniejszego tomu. Zaproponowaliśmy autorom przygotowanie tekstów o tematyce oscylującej wokół problemów tradycji, nowoczesności oraz szeroko pojętego życia uniwersyteckiego, nie ograniczając jednak rygorystycznie ich inwencji i kreatywności w tym zakresie. Powstały teksty tak różnorodne pod względem podjętej problematyki i zastosowanych metodologii, jak różne są osobowości samych autorów i sfery ich zainteresowań naukowych. Wśród autorów tomu jubileuszowego znajdują się miejscowi slawiści prowadzący badania z zakresu literaturoznawstwa oraz językoznawstwa, a także ci, którzy choć związani są obecnie z innymi ośrodkami akademickimi, swój rodowód wywodzą z Wrocławia, oraz nasi Przyjaciele, utrzymujący bliskie kontakty naukowe z wrocławskimi slawistami.

Dziękując wszystkim autorom za ich obecność, ufamy, że niniejszy tom będzie znaczącym upamiętnieniem jubileuszu Instytutu Filologii

# do akceptacji

Słowańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, naukowców i dydaktyków związanych z nim w przeszłości i terażniejszości oraz inspiracją dla przyszłych pokoleń sławistów, którzy zechcą kontynuować tę bogatą tradycję.

*Ewa Komisaruk, Izabella Malej*

do akceptacji

ELIZA MAŁEK  
Uniwersytet Łódzki, Polska



## Z Polski do Moskwy i z powrotem, czyli niezwykle losy legendy o astrologu Mustaeddynie Krzysztofa Dzierzka

Jednym z głównych tematów realizowanych przez świętujący swoje pięćdziesięciolecie Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego jest wzajemna recepcja literatur słowiańskich. Przyjmując zaproszenie organizatorów jubileuszowych uroczystości do udziału w publikacji upamiętniającej tę ważną rocznicę, chciałabym przypomnieć o niezwykłych dziejach staropolskiego tekstu, który był przetłumaczony na język rosyjski w latach siedemdziesiątych XVII wieku i zyskał tam ogromną popularność, a w 1828 roku został opublikowany w Wilnie jako przekład z rosyjskiego, przy czym tłumacz nie zdawał sobie sprawy z tego, że przekłada tekst, którego oryginał był napisany w języku polskim.

A zaczęło się tak. W roku 1596, kiedy na kolejnym sejmie walnym miano rozważać argumenty za i przeciw przyłączeniu się Rzeczypospolitej do Świętej Ligi w celu wspólnej walki z tureckim zagrożeniem, o co zabiegał poprzez swoich wysłanników papież Klemens VIII, polski dyplomata i znakomity tłumacz z języka tureckiego Krzysztof Dzierżek I (oko-

do akceptacji

ło 1555–po 1610)<sup>1</sup>, skrywając się pod pseudonimem Christophinus Daminaeus, opublikował broszurę polityczną *Liga z zawadą Koła poselskiego spólnego narodu K[rólestwa] P[olskiego] i W[ielkiego] Ks[ięstwa] Litewskiego*. Umieścił w niej — jako swego rodzaju memento — legendę o perskim astrologu Mustaeddynie, który przepowiedział upadek Imperium Ottomańskiego, jeśli Turcy złamią pokojową umowę z Polską. Broszurę tę dedykował Lwu Sapieże, orędownikowi zbliżenia z Moskwą. Na stronie tytułowej umieścił czterowiersz zachęcający do wspólnej walki z bisurmanami:

Gromadą zawsze przodkowie chodzili  
 Naszy na wilka i tak go łowili.  
 Tymże sposobem na Turka społecznie  
 Idźcie, chćecili w pokoju żyć wiecznie<sup>2</sup>.

Legenda, podobnie jak inne wtręty fabularne<sup>3</sup> w broszurze Dzierżka, miała uświadamiać posłom, że wprawdzie przesądni Turcy, bojąc się spełnienia przepowiedni o upadku ich imperium, na razie na Polskę się nie wyprawiali, ale groźba wojny z nimi jest poważna.

Dzierżek zapewniał też swoich czytelników, iż wie „lepiej niżli drudzy [...] równi i dostateczniej”, dłaczego Turcy „żadnego sobie więcej narodu nie ważą, na żaden się nie oglądają, żadnego się barziej nie boją, jako narodu polskiego” i opowiedział czytelnikom o testamencie Sulejmana Wspaniałego (1521–1566), pradziada „teraźniejszego Muhammeda cesarza”<sup>4</sup>, w którym ten „bawiący się” astrologią sułtan zawarł prorocstwo o upadku Imperium Ottomańskiego, jeśli Turcja złamie rozejm z Rzeczpospolitą i podniesie na nią swoje szable.

<sup>1</sup> B. Baranowski, *Dzierżek Krzysztof*, [hasło w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 6, z. 2, Kraków 1948, s. 160–161.

<sup>2</sup> *Liga z zawadą Koła poselskiego spólnego narodu K[rólestwa] P[olskiego] i W[ielkiego] Ks[ięstwa] Litewskiego*. Authore Christophino Daminaeo Peregrino Polono, [Kraków] 1596.

<sup>3</sup> O wykorzystaniu przez K. Dzierżka bajek tureckich pisała Helena Kapelusiówna. Por. jej artykuł *Turecka bajka o derwiszach w literaturze staropolskiej*, „Literatura Ludowa” 1957, nr 3, s. 19–21. Tam też znajdzie czytelnik krótką charakterystykę *Ligi z zawadą Koła Poselskiego*.

<sup>4</sup> Sułtan Mehmed III, panował w latach 1595–1603.

do akceptacji

Przeto — miał napisać Sulejman — syn mój Selim<sup>5</sup>, który będzie po mnie królował, i jego potomkowie mają o tym wiedzieć, że to Bóg i niebo pokazuje, i gwiazdy jego, iż żaden naród nigdy nie może szkodzić państwu temu okrom samego narodu polskiego, przeto rozkazuję i upominam, abyście się nigdy na polski naród nie obracali ani szable swej nie podnosili. I owszem, o to się starajcie, jakobyście ich do tego przywodzić mogli, żeby się z inszemi królmi i książęty chrześcijańskimi nie jednoczyli. Bo to jest pewna, że póki wy temu narodowi przymierza statecznie i przysięgę stale dzierżyć będziecie, że też oni wam go dotrzymają. Ale jako skorobyście się na nie bez słusznej i gwałtownej przyczyny mocą swą obrócili, a oni się zbracili z wiedeńskim królem — tak cesarza chrześcijańskiego zową Turcy — abo z czarzem moskiewskim, tedy to jest pewna, że już zaraz upadnie państwo otomańskie. Poprzysięgam tedy syna swego i wezyry jego, i potomki wszystkie otomańskie, aby się nigdy z szablami swemi przeciwko narodowi polskiemu nie wynosili, chcieli, aby to państwo nienaruszone długo trwało<sup>6</sup>.

Przytoczywszy słowa „testamentu” Sulejmana Wspaniałego, narrator dodaje, że jego syn Selim nie sprzeniewierzył się woli ojca, ale wnuk Murad<sup>7</sup> „począł wątpić w tym to testamencie, powiedając, że to Sulejman, dziad jego, uczynił k woli żenie swej Sultanie (która była z narodu ruskiego popówna z Rohatyna<sup>8</sup>)” i kiedy zasiadł na tronie, zaczął przygotowania do wojny z chrześcijanami, a jego wezyrowie radzili mu rozpocząć wojnę od Polski. Tylko wezyr Mehmet basza, któremu Sulejman przekazał pod opiekę swój testament, odwodząc go od tej myśli, „kazał przynieść z skarbu on testament dziada jego sułtan Sulejmana i przeczytawszy go, długimi słowami cesarzowi to rozważał, że minąwszy Polskę, miał się udać wszystką mocą swą do Węgier i Niemiec”. Nie wiadomo, czy jego słowa przyniosłyby oczekiwany skutek, ale — jak pisze Dzierżek — sam „Pan Bóg nagotował inszą ofiarę”, gdyż Persowie i niektórzy książęta arabscy rozpoczęli wojnę z Turcją, a Murad musiał całą swoją „moc, przeciwko chrześcijanom zgotaną, na Araby i Persy obrócić”.

I tu zaczyna się właściwa opowieść o astrologu Mustaeddynie. Nie mogąc z racji choroby brać udziału w wojnie, Murad zajął się astrologią i otoczył gwiazdarzami z Egiptu, Aleksandrii i Damaszku, „którzy go ćwiczyli w tej nauce”. Dowiedziawszy się o tym, słynny perski astrolog Mustaeddyn przybył wraz z kupcami do Konstantynopola i zamieszkał w „Skutorze mie-

<sup>5</sup> Sułtan Selim, panował w latach 1566–1574.

<sup>6</sup> *Liga z zawadą*, k. D<sub>2</sub>r. Dalej wszystkie cytaty z *Ligi* podaję w tekście.

<sup>7</sup> Sułtan Murad III, panował w latach 1574–1595.

<sup>8</sup> Jest to pierwsza polska wzmianka o pochodzeniu Sultan Hürrem.

ście, które zwano z dawna Kalcedoma, przeciwko Konstantynopolu nad samym morzem”. Kiedy wieść o nim dotarła do sułtańskiego pałacu, Murad wezwał go do siebie i wypytywał, czy lepiej się zna na astrologii od jego gwiazdarzy. Mustaeddyn zaś skromnie odpowiedział, że tego nie wie, ale chętnie pokaże, co umie, a wtedy sułtan, „będąc mądrym [...] łącno, co biało, co czarno, rozsądzić” może. Zapytał go dociekliwy sułtan, czy może on „wiedzieć rzeczy przyszłe”, i znów uzyskał odpowiedź godną mędrca:

Jeśli to Bóg dał lekarzowi, że z nauki swej zna z twarzy człowieka śmiertelnego, daleko więcej dał tym, którzy się o rzeczach niebieskich pytają i w nich się ćwiczą. Pan Bóg niech uczyni cesarzowi, panu memu, z każdego dnia tysiąc dni w długi żywot. Mogę za pomocą Bożą i nauką tą niebieską powiedzieć przyszłe rzeczy, a zwłaszcza gdybym miał miejsce jakie i osobny ogród na wysokim miejscu z instrumentami gwiazdarskimi. (k. D<sub>2</sub>v–D<sub>3</sub>r)

Sułtan spełnia życzenie Mustaeddyna, przydziela mu „szafarza z kilkadziesiąt tysięcy czerwonych złotych” i „kilkaset adziamaglanów”<sup>9</sup>, a ci pod jego kierunkiem budują obserwatorium w opuszczonym ogrodzie za Galatą, z którego „nie tylko Konstantynopole i okręty w port przychodzące, ale i okręty, galery i armadę daleko na morzu przez Konstantynopole mógł widzieć”.

Od tego momentu akcja powieści koncentruje się wokół kolejnych spotkań i rozmów dwóch postaci — sułtana Murada i astrologa Mustaeddyna, w trakcie których sułtan przekonuje się o niezwykłych możliwościach uczzonego. Jego pierwszy prognostyk: „Wielki i snadź naprzędniejszy niewolnik twój zginie złą śmiercią” rychło się potwierdza. Sułtan otrzymuje wiadomość, że „jeden delij abo Kozak zabił okrutnie Mehmet Baszę, naprzędniejszego wezyra”. Potwierdza się także przepowiednia, że niebawem „Wiele ludu twego muzułmańskiego i owszem, wielkie wojsko twoje od nieprzyjaciół twych zginie”. Nie minęło bowiem dwadzieścia dni od wizyty sułtana w obserwatorium Mustaeddyna, „kiedy — jak powiada narrator — Osman Baszę Persowie porazili pod Tybryszem, miastem stołecznym ziemie Perskiej, tak iż wtenczas przez osiemdziesiąt tysięcy Turków zginęło. A Osman Basza, z ostatkiem ludu uchodząc, umarł z żalu i z choroby”

<sup>9</sup> Tak według S. Stachowskiego Turcy nazywali członków „korpusu przygotowawczego do janczarów i spahijów lub służby pałacowej, rekrutującego się z chłopców pochodzących z branki (zwłaszcza w lennach chrześcijańskich Turcji)”. Por. S. Stachowski, *Słownik historyczno-etymologiczny turcyzmów w języku polskim*, Kraków 2014, s. 7.

(k. D<sub>3v</sub>). Wydarzenie to sprawiło, że sułtan „stracił serce przeciwko onemu astrologowi i przez niemały czas u niego nie był”.

Po pewnym czasie postanowił jeszcze raz odwiedzić astrologa, ale nie zastał go w jego obserwatorium, rozkazał zatem, aby go szukano. Odnaleziono go jednak dopiero następnego dnia i przyprowadzono do sułtana „bladego i barzo bojaźliwego”. Sułtan, który już wcześniej obiecał Mustaeddynowi, że nic mu nie grozi z jego strony, poprosił, aby jeszcze raz przypatrzył się „pilnie biegom niebieskim” i wyczytał z nich „długo-li to państwo trwać może i od jakiego narodu zniszczyć ma”. Astrolog zgodził się ponownie zbadać położenie gwiazd, a kiedy sułtan już na trzeci dzień po tym spotkaniu pojechał do ogrodu Mustaeddyna, ten długo nie chciał mu udzielić odpowiedzi na pytanie o przyszłe losy imperium, wreszcie, prośbami i obietnicami przekonany, odezwał się tymi słowami:

Bądź zdrow cesarzu, panie mój, niech cię Pan Bóg rozmnoży i uczyni z każdego dnia tysiąc dni. Ty w pokoju żyć będziesz, póki sam będziesz chciał, i będziesz miał zwycięstwo nad wszystkimi nieprzyjaciółmi swemi i żaden ci naród i państwu twemu srogi nie będzie, i żaden zwycięstwa nad tobą nie odierży, póki w pokoju zachowasz i przymierze zdzierzysz z jednym narodem w sąsiedztwie stąd na północy, z tej strony, gdzie wschodzi Wóz niebieski. Ten naród jest z przodków swych waleczny i sławny, ale teraz barzo gnuśny do wojny i niezgodliwy, jednak to naród szczęśliwy, dla czego nie zadzieraj z nimi, chceszli w pokoju zachować państwo swoje. Bo skoro by się ci przyłączyli do ludu i narodu siebie blisko od północy na wschód mieszkającego, tedy państwo to bez trudności osiędą. (k. D<sub>4r</sub>)

Sułtan, wysłuchawszy przepowiedni, odjechał do pałacu i wezwał „swych baszów, także i muftego, to jest naprzędniejszego duchownego z inszemi nauczonymi”, którym przekazał treść przepowiedni Mustaeddyna, pytając ich, „co oni też wiedzą i jako rozumieją o tym państwie, jako długo ma trwać”. Oni zaś „Powiedzieli i wykładali Alkoran proroka swego Mahometa i ukazowali, że do tysiąca lat tylko to państwo ma trwać, jakoż koniec i upadek ostatni w roku 1591 być rozumieli temu państwu”. Jednocześnie uznali, że nauka owego perskiego astrologa pochodzi od diabła, a jedynym ratunkiem dla państwa tureckiego jest śmierć Mustaeddyna. Jeśli bowiem będzie żył, „tedy się to zstać może, co on powie. Ale jeśli umrze, tedy i skutki te wszystkie opowiedania jego umrzeć muszą, a temu państwu nikt szkodzić nie może”.

Sułtan Murad zgodził się z ich werdyktem, rozkazał pojmać astrologa i utopić go w morzu, co ci oczywiście uczynili. Kiedy jednak posłani przez

do akceptacji

niego ludzie dotarli do ogrodu Mustaeddyna, on powitał ich „z wesołą twarzą”, mówiąc: „Witajcie, panowie, tak tyr ulla, to jest *praedestinatio divina* albo *praedestinata neminem praetereunt*. Ryby morskie grobem mi dziś będą, a naród północny rychło wam rozkazować będzie”.

Narrator, którego tutaj możemy utożsamić z autorem, dopowiada jeszcze: „Ten ci koniec miał ten sławny astrolog, którego ogród i wieże, i instrumenta kazał zaraz cesarz wniwecz zepsować, połamać i poobalać, tak iż do tego czasu pustkami stoi”.

Opowiedziawszy czytelnikom legendę o perskim astrologu, Dzierżek dodaje:

Te tedy przyczyny i superstycje Turki zatrzymawają, że narodu polskiego barziej szanują i boją się aniż wszystkich inszych narodów. Abowiem to jest pewna, żeby oni dawno wszystkie siły i moc swą przeciwko Koronie Polskiej obrócili, gdyby ich te superstycje, albo raczej bajki (daj Boże, aby były prawdziwe), nie odwodziły. I dlatego z nami nic *aperto Marte* nie czynią, ale tylko groźbami nam są srodzy a przez Tatarzy nas trapią, gdzie mogą. (k. D<sub>4</sub>v)

Pod koniec panowania Aleksego Michajłowicza (1629–1676), kiedy zagrożenie ze strony Turcji również dla Moskwy przybrało na sile i kiedy zaczęto rozważać przyłączenie się Państwa Moskiewskiego do antytureckiej koalicji wraz z Polską, ktoś (najprawdopodobniej z grona pracowników Urzędu Poselskiego) dobrze obeznany ze staropolską literaturą polemiczną wyszperał zapomnianą już w Polsce broszurę Dzierżka i bardzo umiejętnie wyekscerpował z niej legendę o Mustaeddynie<sup>10</sup>, która świetnie wpisywała się w rosyjską narrację o tym zagrożeniu i z takimi znanymi utworami jak *Objawienie Pseudo-Metodego Patarskiego*, proroctwa Leona Mędrca, napis na grobowcu Konstantyna Wielkiego współtworzyła korpus popularnych proroctw o upadku Imperium Otomańskiego<sup>11</sup>. Tłumacz umiejętnie zrusyfikował legendę, dodając wszędzie tam, gdzie tylko moż-

<sup>10</sup> Por. E. Małek „*Powieść o astrologu Mustaeddynie*” — *nieznany XVII-wieczny staroruski przekład z piśmiennictwa polskiego*, „Slavia Orientalis” 1971, nr 3, s. 235–243. W jednym z odpisów zachował się oryginalny tytuł przekładu, sygnalizujący, że jest to wyimek z większego tekstu: *Выпись из подлинной книжицы, нарицаемые Лига з зацепкою кола посолского обичего народу Коруну полские и Великого княжества Литовского, творцем Христофором Дамином, странствующим полским*.

<sup>11</sup> Proroctwa te były niezmiernie popularne wśród prawosławnych Greków i Słowian południowych, najbardziej uciemnionych przez Turków, i do Rosji docierały za ich pośrednictwem. Por. P. Dziadul, *Turcy i imperium osmańskie w proroctwach południowosłowiańskich*, „Balcanica Posnaniensia” 21, Poznań 2014, s. 25–36.



liwe, że Turcy boją się nie tylko Polaków, lecz także Rosjan. Tak na przykład zdanie, że Turcy „żadnego sobie więcej narodu nie ważą, na żaden się nie oglądają, żadnego się bardziej nie boją, jako narodu polskiego [wyróżnienia w cytatach — E. M.]” zostaje w przekładzie uzupełnione o naród moskiewski, który w dodatku wysuwa się na pierwsze miejsce wśród groźnych przeciwników Osmanów: „никогoже к себе многае народа не почитают, ниже когo зеленее бояться, яко московского и польского народу<sup>12</sup>”. W komentarzu do poczynań Sulejmana, który „nigdy nie nacierał na Polskę”, pojawia się kolejna znacząca amplifikacja, zresztą logicznie wyprowadzona z tenoru całej *Ligi*, która miała — jak wspominaliśmy — zachęcać do sojuszu z Moskwą. Czytamy więc w przekładzie, że Sulejman mniemał, iż „польской народ некогда с московским полунощным народом случитися имать. Того ради никогда на Польшу не наступал”.

Legenda o astrologu Mustaeddynie zyskała w Rosji niebywałą popularność, zagrzewając Rosjan do walki podczas kolejnych konfliktów zbrojnych obu państw. Na przełomie XVII i XVIII wieku przepisywano ją razem z genethliakonem na narodziny Piotra Aleksiejewicza (przyszłego cara Piotra I) pióra Symeona Połockiego i Epifaniasza Greka, którego — zdaniem Gołubiewa — należy utożsamiać z Epifaniszem Sławinieckim (zm. 19 listopada 1675 roku). Poeci przepowiadali w nim, że urodzony w 1672 roku Piotr Aleksiejewicz będzie tym, który oswobodzi zajęty wcześniej przez Turków Carogród z główną świątynią prawosławną Hagia Sophia i wytepi bisurmańską herezję:

Вчера преславный Царьград от турок пленися,  
ныне изъявление преславно явися.  
Победитель прииде, хощет отмстити,  
царствующий той град свободити.  
О Константине граде, зело веселися,  
и святая Софиа, соборная церковь, просветися.  
Преславный родися ныне нам царевич,

<sup>12</sup> Tu i dalej tekst przekładu staroruskiego cytuję według odpisu ze zbiorów Biblioteki Rosyjskiej Akademii Nauk w Sankt Petersburgu, sygnatura: собр. Архангельское С nr 228 (860).

великий князь московский Петр Алексиевич.  
 Пощится благочестием вас укрепити  
 и всю бусорманскую прелесть ниложити<sup>13</sup>.

W 1789 roku w trakcie kolejnej wojny rosyjsko-tureckiej legendę w wersji ostatecznie zrusyfikowanej opublikowano, nadając jej tytuł *Pro-roctwo arabskiego astrologa Musta-Eddyna o upadku państwa tureckiego*<sup>14</sup>. Autor przeróbki, skrywający się pod kryptonimem P.K.A.K.F.B., zachował fabułę legendy, oczyścił ją jednak ze wszystkich świadectw polskiego pochodzenia poprzez wykreślenie odniesień do Polski i autora legendy. Tak na przykład obszerny fragment opowieści o sułtanie Sulejmanie, w którym była mowa o jego prorocztwie na temat upadku monarchii tureckiej, jeśli Turcja podniesie miecz na Polskę, faktycznie pominął, zastępując go słowami, że sułtan „узнал, что власть и царство Турецкое не погибнет ни от какаго другаго народа, как от рускаго”. A przepowiednię uczonych sułtana Murada, którzy jakoby wyczytali w Koranie, że Imperium Osmańskie przetrwa tysiąc lat i zginie w roku 1591, zmodyfikował poprzez wstawienie nowej daty — roku 1791. Brak w nowej redakcji legendy o Mustaeddynie odniesień do Polski, w sytuacji kiedy Rzeczpospolita za sprawą Rosji traciła swoją polityczną niezależność, był oczywiście zrozumiały. Przypomnijmy, że Stanisław August Poniatowski w trakcie swej upokarzającej wizyty w Kaniowie podczas podróży Katarzyny II z Petersburga do czarnomorskich prowincji imperium rosyjskiego bezskutecznie zabiegał o włączenie Rzeczypospolitej do koalicji antytureckiej. Spotkanie 6 maja 1787 roku z byłą kochanką miało zupełnie inny od planowanego przez króla przebieg. Jak relacjonował J. U. Niemcewicz, rozmowa króla z Katarzyną II w cztery oczy trwała nie więcej niż pół godziny i była na dodatek „przerywana ustawnie wpadaniem tam faworyta Mamonowa<sup>15</sup>”, a jej re-

<sup>13</sup> *Написание стихом на новорожденнаго Петра Алексеевича*. Cytat z rękopisu Biblioteki Rosyjskiej Akademii Nauk w Sankt Petersburgu, sygnatura: собр. Дружинина, nr 143 (178), k. 73.

<sup>14</sup> *Предсказание о падении Турецкого царства аравийским звездословом Му-ста-Эддыном*. П. К. А. К. Ф. Б., Санкт-Петербург: 1789 [тип. Богдановича].

<sup>15</sup> J. U. Niemcewicz, *Pamiętniki czasów moich*, oprac. J. Dihm, t. 1, Warszawa 1957, s. 251.

zultaty — szczególnie w zestawieniu z wydatkami poniesionymi przez króla w trakcie trzymiesięcznej podróży z Warszawy do Kaniowa — żadne<sup>16</sup>.

Ta właśnie redakcja *Opowieści o astrologu*, ponownie przypominiana Rosjanom w latach 1828–1830 w formie licznych przedruków<sup>17</sup>, została przetłumaczona na język polski i opublikowana wraz z innymi prorocत्वami o upadku Imperium Otomańskiego w Wilnie przez Berka Neumana<sup>18</sup>. Karol Estreicher, który odnotował ten druczek w swojej bibliografii<sup>19</sup>, nie podejrzewał, że zamieszczone w nim dwa wyodrębnione na karcie tytułowej jako piąte i szóste przepowiedzenia („V) Sułtana Solimana; VI) Arabskiego Astrologa, Musta Eddyna”), to w rzeczywistości tłumaczenie rosyjskiej redakcji legendy o astrologu Mustaeddynie Krzysztofa Dzierżka. Ponieważ, o ile mi wiadomo, nikt inny na druczek ów uwagi nie zwracał, a jest to niezwykle interesujące świadectwo dziwnych losów rosyjskich przekładów z piśmiennictwa staropolskiego, warto go przypomnieć współczesnym czytelnikom.

Na stronie tytułowej *Zbioru przepowiedzeń* podano, że jest to przekład z rosyjskiego. Nie wskazano jednak dokładnego adresu bibliograficznego rosyjskiego źródła ani nazwiska tłumacza. Po przejrzeniu rosyjskich publikacji z 1828 roku, które mogły stanowić podstawę polskiego tłumaczenia, udało się ustalić, że była nią bez wątpienia broszura *Собрание предсказаний о падении Турецкой империи*, opublikowana przez znanego moskiewskiego wydawcę Augusta Semena<sup>20</sup>, która zawierała wszystkie obecne

<sup>16</sup> Znany z ciętego języka Karol de Linge tak podsumował to spotkanie: „Król Polski zmarnował trzy miesiące, wydał trzy miliony, żeby widzieć imperatorową trzy godziny i pokazać jej przez trzy minuty ogień sztuczny”, cyt. za: K. Zienkowska, *Stanisław August Poniatowski*, Wrocław 2004, s. 304.

<sup>17</sup> Jak udało mi się ustalić, w latach 1828–1830 legenda o Mustaeddynie (pod różnymi tytułami) ukazała się w starej, osiemnastowiecznej wersji językowej i w wersjach uwspółcześnionych co najmniej dziesięć razy.

<sup>18</sup> O działalności wydawniczej B. Neumana pisał niedawno R. Löw. Por. jego artykuł *Rzecz o Berku Neumanie, drukarzu wileńskim*, „Teksty Drugie” 2012, nr 6, s. 373–381. W jego drukarni były również tłoczone polsko-rosyjskie rozmówki: *Польские и российские разговоры, составленные по наилучшим образцам и разделенные на 109 уроков* (Типография Неймана, Вильно 1829).

<sup>19</sup> Por. K. Estreicher, *Bibliografia polska XIX stulecia*, t. 4. (R–U), Kraków 1878, s. 542.

<sup>20</sup> Właściwie Auguste-René Semen (1783–1862), Francuz.

w wileńskim wydaniu utwory, a także frontysepis z portretem sułtana<sup>21</sup>. Polski wydawca odwzorował układ typograficzny moskiewskiej broszury, dołączył do niej także portret aktualnego sułtana Mahmuda II (1808–1839).

Nie można wykluczyć, że polski przekład rosyjskiej broszury z legendą o Mustaeddynie był tłumaczeniem na zamówienie „z góry”, ponieważ w Polsce prorocтва o upadku Turcji nie cieszyły się taką popularnością jak w Rosji czy na Bałkanach. Turcja, która nie uznała rozbiorów Rzeczypospolitej, w XIX wieku była bowiem postrzegana raczej jako sojusznik, a nie przeciwnik.

Broszura Semena ukazała się na przełomie lipca i sierpnia 1828 roku, a Ignacy Szydłowski (1793–1846), poeta, tłumacz, redaktor i cenzor, wydał zgodę na publikację *Zbioru przepowiedzeń* 21 września 1828 roku, stąd wniosek, że przekład musiał powstawać bardzo szybko. Prawdopodobnie władzom zależało na zaznajomieniu polskojęzycznych poddanych z propagandowym drukiem, cieszącym się ogromną popularnością w całej Rosji.

Na okładce podano cenę broszury („1 złp. 15 gr.”) oraz informację, że można ją kupić „w księgarni Aleksandra Żółkowskiego przy ulicy Świętojańskiej w domu Gucewicza”. Chyba jednak zbyt wielu czytelników broszura nie znalazła, albowiem w *Dodatku* do „Kuriera Litewskiego” dwukrotnie (w numerze 70 z 12 czerwca i 71 z 14 czerwca 1829 roku) zamieszczono anons, że „Zbiór przepowiedzeń o upadku Tureckiego Państwa; przekład z rosyjskiego, z portretem tureckiego sułtana Mahmuda II”, wciąż jest w sprzedaży, a cena broszurki (30 kop.) była niższa niż cena podobnych broszur w Moskwie, za które żądano od 60 kop. do 1 rubla. Skoro wiadomo, że 1 złoty miał wówczas wartość 30 kopiejek, to cena wskazana w ogłoszeniu była też niższa od podanej na okładce.

Aby pokazać, jakim modyfikacjom uległ pierwotny tekst legendy, zanim ponownie został wydany po polsku, zestawimy kilka fragmentów legendy o Mustaeddynie z wersji oryginalnej i z tłumaczenia odwrotnego.

---

<sup>21</sup> Собрание предсказаний о падении Турецкой империи: греческого царя Льва Премудраго, Мефодия, епископа Патрского, найденные на гробе Константина Великаго, Мартына Задека, султана Солимана, аравийскаго астронома Муста-Эддына. С портретом турецкаго султана Махмута II, тип. А. Семена при Императорской Медико-хирургической академии, Москва 1828.

Wydanie z 1596 roku	Wydanie z 1828 roku
<p>Ma to każdy wiedzieć, a prawdziwa jest powieść moja, gdyż to wiem lepiej niżli drudzy moi równi i dostateczniej, iż Turcy po wszystkie czasy panowania swego, zwycięzcami zawsze będąc nad wszystkimi prawie narodami, żadnego sobie więcej narodu nie ważą, na żaden się nie oglądają, żadnego się barziej nie boją, jako narodu polskiego. Jeśli kto wiedzieć chce, skąd to wiem, tedy króciuchno powiem.</p> <p>Sulejman, cesarz turecki, pradziad terazniejszego Muhammeda cesarza, człowiek mądry, pan sprawiedliwy, trzeźwy, jałmużnik wielki, nie tylko tureckie, ale i chrześcijańskie szpitale opatrujący, będąc biegłym w nauce biegów niebieskich, upatrował to, że zniszczenie państwa i monarchija turecka od żadnego narodu nie będzie zepsowana, tylko od narodu polskiego. (k. D<sub>1</sub>v)</p>	<p>Wiadomo jest wszystkim, że Turcy, będąc po wszystkie czasy panowania swojego zwycięzcami na wschodzie, żadnego narodu tyle nie szacują, nie lękają się i nie boją, jak narodu rosyjskiego.</p> <p>Suliman, sułtan turecki, był panem mądrym, sprawiedliwym, powściągliwym i dobroczynnym do tego stopnia, że opatrywał jałmużnami nie tylko tureckie, ale i chrześcijańskie domy: osobliwie zaś był biegły w wiadomości znaków i zjawisk niebieskich, z których i przewidział, że państwo i potęga turecka, od żadnego innego narodu nie będzie zniszczona, tylko od rosyjskiego. (s. 25–26)</p>
<p>Iż tedy z cesarskiego dworu i pałacu była widziana ona wieża nowo zbudowana, wsiadł cesarz, jako zwykły, z pokojowemi swemi do brygantynu abo batu, i jechał morzem. A potem wysiadłszy, na koniu do onego ogrodu przyjechał. Nalazł astrologa patrzącego po niebie i piszącego jakieś kreski. Spytał go zatem:</p> <p>— Powiedz mi, jeśliś widział jaki znaczny przypadek przyszyły?</p> <p>Rzekł:</p> <p>— Pan Bóg niech tobie z każdego jednego dnia tyśiąc dni, cesarzu, panie mój, uczyni. Nie ma-ż nic złego tobie, wszystko dobre i szczęśliwe — powiedział.</p> <p>Rzekł cesarz:</p> <p>— Wždy cóżkolwiek powiedz, abym doznał nauki twojej.</p>	<p>Pewnego dnia sułtan z dworzanami swoimi wstąpił zwyczajnym sposobem na galerę, przepłynął morzem do Galaty i tam, wsiadłszy na konia, podjechał do wyżej rzeczonyj baszty, na której i znalazł astrologa Musta-Eddyna, wpatrującego się w niebo, i kreślącego pewne znaki. Sułtan go się zapytał:</p> <p>— Azali nie widziałeś jakiego nadzwyczajnego znamienia?</p> <p>Astrolog na to odpowiedział:</p> <p>— Nic dla ciebie złego nie masz, Monarcho! Widziałem wszystko pomyślane i błogie.</p> <p>Sułtan mu powiedział:</p> <p>— Cóżeś więc widział, objaw mi, ażebym mógł poznać sztukę i biegłość twoją.</p>

do akceptacji

— Bądź długo żyw, cesarzu, panie mój — powiedział astrolog. — Wielki i snadź naprzędniejszy niewolnik twój zginie złą śmiercią.

Pytał, jeśli w Konstantynopolu czyli w Egipcie abo w inszym którym państwie. Powiedział, że:

— Pod bokiem twoim, tu tego a tego dnia, siedząc na sprawiedliwości, źle zginie.

Czekał onego dnia cesarz, myśląc, który wezyr zginie i jeśli to prawda, co on powie. A w tym dano mu znać, że dopiero jeden delij abo Kozak zabił okrutnie Mehmet Baszę, naprzędniejszego wezyra. Kazał go do siebie przywieść i pytać, dlaczego by zabił Baszę. Powiedział:

— Dłatego go zabił, że mi ubogą moją wysługę wziął, a komu inszemu ją dał, a toż uczyniłem się głupim i takem długo nań czyhał, żem go tym nożem moim, w papier miasto suplikacyjnej uwinąwszy, zakłół i krzywdy swej z wielkim weselem moim pomściłem się.

Kazał końmi włóczyć po Konstantynopolu cesarz onego szalonego zmyślnie tak długo, aż umarł, a potym na haku zawiesić. (k. D<sub>3</sub>r–D<sub>3</sub>v)

Astrolog na to:

— Żyj długo, Monarcho. Tego dnia i prędko nawet twój wielki, znamienity i najpierwszy wezyr zginie od niewolnika okrutną śmiercią.

Sułtan go zapytał:

— Gdzież się to zdarzy? W Konstantynopolu czy w Egipcie lub też w innym jakim miejscu?

On odpowiedział:

— Tenże sam, który znajduje się przy twoim boku, zginie nieszczęsną śmiercią.

A kiedy sułtan zatopił się w rozmyślaniu nad tym przepowiedzeniem, natychmiast przyniesiono jemu wiadomość o zamordowaniu Mustafy baszy, najpierwszego jego wezyra. Mocny gniew malował się na twarzy sułtana i rozkazał natychmiast pojmać mordercę i stawić przed sobą. A kiedy go przyprowadzono, sułtan zapytał:

— Za co ty, zbrodniarzu, zamordowałeś wezyra?

Winowajca odpowiedział:

— Za to, że on, zabrawszy moją ubogą wysługę, oddał drugiemu; ja nie mogłem wszelkimi środkami nakłonić go do sprawiedliwości i, udawszy się za obłąkanego, długo nań czatowałem. Kiedy zaś dopilnowałem sposobnej pory, wtenczas nożem, ukrytym w zwoju papierów moich, nagle go przeszyłem i tym sposobem pomściłem się za krzywdę moję.

Usłyszawszy to, sułtan rozkazał występnego tego mordercę włóczyć na koniach po mieście dopóty, aż ducha wyzionie, a potem zawiesić na haku. A razem dziwił się nauce tego astrologa i ziszczonemu jego przepowiedzeniu. (s. 33–35)

Powiedzieli i wykładali Alkoran proroka swego Mahometa i ukazowali, że do tysiąca lat tylko to państwo ma trwać, jakoż koniec i upadek ostatni w roku 1591 być rozumieli temu państwu. Wtenczas, gdy cesarz turecki posłał był wojsko swe z Beglerbegiem greckim do Śniatyna, o czym się, da Pan Bóg, szerzej, i o innych rzeczach, w łacińskim egzemplarzu przypomni. Astrologowę rzecz kończę i powiedam, że ci ludzie nauczeni w sekcie Mahometowej cesarzowi to pokazali, że to jest nauka diabelska, którą Persa umie, i mówili, że:

— Jeśli ty, cesarzu, tego człowieka nie zgubisz, tedy się to zstać może, co on powie. Ale jeśli umrze, tedy i skutki te wszystkie opowiedania jego umrzeć muszą, a temu państwu nikt szkodzić nie może.

Wnet cesarz, zawoławszy przedniejszego odźwiernego, kazał mu iść z kilką innych, aby Mustaeddyna astrologa wzięli i związawszy w morzu utopili. Którzy skoro weszli do ogroda, przywitał ich z wesołą twarzą i rzekł:

— Witajcie, panowie, tak tyr ulla, to jest *praedestinatio divina* abo *praedestinata neminem praetereunt*. Ryby morskie grobem mi dziś będą, a naród północny rychło wam rozkazować będzie.

Porwali go i związali, i w morze między Galatą i Konstantynopolem wrzucili i utopili. Ten ci koniec miał ten sławny astrolog, którego ogród i wieże, i instrumenta kazał zaraz cesarz wniwecz zepsować, połamać i poobalać, tak iż do tego czasu pustkami stoi. (k. D<sub>4</sub>r-D<sub>4</sub>v.)

Wszyscy jednomyślnie radzili sułtanowi stracić Mustę-Eddyna, ażeby z nim razem i nauka jego zaginęła, którą oni nazywali szatańską, dlatego że wszelkie przepowiedzenie pomienionego astrologa uwieńczyło się ziszczeniem i nabawiało przestraszonym i trwożą całym naród i wojsko sułtańskie.

Wtenczas sułtan, pomysławszy nieco, rozkazał przyjsć do siebie naczelnikowi straży i polecił mu, ażeby wziął z sobą pewną liczbę ludzi, udał się z nimi do astrologa Musty-Eddyna, porwał go i wrzucił do morza. Wysłańcy niezwłocznie przyszedli do jego ogrodu; a on, spotkawszy ich u bramy z wesołą twarzą, powiedział:

— Pokój wam, panowie moi! Sąd Boży nikogo nie chybia. Dla mnie teraz ryby morskie staną się grobem, naród zaś północny prędko nad wami panować będzie.

Po czym wysłańcy, porwawszy go, wrzucili w morze między Galatą a Carogrodem. Takim sposobem umarł sławny astrolog Musta-Eddyn, po którym pozostały ogród, basztę i wszystkie narzędzia sułtan rozkazał zniszczyć i wywrócić z fundamentu. (s. 40–41)

Mamy tu zatem klasyczny przykład retrowersji, czyli tłumaczenia na język oryginału tekstu uprzednio przetłumaczonego. Ponieważ w da-

# do akceptacji

nym wypadku tłumaczenie odwrotne dotyczyło nie pierwotnego przekładu, lecz jego późniejszej redakcji, w której pewne fragmenty uległy już redukcji, to zmiany te są istotne. Anonimowy przekład staroruski, rozpowszechniany w odpisach bez wskazania nazwiska polskiego autora, a w redakcji z 1789 roku i jej przedrukach także bez jakichkolwiek odniesień do polskiej rzeczywistości historycznej, stawał się stopniowo swoistym „artefaktem folklorystycznym”, który bez większego wysiłku i bez żadnych zobowiązań wobec prawowitego autora można było przetwarzać i powielać w masowych nakładach, gwarantujących szybki dochód, i wykorzystywać w celach politycznych<sup>22</sup>. Dziewiętnastowieczny czytelnik wileńskiej publikacji nie mógł więc rozpoznać rzeczywistej proveniencji legendy. Jak już wiemy, również taki znakomity uczony jak K. Estreicher, opisujący we wcześniejszych tomach swojej bibliografii egzemplarze *Ligi z zawadą Koła Poselskiego*, której częścią składową była legenda o Mustaeddynie, nie odkrył tej prawdy, ale, rejestrując wileński druczek z pełnym opisem jego zawartości, sprawił, że zobaczywszy w opisie imię Mustaeddyna, sięgnęłam po wydanie B. Neumana i z prawdziwą satysfakcją odkryłam, że to ten sam, choć nieco podretuszowany, astrolog, którego na karty *Ligi z zawadą Koła Poselskiego* wprowadził Krzysztof Dzierżek. I tak po raz kolejny potwierdziła się starożytna maksyma, głosząca, że *pro captu lectoris habent sua fata libelli*.

---

<sup>22</sup> Taki sposób wykorzystania legendy o Mustaeddynie, który w późniejszych interpretacjach zyskał nawet miano proroka, przetrwał do dziś. Dość powiedzieć, że liczba przedruków dziewiętnastowiecznej wersji przekładu i jej nowych przeróbek jest trudna do ustalenia, a portale internetowe prześcigają się w cytowaniu jej najważniejszego — zdaniem Rosjan — przesłania, które daje nadzieję na odzyskanie Konstantynopola przez „naród północny”, utożsamiany z narodem rosyjskim. Szerzej o tym zob. E. Małek, *Легенда об астрологе Мустаеддыне Кишиштофа Держека в древнерусском переводе и ее позднейшие обработки (исследование и издание текстов)*, Warszawa 2019.

do akceptacji



## From Poland to Moscow and back, or the amazing fate of Krzysztof Dzierżek's tale about the astrologer Mustaeddin

### Summary

The tale about the astrologer Mustaeddin, translated into Russian in the 1670s, was published in a new edition first in 1789 and republished many times during the Russian-Turkish war of 1828–1830. The popular pamphlet was translated back into Polish by an unknown person and published in Vilnius in 1828. Neither the translator nor the readers knew that the original text of this legend was written in 1596 by Krzysztof Dzierżek — a Polish translator and diplomat.

Keywords: tale about the astrologer Mustaeddin, Krzysztof Dzierżek, Polish–Russian literary contacts in 17th–19th centuries

do akceptacji

do akceptacji

MILICA JAKÓBIEC-SEMKOWOWA

Uniwersytet Wrocławski, Polska



## Serbski poemat romantyczny wobec tradycji rodzimej i obcej\*

Główne idee romantyzmu serbskiego — ludowość, historyzm i patriotyzm — pozwalają przyznać mu równoprawne miejsce w kręgu romantyzmu europejskiego, a w szczególności w rodzinie literatur słowiańskich, ale biorąc pod uwagę czas i okoliczności jego rozwoju, łatwo można dostrzec istotne różnice. Na tle europejskim rozkwit nowych idei nastąpił na gruncie serbskim stosunkowo późno i w bardzo szczególnym momencie historycznym. Odzyskana w wyniku dwóch powstań niemal pełna niepodległość części ziem serbskich narzucała konieczność budowy struktur niezależnego państwa, nowej kultury, nowej literatury. Reforma języka zapoczątkowana przez Vuka Karadžicia przygotowała sprawne narzędzia komunikacji, a jego publikacje pieśni ludowych wyznaczyły kierunek rozwoju literatury, tym bardziej że o folklorze serbskim z najwyższym uznaniem wypowiadali się najwybitniejsi twórcy europejscy, poczynawszy od Johanna Wolfganga Goethego. Jednocześnie młodzi Serbowie ruszyli na Zachód, gdzie studiując i podróżując, mieli okazję zetknąć się z literaturą romantyczną, głównie w niemieckich przekładach. Ostateczne zwycięstwo romantyzmu, przypieczętowane w 1847 roku publikacją między innymi tomu poezji Branka Radičevi-

do akceptacji

cia i *Górskiego wieńca* Petara II Petrovicia Njegoša, nastąpiło w momencie, gdy romantyzm zachodnioeuropejski, a także polski i rosyjski, już przygasał. Na konsekwencje tej sytuacji zwracał uwagę Dragiša Živković: „Српски романтизам почиње једном инверзијом — прихватањем постромантичарских и предромантичарских књижевних тежњи”<sup>1</sup>. Poszukując nowego modelu literatury narodowej i obserwując jednocześnie wyciszenie rewolucyjnych burz, które przeradzały się w spokojne nurty biedermeieru, a głęboki pesymizm w cichą melancholię<sup>2</sup>, młodzi twórcy z tym większym zapałem sięgali po nieprzebrane bogactwo rodzimej twórczości ustnej. Stała się ona niewyczerpalną skarbnicą wątków i motywów. Epika bohatera przywołująca odległą przeszłość i jej heroś w pełni odpowiadała na romantyczny postulat historyzmu o bardzo silnym ładunku patriotycznym. „Folklor dostępuje nobilitacji głównie jako narzędzie romantycznego historyzmu, a właściwie romantycznego mitotwórstwa historycznego”<sup>3</sup>. Sięgnięcie do wydarzeń z odległych czasów świetności państwa serbskiego, w obliczu tworzenia się niezależnego księstwa wyzwolonego spod obcego panowania, w niczym nie mogło przypominać błędzenia po średniowiecznych ruinach w poszukiwaniu tajemnicy i grozy, które z upodobaniem opisywali romantycy zarówno angielscy i niemieccy, jak i twórcy polscy i rosyjscy. Poezja ludowa dostarczała też romantikom serbskim gotowych form wypowiedzi: od schematów konstrukcji opowieści epickich po środki obrazowania poetyckiego i schematy metryczne. Romantyczna ludowość na gruncie serbskim oznaczała podniesienie folkloru do rangi powszechnie obowiązującego (i praktykowanego) kanonu, wprowadzenie go na salony. Vuk Karadžić — stwierdza Maria Dąbrowska-Partyka — staje się świadomym twórcą „kodu narodowej literatury”<sup>4</sup>, bezalternatywnego dla ówczesnej Serbii.

Śledząc dokonania serbskich romantyków zarówno pod kątem wyboru tematyki, jak i stosowania różnych form wypowiedzi, łatwo ów wpływ

<sup>1</sup> „Romantyzm serbski zaczyna się od pewnej inwersji — przyjęcia tendencji postromantycznych i preromantycznych”. Д. Живковић, *Трагично покољење српских песника*, [w:] *Токови српске књижевности*, Нови Сад 1991, s. 100.

<sup>2</sup> Por. Д. Живковић, *Трагично покољење...*

<sup>3</sup> M. Dąbrowska-Partyka, *Folklor w roli kodu i subkodu literackiego*, [w:] *Świadectwa i mistyfikacje. Przed i po Jugosławii*, Kraków 2003, s. 223.

<sup>4</sup> M. Dąbrowska-Partyka, *Świadectwa i mistyfikacje*, [w:] *Świadectwa i mistyfikacje...*, s. 211.

obserwować. Dalekosiężne konsekwencje tych wyborów, nie tylko w obrębie literatury, można obserwować niemal do naszych czasów<sup>5</sup>. Reprezentatywnym przykładem procesu zmagania się Vukowskiego romantyzmu, niejednoznacznie z romantyzmem europejskim, z wciąż żywą jeszcze tradycją klasycystyczną i sentymentalną, są dzieje serbskiego poematu romantycznego, który z jednej strony podlegał wpływowi bogatej tradycji ludowych pieśni epickich, a z drugiej — wzorom ukształtowanej w całej romantycznej tradycji europejskiej powieści poetyckiej.

Serbski poemat romantyczny doczekał się współcześnie opracowania monograficznego autorstwa Tanji Popović<sup>6</sup>, która skrupulatnie zebrała znaczną liczbę trudno dostępnych dziś tekstów, przeprowadziła ich klasyfikację i poddała analizie. Wśród ponad siedemdziesięciu autorów brakuje jednak Đorđa Markovicia-Kodera, autora kontrowersyjnego poematu *Роморанка* [*Romoranka*, 1862]. Nie budzi wątpliwości wyodrębnienie dwóch faz romantyzmu serbskiego, nasuwają się jednak pewne obiekcje odnośnie do klasyfikacji i podziałów, wynikające z niejasności terminologicznych. Zawarte w tytule pojęcie „poemat romantyczny” (*romantičarska poema*) obejmuje wszystkie poematy powstałe w okresie romantyzmu, także na przykład religijne lub sentymentalne. Szczegółowe kryterium tematyczne uzupełnione zmieniającą się w czasie koncepcją bohatera zbyt słabo wiąże poematy serbskich autorów z wpływem Byrona i jego naśladowców, a w szczególności z jego poematami rewolucjonizującymi narrację epicką. W literaturoznawstwie polskim utwory tego rodzaju to powieści poetyckie, których nazwa nawiązuje do angielskiej *romantic tale*<sup>7</sup>, w rosyjskim to *романтическая поэма*, szczegółowo opracowana przez Wiktora Żirmunskiego<sup>8</sup> i Jurija Manna<sup>9</sup>. W dalszym toku niniejszego wywodu przedmio-

<sup>5</sup> Por. M. Dąbrowska-Partyka, *Tradycja, klasycy, kanon. O współczesnych rewizjach wartości w obrębie literatury serbskiej*, [w:] *W poszukiwaniu nowego kanonu. Reinterpretacje tradycji kulturalnej w krajach postjugosłowiańskich po 1995 roku*, red. M. Dąbrowska-Partyka, Kraków 2005.

<sup>6</sup> Т. Поповић, *Српска романтичарска poema*, Београд 1999.

<sup>7</sup> M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, J. Sławiński, A. Okopień-Sławińska, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1976, s. 330–331.

<sup>8</sup> В. М. Жирмунский, *Байрон и Пушкин*, Наука, Ленинград 1978, <http://biblio.imli.ru/index.php/ruslit/65-zhirmunskij-vm-bajron-i-pushkin-1978> [dostęp: 28.02.2018]

<sup>9</sup> Ю. В. Манн, *Романтическая поэма как Жанр*, [w:] *idem, Динамика русского романтизма*, Москва 1995, s. 133–164, [https://imwerden.de/pdf/mann\\_jurij\\_dinamika\\_romantizma.pdf](https://imwerden.de/pdf/mann_jurij_dinamika_romantizma.pdf) [dostęp: 28.03.2018].

tem uwagi będzie kształtowanie się w literaturze serbskiej nowego gatunku literackiego — powieści poetyckiej — w odniesieniu do dotychczasowej praktyki literackiej w kontekście europejskiej fali bajronizacji. Analizie zostaną poddane utwory powstałe we wcześniejszym okresie romantyzmu serbskiego (od lat czterdziestych do połowy lat sześćdziesiątych XIX wieku). Pozwoli to również wskazać specyfikę romantyzmu serbskiego, w którym formował się nie tylko nowy model literatury, lecz także utrwalana w niej wizja narodowych dziejów.

Badając serbską epikę wierszowaną pierwszej fazy romantyzmu, można dostrzec wyraźnie zróżnicowane inspiracje i założenia patronujące jej twórcom. Młodzi autorzy, nazwani przez Živkovića „tragicznym pokoleniem”<sup>10</sup>, mieli do dyspozycji z jednej strony wzorce wyniesione z edukacji w duchu klasycznym, reprezentowane przez takich rodzimych autorów jak Lukjan Mušicki czy Jovan Hadžić-Svetić, z drugiej zaś ludową epikę bohaterską, porównywaną często z tradycją homerycką, dostarczającą gotowe tematy i ściśle określone rozwiązania formalne. W początkowym okresie serbskiego romantyzmu najslabiej zaznaczył się wpływ poematu typu bajronowskiego. Dzieła angielskiego autora nie były tłumaczone, a opinia o nich kształtowała się pod wpływem Ljudevita Štura, dla którego bajronizm był równoznaczny z amoralnością, pesymizmem i diabolicznością, które nie przystoją poetom słowiańskim<sup>11</sup>. Niewątpliwie z twórczością Byrona zetknął się Branko Radičević, który w liście do ojca z 9 maja 1844 roku informuje o podjęciu pracy nad dziełem, którym zamierza prześcignąć Byrona: „ja ћу га у том превазићи, што ћу живот с лепше стране узети, и нећу, као он, о очајању певати”<sup>12</sup>; dwadzieścia lat po śmierci angielskiego poety. Na skrzyżowaniu wskazanych trzech prądów pojawiają się w literaturze serbskiej połowy XIX wieku liczne teksty należące do epiki wierszowanej, pozostające dzisiaj w zdecydowanej większości na peryferiach historii literatury, ale stanowiące istotną fazę w rozwoju serbskiego romantyzmu. Sądząc po listach prenumeratorów, które były zamieszczane w pierwszych edycjach poematów, były to dzie-

<sup>10</sup> Д. Живковић, *Трагично...*, s. 19.

<sup>11</sup> Пор. Д. Живковић, *Лаза Костић и Бајрон*, [w:] *Токови...*, s. 100–102.

<sup>12</sup> Сут. за: Т. Поповић, *Српска...*, s. 172.

ła chętnie czytane<sup>13</sup> przez szerokie kręgi odbiorców i co za tym idzie — wpływały na kształtowanie się nie tylko ich gustów literackich, lecz także określonej wizji przeszłości.

Najdobitniejszym przykładem powiązania tradycji klasycznej eposu z ludową pieśnią bohaterską jest rozległy epos Jovana Suboticia *Краљ Дечански. Енос у осам нјесама* [*Król Deczański. Epos w ośmiu pieśniach*] z 1846 roku<sup>14</sup>. Autor cieszący się wielką estymą jako literat i działacz polityczny<sup>15</sup> opiewa ostatnie lata życia tytułowego bohatera, Stefana Urosza III Dečanskiego, objaśnia okoliczności jego tragicznej śmierci i charakteryzuje jego następcę Stefana Dušana. Wybór epizodów historycznych, pośród których okoliczności śmierci bohatera pozostają do dziś niewyjaśnione, służy gloryfikacji dynastii Nemanjiców i serbskich junaków. Niejasne okoliczności śmierci tytułowego bohatera zostają podane w taki sposób, by Stefan Dečanski i jego syn pozostali ucieleśnieniem najwyższych wartości: miłości Boga i ojczyzny, poszanowania tradycji oraz zobowiązań rodzinnych i przyjacielskich. W pełni odpowiada to kanonowi cnót rycerskich realizowanemu w średniowiecznej epice zachodnioeuropejskiej<sup>16</sup>. W często opisywanych scenach batalistycznych bohaterowie potwierdzają swój kunszt bojowy w bezpośrednim starciu, jak też umiejętności dowódcze. Nieporozumienia między ojcem a synem są wynikiem intryg

<sup>13</sup> Poemat *Лазарица* Joksima Novicia Otočanina na przykład zaprenumerowali czytelnicy z 42 miejscowości: od Wiednia (dwudziestu), Belgradu (czterdziestu pięciu) i Nowego Sadu (dwudziestu) do Rумы (czternastu), Senty (ośmiu) i monasteru Rakovac (czterech). Bardzo interesująco przedstawia się też profil społeczny przyszłych czytelników. Znaczną ich część stanowią osoby duchowne, następnie drobna inteligencja: urzędnicy, nauczyciele, studenci, a także kurcy, wojskowi, rzemieślnicy, rolnicy („земљодјелци”). Por. J. Новић Оточанин, *Лазарица или Бој на Косову на Видов дан 1389. Године*, Нови Сад 1847, s. 83–98. Jeszcze bardziej imponująco przedstawia się spis prenumeratorów poematu *Краљ Дечански* Jovana Suboticia: 55 miejscowości (J. Суботић, *Краљ Дечански. Енос у осам нјесама*, red. писмени кр., У Будиму 1846, s. 234–256).

<sup>14</sup> J. Суботић, *Краљ Дечански...*

<sup>15</sup> Jovan Subotić (1817–1886) pochodził ze Sremu, kształcił się w Peszcie, gdzie zdobył tytuł doktora prawa i doktora filozofii. Władał wieloma językami. Równoległe z karierą polityczną i działaniami na rzecz rozwoju kultury serbskiej zajmował się twórczością literacką. Pisał wiersze, poematy, opowiadania, dramaty. Pozostawił obszerną autobiografię. Redagował „Letopis Matice srpske”. Był zwolennikiem reformy językowej Vuka Karadžicia. Por. [https://sr.wikipedia.org/wiki/Јован\\_Суботић](https://sr.wikipedia.org/wiki/Јован_Суботић) [dostęp: 20.09.2017].

<sup>16</sup> Por. M. Ossowska, *Ethos rycerski i jego odmiany*, Warszawa 2000.

i ambicji cudzoziemców przebywających na królewskim dworze: królowej Mariji, żony Stefana, i jej zausznika, francuskiego rycerza Baldovina. Jedynym bohaterem, który mógłby się znaleźć w kręgu postaci naznaczonych romantycznym piętnem tragizmu, jest przyjaciel królewskiego syna, Dejan; postawiony w sytuacji bez wyjścia wybiera honorowe samobójstwo. Obszerne dzieło *Suboticia*, liczące 7138 wersów, w pełni realizuje zasady poetyki klasycznego poematu epickiego z dostojną niespieszną akcją, licznymi opisami miejsc i budowli, ciągnącymi się przez wiele wersów wyliczeniami imion i tytułów junaków przybyłych na narady lub plac boju. Nie są to jednak wyłącznie zabiegi retardacyjne. Należy pamiętać, że *Краљ Дечански* i podobne teksty zastępowały nienapisane jeszcze przystępne podręczniki historii<sup>17</sup>, porządkowały — z wyraźnym przesłaniem ideowym — wiedzę o przeszłości zachowaną przede wszystkim w tradycji ustnej, w niezliczonych wariantach pieśniowych. Autor doskonale zdawał sobie sprawę z wagi i roli przekazu ustnego, wprowadzając do poematu ślepego starca Dragoslava, śpiewającego o przeszłości przy wtórze gęśli. Liczne odwołania do folkloru obecne są także w warstwie stylistycznej. Pierwsza pieśń na przykład zaczyna się tradycyjnym incipitem „Славу слави српски цар Стефане”<sup>18</sup>, a scenę śmierci bohatera, który żegna się z synem i przekazuje mu nauki moralne, podsumowuje typowa dla pieśni bohaterkich fraza „То говори а с душом се бори”<sup>19</sup>. Całość utrzymana jest w rygorach wersyfikacyjnych tradycyjnego nierymowanego dziesięciozłoskowca (4+6), bez przerzutni i z charakterystycznymi dla ludowej epiki skrótami lub poszerzeniami („цар Стефане”) pozwalającymi ów rytm zachować.

Tradycję szerokiego fresku historycznego reprezentują również dwa obszerne poematy epickie autora niemal zupełnie dziś zapomnianego,

<sup>17</sup> Pierwsza wyrosła z ducha Oświecenia *Historia różnych narodów słowiańskich zwłaszcza Bułgarów, Chorwatów i Serbów* (1794–1795) autorstwa Jovana Rajicia napisana była w języku ruskosłowiańskim. Częstkowe opracowanie *Istorija Srbije od početka 1813 do konca 1815 godine* (1837) Simeona Milutinovicia Sarajliji napisane zostało językiem tradycyjnym, dalekim od reformatorskich ustaleń Vuka Karadžicia, który z kolei był autorem wydanej po niemiecku historii Czarnogóry (*Montenegro und die Montenegrinen*, 1837). Por. M. Jakóbiec, *Literatury narodów Jugosławii*, [w:] *Dzieje literatur europejskich* red. W. Floryan, t. 3, cz. 2, Warszawa 1991, s. 197–198, 205–206.

<sup>18</sup> J. Суботић, *Краљ Дечански...*, s. 3.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 231.



Joksima Novicia Otočanina (1806–1868)<sup>20</sup>. Powstała w 1839 roku *Лазарица или Бој на Косову између Срба и Турака* [*Lazarica czyli Bój na Kosowie pomiędzy Serbami i Turkami*] (2156 wierszy) ukazała się drukiem w 1847 roku, natomiast *Душанија или златни догађаји из време на српског царства и так по њему* [*Duszanija, czyli złote wydarzenia z czasów cesarstwa serbskiego i później*] (6568 wierszy) — w 1863. W obu wypadkach mamy do czynienia z nieznacznie zmodyfikowaną formą epepei. Poeta wybrał tematy z odległej przeszłości, opisał dramatyczne wydarzenia, których bohaterami były postacie historyczne, rycerze bez skazy. Nie miejsce tu i czas na korygowanie licznych, ale na ogół drobnych odstępstw od prawdy historycznej. Wzniosły cel sławienia przeszłości wyraża się w podniosłym tonie osiągniętym za pomocą środków typowych dla ludowej epiki bohaterskiej. W pierwszym z poematów poeta połączył w fabularną całość pieśni z cyklu kosowskiego, skupiając uwagę na przebiegu samej bitwy i bohaterstwie junaków<sup>21</sup>. Każdy z głównych bohaterów nie tylko sieje spustoszenie w szeregach wroga (liczba zabitych, zgodnie z zasadą hiperbolizacji, sięga wielu setek), lecz także dokonuje cudów w bezpośrednim starciu z pojedynczym przeciwnikiem. Śmierć

<sup>20</sup> Biografię tego autora opracowała ostatnio Brana Dimitrijević z okazji dwusetlecia jego urodzin: Б. Димитријевић, *Песник, племић и пустилов*. У трагању за Српством. На двестоту годишњицу рођења Јоксима Новића-Оточанина, „Задужбина” 2007, <http://www.rastko.rs/istorija/delo/12196> [dostęp: 25.09.2017]. Urodzony w 1807 roku syn szlachecki z Liki zdobył staranne wykształcenie na uniwersytetach niemieckich, między innymi w Getyndze, Hale i Jenie, gdzie zetknął się z Janem Kollárem. W Wiedniu zamieszkał u Jerneja Kopitara i przez niego poznał Vuka Karadžicia. Po powrocie do ojczyzny nie zamierzał poświęcić się karierze prawniczej, przeszedł do Serbii, a następnie do Bośni. W jego burzliwej biografii przeplatają się działania dyplomatyczne z polecenia księcia Miłosza Obrenovicia, z bezpośrednią walką z Turkami; nie brakuje powiązań z ugrupowaniami hajduckimi. Wszystkim tym działaniom patronowała idea walki o Serbię. Zmarł w ubóstwie i zapomnieniu w 1864 roku.

<sup>21</sup> Zestawienie z korpusem teksów ludowych ze zbioru Vuka Karadžicia pozwala stwierdzić, że pominięto mistyczny wymiar bitwy; nie ma tu wyboru „carstwa niebieskiego”. Rozbudowany został natomiast wątek księżnej Milicy, proszącej kolejno braci o pozostanie z nią na dworze („bratac od zakletve”), a także epizod zabójstwa sułtana Murata: do obozu tureckiego udają się trzy przyjaciele: Miloš Obilić, Milan Toplica i Ivan Kosajnić. Miloš wchodzi do namiotu sułtana, odbywa z nim dłuższą rozmowę, a następnie zabija go jednym ciosem szabli, po czym rozprawia się z całym orszakiem tureckim i ucieka. Znacznie rozwinięty został również wątek zdrajcy, Vuka Brankovicia. Miloš żałuje, że nie ma na Kosowym Polu Królewicza Marka; przyczyna nieobecności pozostaje niewyjaśniona.

bohatera następuje w wyniku śmierci konia lub ostatecznego wyczerpania junaka. Główne przesłanie poematu ma miejsce po opisie krwawego rbojowiska („Тадај паде Српска госпоштина,/ Паде слава и велика хвала”<sup>22</sup>), zamyka się w hołdzie złożonym Czarnogórze: „Покрај мора ломна Црна Гора/ Одржа се, Бор јој помагао”<sup>23</sup>. Stwierdzenie to, poprzedzone kilkoma wcześniejszymi przywołaniami bohaterskich czynów junaków z Czarnogóry, pozwala traktować Otočanina nie tylko jako naśladowcę ludowej epiki bohaterskiej, lecz także świadomego komentatora bieżącej sytuacji politycznej na Bałkanach.

*Душанија* — drugi, znacznie obszerniejszy, poemat tego autora został podzielony na siedem pieśni, z których każdą opatrzone tytułem (na przykład *Душан узе од Грка Македонију, Силни цар Стјепане посини Милоша Обилића, Двије царине, двије удовице*), i ma oddzielną numerację wersów. Budowa każdej części rozpoczynającej się od incipitu typowego dla ludowych pieśni bohaterskich, na przykład „Мили Боже дивне воље твоје!”<sup>24</sup> lub „Мили Боже на свему ти хвала!”<sup>25</sup>, a zakończonej lirycznym przesłaniem do współczesnych („Онда било, пак се запамтило,/ А по данас нек се попијева,/ Нек се боље и знаде и памти,/ Какови је по старини Србо”<sup>26</sup>), pozwala traktować je jako oddzielne poematy. Narracja biegnie w porządku chronologicznym bez zakłóceń, często przeplatana dłuższymi wypowiedziami bohaterów (między innymi cara Duszana, Królewicza Marka, bana z Bośni), którzy relacjonują wcześniejsze wydarzenia. Zdecydowanie częściej niż w *Lazaricy* pojawiają się dłuższe rozważania filozoficzno-religijne, pełniące w stosunku do akcji funkcję retardacyjną. Podobnie jak u Jovana Suboticia u Joksima Novicia również znajdziemy ślady średniowiecznej tradycji rycerskiej (na przykład losy bitwy rozstrzyga pojedynki głównodowodzących), obaj wysławiają przeszłość Serbii z wyraźnym przesłaniem edukacyjnym. Celowi temu bez wątpienia służy też zamieszczona na początku pieśni siódmej (*Први бој на Косову и смрт*

<sup>22</sup> Ј. Новић Оточанин, *Лазарица или Бој на Косову на Видов дан 1389. године*, Нови Сад 1847, w. 2146–2147.

<sup>23</sup> *Ibidem*, w. 2149–2150.

<sup>24</sup> Ј. Новић Оточанин, *Душанија или златни догађаји за времена срског царства, и тако по њему*, Будим 1863, s. 1.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 155.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 18.

Вукашинова) genealogia dynastii Nemanjiciów, ujęta w regularny wiersz dziesięciozgłoskowy. Zarówno wybór tematów, jak i zastosowanie tradycyjnego rozmiaru wersyfikacyjnego świadczą o żywym wpływie ludowej tradycji epickiej na autorów serbskiego romantyzmu podejmujących próby stworzenia epepei narodowej. Świadectwem tej żywotności jest poemat opiewający aktualne wydarzenie historyczne: *Boj na Bucu* [*Bój na Visie*] autorstwa Stjepana Mitrova Ljubišy z 1866 roku<sup>27</sup>.

Druga znacząca grupa poematów powstałych w interesującym nas okresie nie ma takiego epickiego rozmachu, ale w warstwie fabularnej, a przede wszystkim poprzez treści ideowe, stanowi kolejny dowód dominacji tradycji ludowej. Do tematyki kosowskiej nawiązywali w swych poematach epickich tacy twórcy, jak: Jovan Subotić, Branko Radičević czy Đura Jakšić. Najbliższa tradycji kosowskiej, ze względu na imiona bohaterów i poetykę, jest *Врдничка кула* [*Wieża z Vrdnika*] napisana przez Suboticia w 1843 roku<sup>28</sup>. Autor sięga jednak po typowy temat balladowy: główny bohater poematu, wojewoda Mirko, zwołuje wszystkich serbskich junaków („сву госпуду српску”), których imiona pojawiają się w pieśniach cyklu kosowskiego, aby w wyniku turnieju wybrać męża dla swej jedynej córki. Po tragicznym zakończeniu (omal nie dochodzi do kazirodztwa) następuje charakterystyczna dla poematu historycznego formuła zamknięcia: „Песма с' пева, да весели људе,/ Од мен' песма, од Бога весеље”<sup>29</sup>. Tematycznie bliższa epice rycerskiej jest *Манастирлија* [*Manastirlija*] tegoż autora traktująca o bohaterskiej śmierci junaków broniących miasta w Sremie, natomiast poemat *Губикана Марко* [*Marko czarpkę gubiący*] przenosi legendarnego bohatera epickiego w późniejszą epokę (czasy despotowiny), zachowując wszystkie jego cechy ukształtowane wcześniej. Interesujący przykład połączenia ludowej tradycji epickiej z klasyczną erudycją stanowi rozległy poemat *Јуришић Никола* [*Nikola Jurišić*] (prawie dwa tysiące wersów) tegoż autora. Oprócz typowych dla

<sup>27</sup> Bitwa morska pomiędzy flotą włoską a austriacką rozegrała się u wybrzeży wyspy Vis w czerwcu 1866 roku, [https://sr.wikipedia.org/wiki/Битка\\_код\\_Виса](https://sr.wikipedia.org/wiki/Битка_код_Виса). Sławiący zwycięstwo Austrii poemat (900 wersów) ukazał się w tym samym roku, <http://digital.bms.rs/ebiblioteka/publications/view/1641> [dostęp: 5.09.2018]. S. M. Ljubiša jest jednym z czołowych prozaików serbskiego realizmu.

<sup>28</sup> [J. Subotić], *Врдничка кула*, [w:] *Епске песме Јована Суботића*, Београд 1898.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 42.

poetyki ludowych pieśni bohaterskich środków stylistycznych (słowiańska antyteza, częste powtórzenia i wpleciona w tok opowieści lamentacja nad zmarłym, „tużbalica”) pojawia się na początku inwokacja ze zwrotem do muzy, a w dalszej części tekstu — rozbudowany opis Troi. W poemacie *Дабрац* [*Dabrac*] natomiast, opartym na wydarzeniach „из старих времена”, pojawiają się cytaty z ludowych pieśni lirycznych („Лепо ти је било погледати/ крај Дунава...”<sup>30</sup>).

Interesujący przykład odstępowania od tradycji epiki ludowej w kierunku poematu romantycznego stanowią dwa poematy Branka Radičevića: nieopublikowany za życia *Милета* [*Mileta*] oraz *Гојко* [*Gojko*]<sup>31</sup> z 1851 roku. Choć tytułowi bohaterowie noszą różne imiona, przebieg akcji jest identyczny, a zmiany dotyczą przede wszystkim sposobu narracji. Z uporządkowanych w logicznym porządku scen i opisów w pierwszym z poematów poeta wybiera do drugiego tylko te, które są niezbędne. Efektem tych zabiegów jest dramatyzacja akcji, która „skacze” od jednego do drugiego wydarzenia z pominięciem epickiego „wypełniacza”. Jak zauważa W. Žirmunski, charakteryzujący narrację powieści poetyckich Вуропа: „Поет выделяет художественно эффектные вершины действия, [...] моменты najwyżшего драматического напряжения, оставляя недосказанным промежуточное течение событий, необходимое для драматической связи”<sup>32</sup>. Podobnie zresztą określa tę metodę sam Radičević, pisząc: „ja у песми скачем као што чини лирик”<sup>33</sup>. Poeta częściej dopuszcza do głosu bohaterów poematu, wprowadza dłuższe partie dialogowe, a także odautorskie pytania i komentarze o charakterze emocjonalnym. Z odmienną nieco próbą odejścia od ludowej tradycji epickiej spotykamy się w poemacie *Урош* [*Uroš*]. Radičević rezygnuje z tradycyjnego wiersza dziesięciozłłoskowego na rzecz ośmiozłłoskowca przypisanego głównie ludowej liryce. Liryzacja przejawia się w częstych opisach przyrody, a tytułowy bohater o chmurnym obliczu nosi w sercu jakąś

<sup>30</sup> J. Суботић, *Дабрац*, [w:] *Епске песме...*, s. 43.

<sup>31</sup> Porównawcza analiza tych poematów między innymi w monografii T. Popović (T. Поповић, *Српска...*, s. 165–177) oraz w artykule M. Jakóbiec-Semkowowej (M. Jakóbiec-Semkowowa, *Приповедачки покушаји Бранка Радичевића*, [w:] *Научни саставак слависта у Вукове дане 2016*, Београд 2017, s. 358–360).

<sup>32</sup> В. Жирмунский, *Байрон и Пушкин...*, s. 54–55.

<sup>33</sup> Сут. за: Т. Поповић, *Српска...*, s. 172.

straszną, niewyjaśnioną do końca tajemnicę. Podobnego typu bajronizacja ma miejsce w poemacie *Стојан* [*Stojan*]. Tym razem poeta sięga po jedenastozgłoskowiec rymowany parzyście. Zawikłana akcja, pełna nieoczekiwanych zwrotów, niewyjaśnione tajemnice z odległej przeszłości, rycerskie pojedynki, wielka miłość i zemsta zaczerpnięte zostały wprost z rekwizytorni romantycznych poematów typu bajronicznego. Rozległe, nasyczone ekspresją opisy przyrody, wplecione w tok poematu hymny do nocy i do słońca oraz pozbawiony niemal dramatyzmu splot wydarzeń dowodzą natomiast, że bliższy był poecie żywioł liryczny, dzięki któremu na trwałe zapisał się w historii literatury serbskiej. Należy dodać, że liryzm zdominował niemal takie poematy jak *Утопљеница* [*Topielica*] i *Освета* [*Zemsta*], a poematy (*Никад није...*)<sup>34</sup>, *Туга и опомена* [*Smutek i wspomnienie*] i *Ђачки растанак* [*Uczniowskie rozstanie*] pozwala traktować jako typowe przykłady romantycznego poematu lirycznego. Takie stanowisko prezentuje M. Popović, wielokrotnie używając wobec nich terminu „*поема*”<sup>35</sup>. Nieuzasadnione wydaje się pominięcie ich w monografii T. Popović, dla której *Ђачки растанак* i *Туга и опомена* oraz poezje Markovicia-Kodera nie mieszczą się w przyjętej definicji poematu<sup>36</sup>.

Próby modernizacji poematu w duchu romantycznej powieści poetyckiej podejmuje także Jovan Subotić. Wybór tematu poematu *Акметска звезда* [*Gwiazda Akmećetu*] stanowi *novum*: akcja toczy się na Krymie w haremie tatarskiego chana, którego córka ulega uczuciu do serbskiego więźnia, syna królewskiego. Egzotyka miejsca (Krym jest pokazany jako raj na ziemi) skontrastowana z okrucieństwem władcy i surowością obyczajów jest tłem wielkich namiętności. Autor wplata również do przebiegającej powoli akcji nie tylko rozbudowane opisy przyrody, bogactwa i urody kobiet, lecz także liczne erudycyjne nawiązania do kultury europejskiej — od antyku do Rubensa. Oryginalna jest też forma zewnętrzna poematu składającego się z trzech części (łącznie ponad 1500 wersów), o układzie stroficznym (strofy nieregularnej długości). Wersy dwunastozgłoskowe (6+6) nierymowane nie respektują naturalnego podziału składniowego: często przerzutnie potęgują wrażenie sztuczności.

<sup>34</sup> W tytule poematu figuruje wyłącznie znak zapytania. Jego incipit to *Nikad niје...*

<sup>35</sup> М. Поповић, *Историја српске књижевности. Романтизам*, II, Београд 1972, s. 122, 138, 140.

<sup>36</sup> Т. Поповић, *Српска...*, s.13.

Bardziej udaną próbą zastosowania romantycznych sposobów organizacji tekstu poematu jest *Циганка* [*Cyganka*], którą wydawca poezji epickich Suboticia określił mianem ballady<sup>37</sup>, współcześnie podzielił ten sąd również D. Živković<sup>38</sup>, co wydaje się częściowo uprawnione w kontekście ustaleń J. Manna, który widział w balladzie jedną z poprzedniczek poematu romantycznego<sup>39</sup>. M. Popović natomiast traktuje utwór Suboticia jako poemat liryczny<sup>40</sup>. Wiele czynników, poza wskazanymi przez Popovića, przemawia za tym, że mamy tu do czynienia z romantyczną powieścią poetycką. Tekst liczy ponad 600 wersów i odznacza się skomplikowaną strukturą, daleką od właściwej balladzie zwięzłości. Poeta rozbudowuje partie dialogowe, wplata odmienne rytmicznie pieśni szalonej dziewczyny, wprowadza często nacechowane emocjonalnie zdania pytające i rozkazujące. Dramatycznej i pełnej napięcia akcji<sup>41</sup> złożonej z typowo bajronicznych motywów (wielkie namiętności, tajemnice, szaleństwo, zdrada i zemsta) przeciwstawione są idylliczne obrazy przyrody. Zamieszczone w tym samym tomie z 1898 roku dwie pieśni liryczno-epickie (*Сабља-момче Цвет-девојче* i *Ивањска ноћ*) [*Szabla-chłopak Kwiat-dziewczyna* i *Cygańska noc*] można natomiast bez wątpienia uznać za ballady. Pierwsza z nich traktująca o powrocie kochanka z za grobu<sup>42</sup> wykazuje bliskie podobieństwo do Bürgerowskiej *Lenory*, druga — o miłości młodego chłopca i boginki leśnej — przypomina Mickiewiczowską *Świteziankę*. Warto przypomnieć, że twórczość poetycka Suboticia przypada na lata czterdzieste i pięćdziesiąte XIX wieku. W kolejnych dziesięcioleciach, gdy poświęcił

<sup>37</sup> Љ. Ст. [wstęp do: *Епске песме Јована Суботића*], s. XX.

<sup>38</sup> Д. Живковић, *Трагично покољење...*, s. 13.

<sup>39</sup> Ј. В. Манн, *Романтичка поема...*, s. 133.

<sup>40</sup> М. Поповић, *Српска...*, s. 88.

<sup>41</sup> Tytułową bohaterką jest Jasika zakochana w młodym paniczu. Nie chce ona słuchać ostrzeżeń kochającego ją młodego Cygana (brzmia one niemal identycznie jak w Moniuszkowskiej *Halce*, której libretto autorstwa Włodzimierza Wolskiego powstało w 1846 roku) ani złowieszco brzmiących pieśni szalonej wiejskiej dziewczyny, skrzywdzonej wcześniej przez panicza. Szalona Duda dokonuje zemsty — zabija panicza nożem Jasiki i znika. *Cyganka* zostaje skazana na śmierć.

<sup>42</sup> Por. też Јован Суботић, *Байка, приредило и белешку написао Сава Дамјанов*, <http://www.rastko.rs/rastko/delo/12213> [dostęp: 12.02.2019]. Tu wspomniana *Sablja momče cvet devojče* jako „autentyczną balladą Bürgerowską”.

się działalności politycznej, pisał głównie dramaty historyczne (między innymi *Немања* i *Милош Обилић*).

Fala bajronizacji dotarła też do jednego z czołowych liryków serbskiego romantyzmu — Đury Jakšicia. Główne motywy jego czterech poematów z 1862 roku (*Братоубица*, *Мученица*, *Причест* i *Невеста Баја Пивљанина*) [*Bratobójca*, *Мęczennica*, *Komunia*, *Narzeczona Baji Pivljanina*] należą do kręgu ponurych i pesymistycznych opowieści, których tematem jest głęboko ukryta zbrodnia z przeszłości, nieszczęśliwa miłość i zemsta. Akcja poematów toczy się w nieokreślonym miejscu na Bałkanach w czasach niewoli tureckiej, bohaterowie wywodzą się ze świata hajduków, samotnych mścicieli swoich i nie swoich krzywd. Głównym motywem poematu *Причест* jest przedśmiertna spowiedź hajduka, któremu przed trzydziestu laty Turcy wprowadzili narzeczoną do haremu. Z podobnym typem bohatera spotykamy się w poemacie *Братоубица* — całe długie życie nosi on w sercu ranę z powodu zbrodni, której się dopuścił nieświadomy, kim jest jego przeciwnik („тешка рана из прошлих дана — / У бритком је ножу захрђана”<sup>43</sup>). Przedmiotem akcji dwu pozostałych poematów jest zemsta: za porwaną do haremu dziewczynę, która popełnia samobójstwo (*Мученица*), i w obronie własnego honoru (*Невеста...*); tu dzielna bohaterka zabija okrutnego bega. Romantyczna egzaltacja przejawia się w często wykorzystywanych kontrastach: w poemacie *Причест* po sielskim obrazie natury następuje opowieść o ciężkich grzechach hajduka. Akcja poematu *Братоубица* toczy się nosą (Тама је пала голема, пуста, / Страхом се застô поток планински, / А листак дркће на сувој грани, / Чека на вихар, да га сахрани”<sup>44</sup>), ale błogie wspomnienia szczęścia rodzinnego skąpane są w wiosennym słońcu. Anielska uroda i subtelnosc Danicy, bohaterki poematu *Мученица*, przeciwstawiona jest gwałtowności o władniętego żądzą wezyra. Idylliczną scenę spokojnej egzystencji starca i jego pięknej wnuczki (*Невеста...*) przerywa pojawienie się rannego junaka, którego wyrzuciły „ryczące fale” morskie („Кô на леђма беснећег ажгира — / Што се јунак за чупаву гриву / Изнемоглом руком придржава”<sup>45</sup>). Narracja w omawianych

<sup>43</sup> Ђ. Јакшић, *Братоубица*, [w:] *Сабрана дела Ђуре Јакшића*, св. 1, Београд 1978, s. 239.

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 235.

<sup>45</sup> Ђ. Јакшић, *Невеста Баја Пивљанина*, [w:] *Сабрана...*, s. 269.

poematów toczy się żywo, przeskakuje z miejsca na miejsce, często bez logicznego związku, przerywana dialogami, nasycona zwrotami emocjonalnymi zakłócającymi regularny tok rytmiczny.

Na zakończenie przedstawionego przeglądu wybranych różnych odmian poematu, który ewoluował skutecznie ku romantycznej powieści poetyckiej, należy wspomnieć o trzech tekstach niemieszczących się w zaproponowanym tu schemacie rozwoju tego gatunku. To dwa poematy Branka Radičevića: satyryczno-alegoryczny *Пум [Droga]*, drukowany w pierwszym tomie poezji (1847)<sup>46</sup>, i niedrukowany za życia poety, niedokończony poemat *Безимена [Bezimienna]*<sup>47</sup> oraz *Роморанка [Romoranka]* Đorda Markovicia-Kodera z 1862 roku<sup>48</sup>. Pierwszy z nich, oparty na motywie fantastycznej podróży (na Pegazie), jest szeroko rozbudowaną alegorią współczesnego autorowi życia literackiego; ironia i humor pozwalają go umieścić w kontekście takich reprezentatywnych przykładów europejskich jak *Niemcy. Baśń zimowa* Heinricha Heinego czy *Sen* Tarasa Szewczenki (oba te poematy ukazały się w 1844 roku).

Nieopublikowana za życia poety *Безимена*, jak wykazali w swych opracowaniach M. Popović<sup>49</sup> i D. Živković<sup>50</sup>, jest zapowiedzią realizmu. Następuje tu zdecydowane odejście od tematyki bohaterskiej na rzecz perypetii miłosnych młodego człowieka, który z serbskiej prowincji trafia do wielkiego miasta (Wiedeń) i nieskutecznie broni się przed jego pokusami. Towarzyszy temu pogłębiona, ironiczna refleksja o zderzeniu dwu światów i kultur: serbskiej prowincjonalnej głuszy i stolicy potężnego mocarstwa. Wprawdzie *Безимена* — zdaniem Popovicia — „wyszła z kręgu poematu romantycznego”, ale umotywowany socjologicznie obraz środowiska mieszczańskiego, zmysłowy realizm i lekko naszkicowany kontekst historyczny (a trzeba pamiętać, że dzieło zachowało się we fragmentach), bogactwo realiów czasu i miejsca prowadzą ku realizmowi<sup>51</sup>.

<sup>46</sup> Б. Радичевић, *Урош*, [w:] *Песме Бранка Радичевића*, У Бечу 1847, <http://www.antologi-jasrpskeknjizevnosti.rs/> [dostęp: 20.07.2016].

<sup>47</sup> Por. Jakóbiec-Semkowowa, *Приповедачки покушаји...*

<sup>48</sup> Ђ. Марковић-Кодер, *Роморанка*, Нови Сад 1862, <http://digital.bms.rs/ebiblioteka/publications/view/3839> [dostęp: 26.09.2018].

<sup>49</sup> М. Поповић, *Српска...*, s. 162–173.

<sup>50</sup> Д. Живковић, *Поговор*, [w:] Б. Радичевић, *Изабрана дела*, Београд 1995, s. 230.

<sup>51</sup> М. Поповић, *Српска...*, s. 167.



Zestawienie z *Eugeniuszem Onieginem* pozwala Popoviciowi prześledzić obecność ironii lirycznej, a dalej prowadzi do w pełni uzasadnionej konstatacji, że *Безимена* wyznacza punkt zwrotny w literaturze serbskiej, jest to „прелазак од романтичне поеме бајронистичког смера у роман у стиховима пушкинског типа”<sup>52</sup>.

Najdalej idącym eksperymentem w kręgu serbskich poematów okresu romantyzmu była *Romoranka* Đorđa Markovicia-Kodera. Niezwykła postać tego poety, zapomniana za życia i długo jeszcze po śmierci, doczekała się w ostatnich dziesięcioleciach licznych opracowań, pogłębionych studiów i wznowień twórczości. Obszerne omówienie osobliwości poezji Kodera znalazło się w fundamentalnej pracy Miodraga Popovicia poświęconej serbskiemu romantyzmowi<sup>53</sup>. Szczególną rolę odegrały następnie prace Savy Damjanova, który w niezwyklej wyobraźni poetyckiej tego twórcy dostrzegł zapowiedź symbolizmu, awangardy i postmodernizmu<sup>54</sup>. Za główną przyczynę nieobecności Markovicia w żywej tradycji literackiej uważa S. Damjanov: „nemimetičnost i disperzivnost [...], jer se prvi usudio da poetski jezik ne podvrgne načelima Razuma, Logike i Smisla”<sup>55</sup>. Szczególną barierą w percepcji jego poezji jest bez wątpienia język — bazujący wprawdzie na języku ludowym, co było zgodne z duchem reformy przeprowadzonej przez Vuka Karadžicia, ale przesycony neologizmami, przekształceniami semantycznymi i zaskakującymi metaforami.

<sup>52</sup> „przejście od poematu romantycznego typu bajronicznego do powieści wierszem typu puszkinowskiego”, M. Поповић *Српска...*, s. 173.

<sup>53</sup> M. Поповић, *Историја српске књижевности. Романтизам*, III, Београд 1972, s. 285–304.

<sup>54</sup> S. Damjanov, *Koder — Istorija jedne percepcije*, Beograd 1997; S. Damjanov, *Posthumni govor duše*, <http://riznicasrpska.net/knjizevnost/index.php?topic=315.0> [dostęp: 25.02.2019]. W opracowaniu S. Damjanova i V. Malbaški ukazały się także dwa zbiory krótkich form prozatorskich Kodera: *Нареченно* i *Начала*; fantastyka i wyobrażenia poetycka autora zupełnie nie przystają do twórczości innych serbskich romantyków, <http://klubglasnik.net/a/55cbb89b-1189-4e3e-8770-f038d87de95a/Ђорђе-Марковић-Кодер.aspx> [dostęp: 11.09.2018].

<sup>55</sup> „Niemimetyczność i dyspersywność tekstów Kodera [...], bowiem jako pierwszy zdecydował się nie poddawać języka poetyckiego regułom Rozumu, Logiki i Sensu” (S. Damjanov, *Koder — Istorija...*, s. 22, cyt. za: D. Bošković, *Poštovalac duge kose — Ženski princip u Koderovom epu*, [w:] *Žanrovi srpske književnosti — poreklo i poetika oblika*, zbornik br. 2, Novi Sad 2005, s. 143–159, <http://kulturniheroj.com/?tag=dorde-markovic-koder> [dostęp: 20.06.2018]).

Neologizmem jest już tytuł utworu — „romoranka” (od *romor* — harmo-nijne szemranie, łagodny śpiew — „szemranka”?). W objaśnieniach do poematu autor wyjaśnia go następująco: „*Роморанка*. Ромори Анка која је млада зелена умрла”<sup>56</sup>. W interpretacji Popovićia to „осакаћени ромор мртвог детета; роморанка, глас вечне универзалне туге”<sup>57</sup>: „Јао, јао, ала ми је жао!/ Што се нисам наслушала мајке/ Јасна слова, тог срца одолка!”<sup>58</sup> — zmarła córka zwraca się do matki, żałując, że za życia nie dość ją kochała. Na kłopoty ze zrozumieniem języka zwraca też uwagę współczesna badaczka serbska: „за већину проучавалаца, поједини Кодерови стихови остају загонетка без одгонетке, па чак и у наше време делови његових спегова нису до краја растумачени”<sup>59</sup>. Skłania to ją do użycia wobec Kodera określenia „igroslovac” — „igrający ze słowami”. Poetyckie neologizmy odnoszą się głównie do wykreowanego przez twórcę oryginalnego świata przyrody wypełnionego roślinami, ptactwem i wiałami, jak: „Да у птици лежи неба искра,/ Та зажиже у дотлићу песму,/ Која кроз зрак виспри у плавине./ Да је птица красимерка света./ Њен сладолеј ивица луговах”<sup>60</sup>. Istotnym elementem tego świata są też dźwięki oddane za pomocą wyrażeń onomatopeicznych: „Надмећу се, ланке и преклаке;/ И накланке, за сладе првенством,/ Зебе ти ту, ћинк-ћинк-ћи-жиуле,/ Са Жиоци Жију-Жин-шчвиуре,/ Мрсигласи јечкају шепутом/ И шаланком вискић млатуљају./ Ту Жутица везе и синтизи/ Са сижанком цизуљ — цинци — зицом”<sup>61</sup>.

Oprócz oryginalnych konstrukcji słowotwórczych, jak cytowane „красимерка” i „сладолеј” lub „сладунац” (słowik), poeta tworzy i objaśnia nowe, na przykład „плодиља” — мати, (matka), „живице, мрави, црви” (mrówki, czerwie) „умке, силе душе”, lub nadaje nowe znaczenia

<sup>56</sup> Ђ. Марковић-Кодер, *Роморанка...* (*Разјасница* [objaśnienia]), s. 59.

<sup>57</sup> „okaleczone szemranie martwego dziecka [...] głos wiecznego, wszechogarniającego smutku”, М. Поповић, *Историја српске књижевности. Романтизам*, III, s. 294.

<sup>58</sup> Ђ. Марковић-Кодер, *Роморанка...*, w. 1379–1381.

<sup>59</sup> „dla większości badaczy pojedyncze wersy Kodera pozostają zagadką bez odpowiedzi; nawet w naszych czasach fragmenty jego poematów nie dają się do końca objaśnić”. Ј. Беоковић, *Ко је био Ђорђе Марковић Кодер. Игрословац српског романтизма*, „Политикин забавник” 2019, nr 3020, <http://politikin-zabavnik.co.rs/pz/tekstovi/igroslovac-srpskog-romantizma> [dostęp: 19.06.2018].

<sup>60</sup> Ђ. Марковић-Кодер, *Роморанка...*, w. 1059–1063.

<sup>61</sup> *Ibidem*, w. 456–463.

słowom już istniejącym („*Жица*, пут којом птица лети” — droga, którą leci ptak), nie zabiegając przy tym o jednoznaczność: „*Плој, Плоја*, мундус, космос, озрачен бели свет, цвет, сунце,звезде, месец, мора и долине, брегови, дубраве...”<sup>62</sup>. Inwencja poety zdaje się nie mieć granic, nie dziwią więc takie opinie jak Jovana Skerlicia: „*Romoranka* je najluđa knjiga srpskog romantizma”, a Koder należy do twórców, którzy „nabili ludačku kapu na glavu srpskog rečnika”<sup>63</sup>. Veljko Petrović natomiast stwierdził, że poeta „zabrazdio u čistu ekstravaganciju i grotesknost izraza”<sup>64</sup>. Dołączone do poematu obszerne objaśnienia (*Разјасница*) niewiele pomagają, dają autorowi możliwość popisów erudycyjnych (od pism hebrajskich poprzez islamskie do Szekspira), a ostatecznie sprowadzają się często do formuły *ignotum per ignotum*.

Forma wierszowa poematu pozostaje jednak tradycyjna: to nierymowany niesymetryczny dziesięciozłogłoskowiec (drobne odstępstwa od normy, na przykład 5+5 „Бели турчинак, булу црвену” w wersie 135 lub „Мирис љубичице и јасенка” wersie 560, nie mają żadnego znaczenia); *deseterac*, który — zdaniem D. Bošković — jest „iskonski ritam srpskog jezika”<sup>65</sup>, sugestywnie powiązany z odległym czasem mitycznym, do którego odwołuje się Koder. Niezależnie od mitycznego punktu odniesienia bliższa wydaje się wykazana tu praktyka literacka serbskiego romantyzmu, w którym dziesięciozłogłoskowiec zachowuje swoją dominującą pozycję w kształtowaniu epiki wierszowanej. Dyskusyjne wydaje się natomiast zakwalifikowanie *Romoranki* jako eposu, z czym spotykamy się nawet w tytule opracowania D. Bošković.

Słownikowe definicje eposu jednoznacznie wskazują na rozbudowaną fabułę „ukazującą dzieje legendarnych lub historycznych bohaterów rzucone na tło wydarzeń przełomowych dla danej społeczności narodo-

<sup>62</sup> *Ibidem*, *Разјасница* [objaśnienia], s. 67.

<sup>63</sup> „*Romoranka* jest najdziwniejszą książką serbskiego romantyzmu”; „wcisnęła błazeńską czapkę na głowę słownika serbskiego”, cyt. za: М. Поповић, *Историја српске књижевности. Романтизам*, III, s. 297.

<sup>64</sup> „zabrnuł w ekstravagancję i groteskowość wyrazu”, cyt. za: D. Poznanović, *Ne-shvaćeni poeta iz Srema. Đorđe Marković Koder, pesnik i prevodilac*, „Revija Kolubara” 2009, nr 168, <http://revija.kolubara.info/sh/apr08/tekst/1792/> [dostęp: 25.02.2019].

<sup>65</sup> „pierwotny rytm języka serbskiego”, D. Bošković, *Poštovalac duge kose...*

wej”<sup>66</sup> lub — według serbskiego słownika terminów literackich — jako formę posiadającą „bogat povijesni razvoj i velik niz sadržajno-izražajnih mogućnosti”<sup>67</sup>. W obszernym omówieniu *Romoranki* dokonany przez Miodraga Popovicia nie znajdziemy określenia przynależności gatunkowej tego utworu, ale nazwanie go „pokušaj stvaranja originalnog pešničkog univerzuma u eposi koje je sva u znaku kosmičke metafizike”<sup>68</sup> pozwala umieścić dzieło Kodera w kręgu romantycznych poematów liryczno-filozoficznych. Odrębnym problemem jest podkreślana między innymi przez D. Bošković nieostrość serbskiego terminu „poema”. W *Rečniku* pod redakcją Živkovicia oznacza on wyłącznie poemat romantyczny, podobnie jak w podręcznym słowniku opracowanym przez Anikę Krstić<sup>69</sup>. W polskim schemacie genologicznym termin „poemat” występuje z określeniem uzupełniającym, na przykład poemat dydaktyczny, filozoficzny, dygresyjny, liryczny, opisowy, liryczny. Odmianą tego ostatniego jest „powieść poetycka”. Zwraca na to uwagę między innymi autor *Poetyki. Wstępu do teorii dzieła literackiego* Adam Kulawik<sup>70</sup>.

Niezwykłość *Romoranki*, poza jej hermetycznym językiem, polega też na przyjęciu przez autora „odwrotnej” perspektywy opisu wykreowanego *universum* — począwszy od dedykacji skierowanej do prostych kobiet („He školi, ne kom učenom Друштву, већ простим Матерама, из Срема, Бачке и Баната, којима благодаримза све то, што у Роморанки пишем, и што ћу писати. Посвећујем ово дјело”<sup>71</sup>), co przekonująco udowadnia D. Bošković. Kobięca perspektywa („żeński princip”) oglądu rzeczywistości to zarówno apoteoza macierzyństwa — na stronie tytułowej poeta umieszcza motto: „Сладко, лепо Мајкино је Млеко, Прогрушица из Надри — Књишицах” — jak też emocjonalność bliska ludowej lirycy, „pieśniom żeńskim” według klasyfikacji Vuka Karadžicia.

<sup>66</sup> M. Głowiński, M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, J. Sławiński, A. Okopień-Sławińska, *Słownik...*, s. 107.

<sup>67</sup> „rozległą akcję historyczną i wiele możliwości w zakresie fabuły i środków wyrazu”, *Rečnik književnih termina*, red. D. Živković, Banja Luka 2001, s.185.

<sup>68</sup> „próbą stworzenia oryginalnego poetyckiego *universum* w eposie, która w pełni pozostawała pod wpływem metafizyki kosmicznej”, M. Поповић, *Историја српске књижевности. Романтизам*, III, s. 288.

<sup>69</sup> A. Крстић, *Основни лексикон књижевних термина*, Београд 1998, s. 146–147.

<sup>70</sup> A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków 1994, s. 340–342.

<sup>71</sup> Б. Марковић-Кодер, *Роморанка...*, s. 1.

W lirycznym poemacie Kodera nastąpiło całkowite odejście od tradycji epickiej wywodzącej się z ludowej epiki bohaterskiej. Pozostało tylko jej metrum: nierymowany dziesięciozłóskowiec.

Eksperyment poetycki Kodera nie znalazł naśladowców, ale jego twórczość, pozostająca aż do naszych czasów w rękopisach<sup>72</sup>, mieści się w obrębie znacznie szerszego zjawiska. Đ. Marković-Koder należy do wcale niemałej grupy serbskich autorów epoki romantyzmu, którzy zdobyli wykształcenie na zagranicznych uniwersytetach, gdzie zetknęli się z europejską kulturą i literaturą. To Jovan Subotić po studiach w Peszcie legitymujący się tytułem doktora filozofii i prawa, Joksim Nović-Otočanin po studiach prawniczych na uniwersytetach niemieckich, Branko Radičević studiujący prawo, a następnie medycynę w Wiedniu, Đura Jakšić podejmujący studia malarskie w Monachium, Koder pochłaniający zachłannie wiedzę na uniwersytecie w Peszcie. Jednakowoż w swojej twórczości świadomie i konsekwentnie wybrali model literatury ukształtowany pod wpływem Vuka Karadžicia. Był to gest świadomy, wynikający z pobudek patriotycznych, zgodny z duchem romantyzmu.

Zaprezentowane serbskie poematy powstałe w okresie romantyzmu, od rozległych fresków historycznych poprzez naśladownictwa ludowej epiki bohaterskiej, zwłaszcza hajduckiej, do prób bajronizacji czy liryzacji zachowały przede wszystkim charakter narodowy, nie uciekały w stronę orientalnej egzotyki, sławiły rodzimych bohaterów, posługując się najczęściej utrwalonymi przez tradycję ludową formami organizacji wiersza. Znaczną ich część można określić terminem „powieść poetycka”; w drugiej połowie XIX wieku nie było już miejsca dla jej owianych tajemnicą tragicznych bohaterów. Romantyczny poemat typu bajronowskiego okazał się rozdziałem zamkniętym, nie miał kontynuatorów, ale zawarte w nim rodzime treści współtworzyły i umacniały mitologię narodową.

---

<sup>72</sup> Są to cztery dłuższe poematy: *Сан Матере Србске*, *Девесилје*, *Митологије* i *Искони*. Por. Poznanović, *Neshvaćeni poeta...*

## Serbian romantic poem in light of the genre's domestic and foreign tradition

### Summary

The Serbian romantic poem has its source in the tradition of classical epic, still strong in the 19th century, and domestic folk heroic poems. To a certain extent, it can also be found among Serbian authors of Byron-like poems. While analyzing selected works by representatives writers (Jovan Subotić, Branko Radičević, Joksim Nović Otočanin, Đura Jakšić, Đorđe Marković-Koder) one can easily notice connections of Serbian romantic poems with folklore as far as the subject matter and means of expression are concerned. Byron's impact in terms of eerie atmosphere, characters creation and narrative can be seen in a few works by Radičević i Jakšić. Meanwhile, a poem by Marković-Koder entitled *Romoranka* seems to be the most advanced experiment linguistically. Undeniably, most of the authors' merit is the preservation of Serbian heroic national past.

Keywords: romanticism, epic verse, romantic poem, narrative, lyric

ÁGNES DUKKON

Uniwersytet im. Loránda Eötvösa, Węgry



## Культ Шекспира в московских интеллектуальных кругах середины XIX века (Белинский, Тургенев и кружок Станкевича)

В первые десятилетия XIX века произведения Шекспира становятся все более широко известны в Европе и России. В 1811 году появляется новая переработка *Гамлета*, сделанная на основе французского текста С. И. Высковатовым, но не вызвавшая, однако, в то время особого отклика. Пушкин и его современники знакомятся с творчеством великого драматурга в середине 20-х годов XIX века, что, в частности, вдохновило Пушкина и на создание трагедии *Борис Годунов*, о чем он упоминает в одной из своих статей: «Твердо уверенный, что устарелые формы нашего театра требуют преобразования, я расположил свою трагедию по системе *Отца нашего Шекспира*, и принес ему в жертву пред его алтарь два классические единства, и едва сохранил последнее»<sup>1</sup>. Важным литературоведческим фактом является то, что в это время на русских писателей и поэтов оказы-

---

<sup>1</sup> А. С. Пушкин, *Мысли о литературе*, Москва 1988, с. 84. [Курсив наш. — А. Д.]

do akceptacji

вала влияние в первую очередь драматургия Шекспира: обсуждая вопросы эстетики, поэтики, они анализируют его отдельные произведения, дают им оценку, сопоставляя их с классицистическими трагедиями, подчеркивают их поэтическую силу, самобытность воображения, как это делает в своем эссе Гёте (*Shakespeare und kein Ende!*, 1813). Следующий русский перевод *Гамлета* выходит в 1828 году из-под пера М. П. Вронченко, это уже настоящий перевод, но его автор уж слишком раболепно следует тексту оригинала, отчего язык перевода тяжеловат и не годится для представления пьесы на сцене — но тем не менее открывает перед русской интеллигенцией путь к новой эпохе, в направлении «Шекспиромании»<sup>2</sup>.

Одним из первых переводчиков и популяризаторов Шекспира в России был издатель и критик Николай Полевой, который в 1830-е годы сделал многие его произведения достоянием русских читателей. Выполненный им в 1836 году перевод *Гамлета* лег в основу поставленного в 1837 году спектакля, который годами с большим успехом шел на сценах московских и петербургских театров. Интересно, что этот перевод оставался основой для театральных постановок вплоть до начала XX века, хотя к тому времени существовали и другие, новые переводы. Однако текст Полевого — вместе с тем, что он иногда отходит от оригинала, актуализирует проблему XVII века, приближает ее к своему времени — производит на сцене большее впечатление, а отклонения от оригинала скорее являются только модуляциями, толкованиями, которые соответствовали настроением несколько романтического поколения. В Москве заглавную роль играл знаменитый актер того времени Павел Степанович Мочалов (1800–1848), а в Петербурге — также актер большого калибра, Василий Андреевич Каратыгин (1802–1853).

В то же самое время в Петербурге был поставлен *Король Лир* в переводе Каратыгина, он же исполнял и заглавную роль. В Москве эту трагедию поставили в 1839 году и исполнителем заглавной роли был Мочалов. Первое московское представление *Гамлета* видел и Белинский, который посмотрел затем и следующие пять спекта-

---

<sup>2</sup> Ю. Д. Левин, *Русский гамлетизм*, [в:] *От романтизма к реализму*, ред. М. П. Алексеев, Ленинград 1978, с. 189–236.



клей — столь большое впечатление произвела на него эта трагедия и игра Мочалова. После спектакля Белинский попросил у Полевого рукопись перевода, основательно ее изучил и опубликовал в журнале *Московский наблюдатель* за 1938 год обширный критический анализ пьесы и спектакля.

В данной статье я намереваюсь рассмотреть этот критический анализ Белинского, затрагивая само явление русского культа Шекспира и его специфику, а также тему русского гамлетизма<sup>3</sup>.

Среди критических исследований Белинского *Гамлет, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета* (1838, «Московский наблюдатель») — одно из самых значительных произведений так называемой эпохи гегельянства, в нем наиболее четко и точно отражается литературный вкус кружка Станкевича<sup>4</sup>. Белинский смотрел премьерную постановку *Гамлета* 22 января 1837 года вместе со Станкевичем (который писал об этом событии в письме своей невесте Любове Бакуниной)<sup>5</sup>, и у него сразу после этого возникла идея написать обширную статью о Шекспире. Он вскоре приступил к написанию статьи, но вследствие многих обстоятельств смог закончить ее только к концу текущего года и опубликовал ее в первом номере «Московского наблюдателя» за 1838 год.

Произведения Шекспира Белинский мог читать по-французски в собрании сочинений Гюзю (François Guizot), несколько томов которого сохранилось в его библиотеке; русский текст *Гамлета* он получил от Полевого после спектакля и на его основе написал детальный

<sup>3</sup> В русской филологии уже с середины 1960-х годов занимались трактовкой *Гамлета* Белинским, однако в то время романтическую эпоху критика, влияние Гегеля интерпретировали в духе марксизма, поэтому мы считаем, что стоит и даже необходимо вновь поднять эту тему, рассматривая к тому же свидетельства переписки Белинского. См. Л. Ходорковская, *Мир действительной жизни (Белинский о «Гамлете»)*, «Вопросы литературы» 1966, № 6, с. 155–171.

<sup>4</sup> См. Ю. Манн, *В кружке Станкевича*, Москва, 1983.

<sup>5</sup> «Я никак не ожидал, чтоб он пошел порядочно на нашей сцене, но, к удивлению, Мочалов был превосходен, особенно во втором представлении; тут мы сидели рядом с Белинским, это удваивало для меня наслаждение — мы так хорошо понимаем друг друга, я во многом так ему сочувствую, что в иные минуты, право, бывает одна душа с ним» [в:] *Переписка Николая Владимировича Станкевича: 1830–1840*, ред. и изд. А. Станкевича, Москва 1914. с. 505.

анализ пьесы и театральной постановки. Статья свидетельствует о том, насколько свежи и сильны были в душе Белинского литературное и театральное впечатления и как он стремится ухватить суть произведения Шекспира, вооружившись современными ему философскими убеждениями и знаниями. Прежде всего он пользуется методом очень подробного чтения, то есть при помощи цитирования и комментирования наиболее важных сцен прослеживает весь ход действия пьесы.

Нижеследующие строки достоверно свидетельствуют о восхищении русского критика Шекспиром:

«Гамлет»!.. понимаете ли вы значение этого слова? — оно велико и глубоко: это жизнь человеческая, это человек, это вы, это я, это каждый из нас более или менее, в высоком или смешном, но всегда в жалком и грустном смысле... Потом «Гамлет» — это блистательный алмаз в лучезарной короне царя драматических поэтов, увенчанного целым человечеством и ни прежде ни после себя не имеющего себе соперника — *«Гамлет» Шекспира на московской сцене!*..<sup>6</sup>

После ознакомления читателей с действием пьесы Белинский переходит к характеристике действующих лиц. В отличие от более ранних немецких интерпретаций, в том числе и толкования Гёте, он обращает внимание на связи между отдельными персонажами. Таким образом, и главного героя он не воспринимает как одинокую фигуру. Критик сопоставляет образы Фауста и Гамлета, способ анализа главного героя пьесы Шекспира особенно хорошо демонстрирует духовное состояние Белинского, в котором он пребывал в середине 30-х годов XIX века: трагедию датского принца он видит в конфликте между идеалами и жизнью. Колебания Гамлета, откладывание мести критик объясняет парадоксальным характером душевного развития героя: его слабость проистекает из распада его прежнего, гармоничного я, а для того, чтобы уже на более высоком уровне, пережив дисгармонию, обрести иную, более мужественную, более осознанную гармонию, он должен пройти через эту беспомощность, понять и принять уязвимость юношеского идеализма. Белинский, следовательно, придавал большое значение осознанию

---

<sup>6</sup> В. Г. Белинский, *Полное собрание сочинений в 13-и томах*, Москва 1953–1959, т. II, 1953, с. 254.

эмоций; шиллеровская рефлексия, вместе с упоминанием стихотворения *Resignation* — это были тогда одни из самых важных ключевых слов в его среде<sup>7</sup>. Таким образом, он видит причину слабости Гамлета не в его характере, а в его воле, это следствие кризиса, распада, а не суть его характера. Такие мысли мы можем найти в его тогдашних письмах и разговорах с друзьями: «прекрасные души» (*Schöngeist*) в образе Гамлета в некоторой степени и в различных вариациях видели самих себя. И здесь следует искать корни русского культа Гамлета, в создание которого и Тургенев внес свой значительный вклад: изображение призванного к свершению больших дел, но сомневающегося, эгоцентричного, разочарованного квази-Гамлета (*Андрей Колосов, Гамлет Щигровского уезда, Дневник лишнего человека*), а также распространившаяся после появления его знаменитой статьи *Гамлет и Дон-Кихот* (1860) основа для типологизации. Это совпадение не случайно: короткий период времени, как раз в 1838–1839 годах, Тургенев также посещал собрания кружка Станкевича и вынес оттуда не только философские познания, но и богатый жизненный и эмоциональный материал для своих последующих произведений<sup>8</sup>. В русском литературоведении 1830–1840 годы упоминаются как «безвременье», отчасти вследствие жизнеощущения, самокритики, получивших свое выражение (и) в произведениях Лермонтова. После поражения восстания декабристов система жесткого самовластья Николая I практически не оставляла свободы духа. Многие из выдающихся людей этой эпохи были вынуждены либо уйти во внутреннюю или внешнюю эмиграцию (Чаадаев, Герцен), либо находились в постоянном конфликте с властью (Пушкин, Лермонтов), либо же испытали на себе всю тяжесть и горечь положения, в которое были насильно поставлены властью (Белинский, Тургенев, Достоевский). Писатели той эпохи стали столь восприим-

<sup>7</sup> См. более подробный анализ: А. Дуккон, *Дважды два четыре или пять? Проблемы «романтизма» и «реализма» в понимании молодого Тургенева и Белинского*, [в:] *И. С. Тургенев. Жизнь, творчество, традиции*, ред. Ж. Зельдхейм-Деак, А. Холлош, Budapest 1994, с. 60–68.

<sup>8</sup> Более подробно см.: А. Дуккон, *«Лишние люди» или шиллеровский дуализм в интерпретации Тургенева*, [в:] *Литературоведение как литература*, ред. И. Л. Попова, Москва 2004, с. 122–130.

чивы к способным на большие дела, но из-за внутренних (психологических) или внешних (социальных) причин обреченным на бездействие типам, потому что сама жинзь, их собственное окружение, круг друзей предоставляли этих «гамлетов» для литературы. Павел Анненков, летописец этого поколения, утверждает, что именно Шекспир сделал представителей русской интеллигенции, начавших свой творческий путь в 1830-е годы, думающим и философствующим поколением<sup>9</sup>. Они открывали, обретали свою личность в ходе жарких споров, о чем свидетельствует переписка членов кружка Станкевича, а также устная и письменная полемика между Виссарионом Белинским, Василием Боткиным и Михаилом Бакуниным. Пушкинское поколение — представители которого отнесли к эпохе действия, борьбы, о чем говорит и романтико-героический пафос движения декабристов, — произведения Шекспира интересовали в первую очередь с эстетической точки зрения. Среди этих людей не пользовались популярностью ни стиль поведения, ни мировая скорбь Байрона, его сплин, ни «пример» сомневающегося, колеблющегося Гамлета, поскольку существовала цель действий, и даже если поражение было предопределено, все равно она была. Во времена Белинского и еще десятилетия спустя для восприятия *Гамлета* был характерен этический подход. Русских думающих людей Шекспир интересовал тогда не столько как драматург, а скорее как художник в широком смысле этого слова, создатель образов значительных личностей. Они видели, «узнавали» свои собственные проблемы в великих архетипах мировой литературы, в Дон Кихоте, Гамлете, Фаусте, вернее, самоуничижительным образом появлялись в роли их ставших обыкновенными, менее значительными преемников, поскольку внешние обстоятельства дают им слишком мало простора для действия. Они потеряли высокие, романтические идеалы, остался скептицизм, сомнения, нерешительность, покорность судьбе (в духе стихотворения *Resignation*).

Современность критического исследования Белинского обнаруживается в концепции, созданной посредством монтажа цитат и ком-

---

<sup>9</sup> П. Анненков, *Литературные воспоминания (Замечательное десятилетие)*, Москва 1983.

ментариев к ним, в чем он опередил и Бальзака, который в 1840 году в подобном стиле писал о Стендале (*Etude sur Beyle*).

Интересны стилистические особенности критической статьи Белинского: автор в первой ее части рассказывает «историю» Гамлета как какой-нибудь рыночный зазывала: обращается непосредственно к публике (разумеется, в статье публика присутствует лишь виртуально) и сам принимает во всем участие, вмешивается в бурные сцены драмы. Мы чуть ли не видим, как он жестикулирует, спорит с воображаемыми слушателями. Комментируя сцену встречи Гамлета с призраком отца, он прерывает линейный поток представления действия пьесы и обращается к персонажам с предваряющими будущее замечаниями, предупреждающими возгласами:

Жребий брошен: само провидение избирает его мстителем — и он клянется мстить, страшно мстить; но это только порыв... Погоди, Гамлет: ты любишь добро, ненавидишь зло, ты сын, но ты и человек. [...]

Погоди, Полоний, это еще не последний твой промах: придет время и еще не так промахнешься, со всем твоим благоразумием, со всем твоим знанием жизни, которыми ты так тщеславишься<sup>10</sup>.

Белинский использует своеобразные риторические приемы не только по отношению к персонажам пьесы, отдельные выпады достаются литературоведам того времени, в том числе и французским исследователям Шекспира. К словам королевы, описывающим смерть Офелии<sup>11</sup>, он дает следующий комментарий:

<sup>10</sup> В. Г. Белинский, *Полное собрание сочинений...*, т. II, 1953, с. 262, 264.

<sup>11</sup> Там, где на воды ручья склоняясь, ива

Стоит и отражается в водах,

Офелия плела венки и пела.

Венки свои ей вздумалось развесить

На иве — гибкий обломился сук,

И в воду, бедная, упала, и в воде,

Не чувствуя опасности и смерти,

Все пела и венки свои плела,

Пока ее одежда не промокла,

И бедную не повлекло на дно...

В. Г. Белинский, *Полное собрание сочинений...*, т. II, с. 282.

Какой поэтический и грациозный рассказ! Какой поэтический и умиляющий душу образ смерти! Офелия и умерла, как жила — прекрасно, и смерть ее мирит нас с жизнью, а не бунтует против нее, как у этих мнимых поборников и последователей Шекспира, этих близоруких и микроскопических гениев так называемой *юной* литературы Франции...<sup>12</sup>

Мы можем отметить необычайное эмоциональное совпадение между этими строчками Белинского (о *поэтическом* описании смерти Офелии) и трактовкой ее смерти в одном из произведений живописи прерафаэлитов, а именно в написанной в 1852 году картине Джона Эверетта Милле (John Everett Millais): английский художник также изображает смерть поэтическую, приукрашенную. Офелия покоится в воде с просветленным лицом, с цветами в руках, над ней склоняются с берега корни деревьев, цветущие ветви и лозы, как бы обрамляя трагическую смерть молодой девушки в воде<sup>13</sup>.

Этот момент интересен и с другой точки зрения: во время написания своей статьи Белинский находится еще в так называемом гегельянском периоде примирения с действительностью. В кружке Станкевича толкование понятия «действительность» было повседневной темой: согласно их интерпретации концепции Гегеля, бунт индивида напрасен, тщетен, события жизни, даже трагические, надо смиренно принимать, в этом выражается величие, достоинство личности. «Смерть, примиряющая с жизнью» в устах Белинского отражает такое восприятие жизни. Однако два года спустя его мнение о «разумной действительности», о примирении с действительностью коренным образом меняется, и в этом большую роль сыграла преждевременная смерть Станкевича, а также переезд Белинского в Петербург и начало его духовного кризиса.

Во второй части критического анализа Белинский подробно излагает свои мысли о характерах персонажей, предварительно объясняя, почему он сначала ознакомил читателей с содержанием пьесы: он не хотел быть субъективным, навязывать читателям собственное мнение, им руководило намерение обнаружить Истину, а для этого было необходимо как можно детальнее представить в цитатах

<sup>12</sup> *Ibidem*, 282.

<sup>13</sup> Z. Ujszászi, *Shakespeare as a Source of Inspiring Subjects of the Pre-Raphaelites*, [в:] „Our Wonder and Astonishment” *Shakespeare*, ред. Z. Kiss, Nyíregyháza 2016, с. 113–144.

само действие пьесы. Таким образом, читатель получает представление не только о содержании пьесы, но и о ее тексте, а это возможно только приводя важные фрагменты текста, диалоги, что и делает Белинский, как бы включая в собственное повествование ключевые моменты драмы. Во вступлении, в котором подчеркивается всеобщее значение искусства Шекспира, он возносит хвалу совершенству мира Господнего, в сотворенном Господом мире каждая частица органически входит в Великое Целое, ничто не нарушает гармонию:

Везде красота, везде величие, везде гармония, но вместе с тем и везде нечто, а не все. Взгляните на ночное небо: каким бесчисленным множеством светил усеяно оно! но что же! это только частица, только уголок беспредельной вселенной, и за этим бесчисленным множеством звезд, которое мы видим, находится бесчисленное множество таких же бесчисленных множеств, которых мы не видим. Чтобы постигнуть беспредельность, красоту и гармонию создания в его целом, должно, отрешившись от всего частного и конечного, слиться с вечным духом, которым живет это тело без границ пространства и времени, и ощутить, сознать себя в нем: только тогда исчезнет многообразие, уничтожится всякая частность, всякая конечность и явится, для просветленного духа, одно великое целое...<sup>14</sup>

Белинский особо подчеркивает, что пьеса Шекспира произрастает из Действительности, это не абстракция, не скованная тесными рамками имитация жизни, как это мы имеем в случае французской трагедии. Критик интенсивно переживает душевные терзания Гамлета: вначале принц датский представляется Белинскому такой прекрасной душой, которая еще не познала, не ощутила разрыва между идеалами и действительностью, он называет Гамлета мечтателем, и это определение получило с тех пор в русской литературе небывало широкое распространение. Образы героев Тургенева, Гончарова, Достоевского вырастают из этого духовного опыта, и затем, позднее, к концу столетия эти персонажи с душой Гамлета в различных вариациях просматриваются в отдельных фигурах чеховских пьес, например, в главном герое пьесы *Иванов*. Следующая стадия душевного развития Гамлета наступает, когда открываются преступные деяния, совершенные и совершаемые при королевском дворе, мир в тот момент внезапно предстает ему с изнанки, сошедшим с правильного пути — и его надо вернуть на этот путь. Белинский полагает, что

<sup>14</sup> В. Г. Белинский, *Полное собрание сочинений...*, т. II, 1953, с. 288.

именно тогда в Гамлете возникает осознание настоящей большой потери: он потерял веру в самого себя и свои идеалы. Белинский детально анализирует причины его слабости: он считает, что когда Гамлет получает от призрака своего отца наказ о мести, он еще находится в переходной стадии развития, из бессознательной гармонии он попадает в фазу дисгармонии и борьбы; это условие достижения мужественного, сознательного, более высокого состояния духа. Внутреннее крушение вызвано антиномией действительности и жизненных идеалов: гармония между этими сферами невозможна. По мнению Белинского, Гамлет на самом деле — сильная личность, несмотря на его кажущуюся слабость и сомнения; критик формулирует это, используя парадокс: он могуществен и силен в своей слабости. Разговор Гамлета с Горацио (акт V, сцена 2) о дурных предчувствиях перед поединком и неотвратимости судьбы опять же приводит Белинского к мысли о смирении. Слова принца о господней воле («На все господня воля. Даже в жизни и смерти воробья») и бессмысленности отказа от дуэли он расценивает как величие характера:

Из этих слов видно, что Гамлет не только прекрасная, но и великая душа: тот велик, кто *так* умеет понимать миродержавный промысл и *так* умеет ему покоряться, потому что только сила, а не слабость умеют *так* понимать провидение и *так* покоряться ему<sup>15</sup>.

Далее критик анализирует остальных персонажей. Образ Офелии он считает идеально красивым, жизненным и типичным, поскольку в нем сочетаются естественность и действительность (главное мерило ценностей для Белинского в то время). Он мастерски сопоставляет характеры Офелии и Дездемоны: с большим подъёмом перечисляет, в чем не совпадают эти два характера, в то время как обе героини принадлежат к числу самых прекрасных женских образов у Шекспира. В Дездемоне Белинский подчеркивает не покидающую ее до последнего предела силу страстной любви и способность к беспредельному прощению. В Офелии же он отмечает то, как нежность и любовь к брату и отцу приходит в столкновение с зарождающейся любовью к Гамлету и как это напряжение трагически разрушает ее личность. Белинский и на этот раз дает оценку тому, как пластично и конкретно

<sup>15</sup> *Ibidem*, с. 285.



изображен этот образ, Офелия — не искусственная литературная фигура, это жизненный, подчиняющийся законам жизни характер.

Персонажей трагедии Белинский распределяет по трем уровням: к самому верхнему относятся Гамлет и Офелия, к среднему — Лаэрт, к нижнему — Клавдий, Гертруда и Полоний. Однако он отмечает, что это не следует понимать так, что Шекспир искусственно раскладывает мир по уровням, в его пьесе присутствует единый, цельный мир, в котором существует добро и зло, напряжение между ними. Драматизм кроется не только в судьбе главного героя, но и в отношениях отдельных персонажей, взаимодействии внешних и внутренних (личных) данностей. Из этого следует, что критик стремится понять грешную человеческую сущность отрицательных персонажей. Полония он не считает плохим человеком, злодеем, он видит в нем только опытного царедворца, который знает и ценит блага придворной жизни и очень хорошо понимает, как надо приспособливаться к любой власти; Белинский называет этот тип *бонвиван*: заботливый отец, остроумный собеседник, любит хорошо поесть, не отказывается от пикантных приключений — то есть, в нем всего понемногу, и оттого он никогда не сможет подняться до уровня трагического героя. Это подтверждает и его смерть: Гамлет закалывает его, когда тот подслушивает, можно сказать, по ошибке. Как жизнь его была полна неважных, второстепенных дел, так и смерть его наступает по недоразумению, как бы второстепенно.

В подобном духе критик описывает характеры Клавдия и Гертруды. В них также преобладает слабость и поверхностность и отнюдь не злодейство. Но эгоистические желания, ненасытная страсть в случае Клавдия ведут к братоубийству, а в случае Гертруды — к пассивному приятию преступления. В толковании Белинского большое значение в их характерах получает заурядность, отсутствие какой бы то ни было душевной и духовной глубины. В пьесе отдельные персонажи не описаны столь детально и пластично, это представление о них родилось и сформировалось в сознании критика вслед за увиденным спектаклем и затем прочитанной пьесой.

Свои выводы критик кратко суммирует следующим образом: все персонажи пьесы мечутся в замкнутом круге собственной личности; они ошибочно оценивают свое положение и обстоятельства — но это

ошибочное суждение проистекает из их характера. Представления Белинского в определенной мере связаны с влиянием немецких критических исследований того времени. Принадлежащая А. В. Шлегелю интерпретация Гамлета, главный постулат которой заключается в том, что разрыв между мыслью и волей объясняется рефлексией, была достаточно хорошо известна в России. Другое непосредственное влияние связано с книгой Гёте *Годы учения Вильгельма Мейстера*: в 1827 году в переводе С. П. Шевырёва выходит фрагмент из этой книги, посвященный именно анализу образа Гамлета. Белинскому и его современникам были известны эти интерпретации и при формировании собственной концепции они в определенной степени опирались на них — хотя русский «гамлетизм» очень скоро стал совершенно самостоятельным, специфическим явлением и длительное время оставался предметом культурного дискурса. В действительности изначально литературное восприятие Шекспира преобразовалось в некий код самопознания, который в конечном счете достаточно далеко отошел от первоисточника — сохранились лишь некоторые основные черты<sup>16</sup>.

В третьей части статьи автор говорит об исполнении роли Гамлета Мочаловым точно так же, шаг за шагом идя от сцены к сцене, как в первой части. Он прослеживал содержание трагедии, пользуясь методом медленного прочтения. Так же, как в первом случае, он превращал драму в повествование, теперь он зрелище преобразует в состоящие из слов картины, чтобы дать читателю как можно более верное представление о спектакле *Гамлет* и игре Мочалова. Вначале он рассуждает о том, как трудно в критическом анализе запечатлеть сценическое искусство. Впечатление от произведений литературы, музыки, изобразительного искусства возможно некоторым образом «проиграть сначала»: передать суть словами, вновь сыграть музыкальный мотив, посмотреть картину еще раз — но игру на сцене

<sup>16</sup> Об этой теме более подробно см.: *Шекспир и русская культура*, ред. М. П. Алексеев, Москва–Ленинград 1965. Ценные для нашей статьи материалы содержит глава *Шекспир сороковые годы*. — В. Г. Белинский. — А. И. Герцен и Н. П. Огарев. — В. П. Боткин. — «Этюды» В. Р. Зотова. — *Популяризация зарубежного шекспироведения*. Можно упомянуть также следующие издания: Г. М. Козинцев, *Наши современники Вильям Шекспир*, Ленинград–Москва 1962; *Шекспировский сборник*, ред. А. А. Аникст, Москва 1967.

невозможно *точно так же* воспроизвести повторно, потому что это неизбежно будет уже другое исполнение. В то же время суть актерского искусства состоит в том, *каким образом* актер способен понять и достоверно воплотить созданный автором образ. Поэтому Белинский в своей статье стремится описать даже самые мелкие детали игры Мочалова, он поочередно рассматривает способы создания актером образа в отдельных сценах. (В первой трети XIX века еще далеко было до того, чтобы снимать спектакли на фотографии или делать кино- и видеозаписи.) Белинский приводит интересные детали игры актера, его интерпретаций и указывает на то, что актерское создание образа это не просто профессиональное умение, а вдохновенное творческое создание, такое же, как и произведения других видов искусства. Критику же нужно (бы) обладать поистине поэтическими способностями, чтобы достойно говорить о пьесе, чтобы точно так же потрясти читателей, как это сделал драматург, и а с помощью этого актер — своих зрителей. Поэтичность пьесы не может быть полной без театра, его искусства: недостаточно только прочесть пьесу и на этом основании знать, как поступает тот или иной герой, надо видеть и слышать, как он действует, говорит, переживает. Следовательно, актер должен ронинуть в образ данного героя, стремясь при этом как можно точнее и глубже понять и передать мысли и представления автора. Значит, актер должен жить жизнью того человека, чью оболочку он надевает на себя; он следует не за идеей всей драмы в целом, а стремится объективно воспринять суть данного персонажа, чтобы субъективно, исходя из самого себя, создать образ. Равновесие объективного и субъективного, иначе говоря, общего/внешнего и личного/внутреннего играет важную роль во всех критических работах Белинского. Воздействие эстетики Гегеля не исчезает полностью и в дальнейшем, когда критик обращается уже к другим философским направлениям.

Этот раздел статьи имеет в первую очередь искусствоведческую ценность: здесь Белинский знакомит (и не только современных ему) читателей с театральной жизнью 1830-х годов. Наряду с игрой Мочалова он высоко оценивает достижения Щепкина, исполнявшего роль Полония; образы, созданные в спектакле этими двумя актерами, относятся к вершинам актерского мастерства. Выдающейся

он находит игру Орлова в роли могильщика; игра остальных актеров не всегда была безупречной, но, по мнению Белинского, спектакль в целом надолго останется в памяти зрителей. С 22 января до 27 апреля 1837 года критик посмотрел этот спектакль шесть раз; всего *Гамлет* в том году шел на сцене восемь раз, то есть Белинский не видел всего два спектакля. Это объясняет его воодушевление и вместе с тем ту подготовленность, с которой он подошел к своему критическому анализу.

Статья Белинского — ценный документ, свидетельствующий об особенностях восприятия Шекспира в России в XIX веке: как видно из всего вышесказанного, критик стремился к детальному ознакомлению читателей с текстом драмы; кроме находящегося в его распоряжении французского перевода он изучил также предшествующий переводу Полевого перевод Вронченко; он занимался немецкими интерпретациями Гамлета и на основе этого, иногда вступая с ними в спор, излагал собственные мысли. Вдохновенность статьи, ее живой стиль, энергия свидетельствуют о том, что ее автор был не эпигоном, а создателем собственной, оригинальной концепции, которую продолжал развивать и дальше.

## The Shakespeare cult in the Moscow intellectual circles of the middle of the 19th century (“kruzhok” of Stankevich, Belinsky, Turgeniev)

### Summary

Shakespeare’s “discovery” by the Russians happened in the first decades of the 19th century. When Pushkin gets acquainted with the oeuvre of the Bard, his *Boris Godunov* draws much inspiration from the impact, as he writes: “My tragedy has been shaped by the methods of our Father, Shakespeare, and I sacrificed two of the three unities on his altar, and found it hard to save even the last one.” Among the early translators of Shakespeare in Russia we can mention the editor and literary critic Nicolai Polevoi, who during the 1830s adapted several of his plays. His *Hamlet* adaptation, which opened in 1837 and ran for several years successfully, constitutes the first Russian *Hamlet* suitable for the theatre. The leading role was played by the famous actor Mochalov. Belinsky saw this *Hamlet* performance and was much impressed both by the play and Mochalov. He borrowed the

manuscript from the translator Polevoi, studied it meticulously, and published an elaborate essay in the magazine *Moskovsky nabliudatel'* (Moscow spectator) in 1838. This paper aims to investigate this essay and point out the particularities of the Russian Shakespeare cult.

Keywords: Belinsky, Russian Shakespeare cult, *Hamlet*, Mochalov, resignation

do akceptacji

do akceptacji

DIANA OBOLEŃSKA  
Uniwersytet Gdański, Polska



## Имагинация, или разговор с Душой. *Стихи о Прекрасной Даме* Александра Блока

В 1911 году в издательстве «Мусагет» в свет вышло второе издание книги Александра Блока *Стихи о Прекрасной Даме*, дополненное автором более 300 не печатавшимися ранее стихами. В предисловии к изданию поэт писал: «...она посвящена одному кругу чувств и мыслей, которому я был предан в течение первых двенадцати лет сознательной жизни»<sup>1</sup>. Неровность стихотворной формы, изменчивость стиля и предельная откровенность — все то, что характеризует второе издание сборника, подмечено самим Блоком в примечании к этому же изданию и его современниками — Владимиром Пястом, Валерием Брюсовым и др.<sup>2</sup> — в последующих комментариях к изданию, а также исследователями творчества Блока<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> А. Блок, *Предисловие к собранию стихотворений*, [w:] *idem*, *Собрание стихотворений. Книга первая. Стихи о Прекрасной Даме (1898–1904)*, реп. изд., Москва 2005.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> См. З. Минц, *Поэтика Александра Блока*, Санкт-Петербург 1999; И. Приходько, *Мифопоэтика А. Блока. Историко-культурный и мифологический коммен-*

В данной статье «все внимание, направленное на знаки»<sup>4</sup>, — и есть суть исследуемых признаков творчества раннего Блока, то есть не расшифровка имажинативных образов, а построение процессуальной формы тех же.

Материалом для исследования послужило второе издание *Стихов о Прекрасной Даме* именно потому, что оно дополнено автором «детскими стихами», то есть самыми откровенными и менее всего проработанными художественно, что для разработки понятия имажинации является ценным. Причина такого выбора скрыта в самом сборнике, составленном Блоком по годам. Во-первых, образ Прекрасной Дамы эволюционирует, а во-вторых, в более поздних главах автором вводится художественное переосмысление, иначе называемое своеобразным символистическим мифотворчеством<sup>5</sup>. Соответственно, для выявления начала неиссякаемой темы творчества Блока самым пригодным становится именно второе издание, исправленное и дополненное автором.

При рассмотрении данной проблемы закономерным представляется объяснить понятие «имагинация», которое в этой статье будет рассматриваться в аспекте мистического/эзотерического, психологического и творческого проявления. Сам термин «имагинация» входит здесь в понятие западной эзотерики<sup>6</sup>. Герметический текст *Поймандр* показывает имажинацию как разговор главного героя с верховным Разумом, происходящий во сне<sup>7</sup>. Парацельс описывает форму своеобразного разговора с *Astrum Gestrirn* — Душой Мира<sup>8</sup>. Карл Густав Юнг публикует *Красную книгу* — собственные разговоры с Анимой — душой<sup>9</sup>. Таким образом, имажинацию будем понимать, как действительный разговор сознания с душой

*тарий к драмам и поэмам*, Владимир 1994; К. Мочульский, *Александр Блок, Андрей Белый, Валерий Брюсов*, сост. В. Крейд, Москва 1997 и др.

<sup>4</sup> А. Блок, *Предисловие...*, с. 211.

<sup>5</sup> А. Ханзен-Леве, *Мифопоэтический символизм*, Москва 2003.

<sup>6</sup> D. Oboleńska, *De Imaginatione. О эзотерической имажинации в русской культуре начала XX века*, Gdańsk 2014.

<sup>7</sup> Гермес Трисмегист, *Пэмандр*, пер. А. Каменской, «Вестник Теософии» 1911, № 7–8.

<sup>8</sup> A. Koyré, *Mystiques, spirituels, alchimistes du XVIe siècle allemand*, Paris, 1971.

<sup>9</sup> К. Г. Юнг, *Liber Novus. Красная книга*, пер. И. Ерзин, Москва 2011.



или космической душой, а в аспекте аналитической психологии — разговор сознания с подсознанием. Таким образом, эзотерическая имагинация преломляет границы мистического видения и обуславливает свое значение в двойном действии: первое — движение образов всегда происходит внутрь, то есть сориентировано на духовный аспект человека, второе — неподавленное сознание человека всегда участвует в образовании имагинации. Юнг разрабатывает идею имагинации, включая мифологическую проекцию архетипов. Именно поэтому в психологическом аспекте Юнг ближе всего к заданной теме.

Активная имагинация — термин Юнга, состоит из двух этапов: первого в большинстве сновидческого, спонтанного или появляющегося благодаря медитативным упражнениям и заключающегося в наблюдении появляющихся картин/образов; второго — сознательного участия в происходящем и последующего процесса индивидуации<sup>10</sup>. Введение категории разговора как действительного процесса требует еще одного элемента, характеризующего имагинацию и одновременно отличающего ее от понятия мистического видения. Здесь необходимо сослаться на работу Уильяма Джеймса *Многообразие религиозного опыта*, в которой автор дает четыре принципа мистического переживания: неизреченность, интуитивность, кратковременность, бездеятельность воли<sup>11</sup>. Мистическое видение и имагинацию как раз и различает категория диалога/разговора, требующего деятельности воли субъекта. Таким образом, понятие имагинации будет сводиться к образованию видения/картин/образов, в которых имагинирующий принимает активное участие, осознавая одновременно, что происходящее не является формой фантазии, но реально действует в перспективе духовно-космического, сознательного-подсознательного как взаимосвязь категории я-чужой/другой, говорящий во мне. По всей видимости приходящим чужим является Душа Мира София, которая

<sup>10</sup> См. С. G. Jung, *Mysterium coniunctionis. Studium dzielenia i łączenia przeciwieństw psychicznych w alchemii*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2010; J. Hillman, *Uzdrawiające fikcje. Poetyka psychoterapii. Freud, Jung, Adler*, пер. J. Korpanty, Warszawa 2016.

<sup>11</sup> У. Джеймс, *Многообразие религиозного опыта*, ред. П. С. Гуревича, С. Я. Левит, Москва 1993.

в эзотерическом аспекте «ведет» имажинирующего к космическому соединению, а в психологическом аспекте также содействует силе освоения «чужого» и акцептации души «во мне». Душа как бинарное проявление качеств «моего» и «чужого» с одной стороны, принадлежит человеку в бытие, с другой — определяет космическое начало и именно здесь выступает как качественно чужой элемент. Космическое начало души создает своеобразное расторжение между самостью и существованием вовне, где внешний мир является зеркалом<sup>12</sup>, в котором человек, увидев себя, становится субъектом, воплотившимся в мире. Чужой элемент осваивается через познание его. Придав этому элементу соответствующую интуиции форму/образ, он становится собеседником в духовном свете и тем самым теряется напряженность аспекта чуждости. Образовавшаяся интеграция способствует развитию внутреннего мира через диалог с подсознанием — индивидуация.

Учитывая приведенные выше аспекты категории имажинации как диалога с Душой, можно раскрыть ее воздействия на творчество Блока в том числе и на *Стихи о Прекрасной Даме*. В своем эссе *Психология и поэтическое творчество* Юнг пишет: «Тот, у кого нет предрасположенности к “окультурным” материям, видит в визионерском переживании “богатую фантазию”, “поэтические причуды” или “поэтическую вольность”»<sup>13</sup>. По всей вероятности, *Стихи о Прекрасной Даме* — это не только высокий поэтический образ (что уже доказано), но прежде всего первовидение, впоследствии только переложенное на творческий образ. Юнг рассматривает это явление в произведении *Фауст*, а то, что при этом пишет, полностью сходится со стихами о Прекрасной Даме: «[...] материал, т. е. переживание, подвергающееся художественной обработке, не имеет в себе ничего, что было бы привычным; он наделен чуждой нам сущностью, потаенным естеством, и происходит он как бы из бездн дочеловеческих веков или из миров сверхчеловеческого естества,

<sup>12</sup> Плотин пишет о повторяемости проекций души как диэгитические внешние формы, благодаря которым душа познает себя. Плотин, *Эннеады*, пер. и вступ. ст. Т. Г. Сидаша, Р. В. Светлова, Санкт-Петербург 2004–2005.

<sup>13</sup> К. Г. Юнг, *Психология и поэтическое творчество*, [в:] *Idem, Дух Меркурий*, ред. В. Марков, пер. А. Гараджа et al., Москва 1996, с. 265.

то ли светлых, то ли темных [...]»<sup>14</sup>. Встает вопрос, в чем разница в восприятии творческого образа, созданного поэтом и переведенного в слова первовидения? Юнг отвечает: «[...] переживания второго рода [визионерское — Д. О.] снизу доверху раздирает завесу, расписанную образами космоса, и дает заглянуть в непостижимые глубины становящегося и еще не ставшего»<sup>15</sup>.

Принято считать, что образ Прекрасной Дамы, созданный Блоком, навеян философскими воззрениями Владимира Соловьева. Однако это, по всей вероятности, не единственный источник. О собственном опыте мистических/имагинативных видений пишет Блок в дневнике и в письмах<sup>16</sup>. Так, в письме к Андрею Белому от 3 февраля 1903 года говорится:

Все это объяснит Вам один из моментов моих видений. В каком-то пятне (опять не зрительное, и т. д.) мелькает и дрожит, то расширяясь, то стискивая самую себя, сущность и цель: Я Ей сказал: Твое Лицо явилось, / Но всю Тебя хотел бы увидеть: / Чем для ребенка Ты не поскупилась, / В том — юноше нельзя же отказать!<sup>17</sup>.

Позже, в цитируемом Белым разговоре Надежды Павлович с Блоком звучат следующие слова:

...А. А. говорил мне, и это очень-очень важно, уже осенью 1920 года вот что: „*Стихи о Прекрасной Даме* — это было мне дано; я знаю, что это были откровения, и что это было подлинно: через меня было сказано, но потом все закрылось; я сам не знаю, что это, но это — из верного источника, от которого я сам отошел”<sup>18</sup>.

Для тех, кто хорошо знал Блока и источник его творчества, поэт был духовидцем. Константин Мочульский констатирует:

Так в лирических стихах поэт повествует о величайшем событии своей жизни. Подлинность этого свидетельства неоспорима: она доказана всей его жизнью и творчеством. „Опыт” Блока должен быть оценен во всей его значительности: он

<sup>14</sup> *Ibidem*, с. 260.

<sup>15</sup> *Ibidem*, с. 261.

<sup>16</sup> См. письмо к Зинаиде Гиппиус от 14 сентября 1902 г. [в:] А. Блок, *Собрание сочинений в восьми томах*, т. 8, ред. В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского, Москва–Ленинград 1961, с. 46.

<sup>17</sup> *Андрей Белый и Александр Блок. Переписка 1903–1919*, ред. А. В. Лавров, Москва 2001, с. 38.

<sup>18</sup> А. Белый, *О Блоке: Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи*, ред. А. В. Лавров, Москва 1997, с. 467.

ставит его в один ряд с Яковом Бёме, Сведенборгом, Сен-Мартеном, Владимиром Соловьевым. Он — духовидец<sup>19</sup>.

Из приведенного видно, что имажинативный опыт реально сопутствует автору, преобразаясь впоследствии в творческое волнение и неумолимо выливаясь в стихи. «Первопереживание лишено слов и форм, ибо это есть видение в “темном зеркале”», — пишет Юнг<sup>20</sup>. Это источник *Стихов о Прекрасной Даме*. Невозможно определить было ли началом мистическое видение или имажинативная форма. Более логично установить первенство мистического воображения. То, что идет следом, скорее принимает форму имажинативного разговора, где именно *itago* имеет самое основное значение для происходящего. Важно здесь учесть ту категоризацию, которую вводит Юнг по отношению к мышлению. Он делит мышление на два вида: на определенно направленное и образное<sup>21</sup>. Именно второе, мифологическое, свойственно художественному восприятию. Визуализация духовной активности характерна также для религиозных систем, для недогматических — является основой действия. Образное мышление входит залогом в имажинативную перспективу, которая через диалог проекционных персонажей должна установить осознанную действительность, иначе — вывести переживания из подсознательного. Место действия имажинации — психическая реальность, которая здесь носит «художественный» характер<sup>22</sup>. Таким образом совмещаются перспективы психологической и творческой имажинации: образное восприятие духовных принципов выплывает в их творческое воспроизведение. Если воспроизводитель наделен развитыми творческими возможностями результат адекватен высокому произведению искусства, которое одновременно для самого автора существует как духовное действие. Именно в такой проекции и появляется Прекрасная Дама Блока. Приведенные ниже примеры, несомненно, совпадают с исследовательскими разработками образности в творчестве Блока. Однако здесь их упоминание имеет со-

<sup>19</sup> К. Мочульский, *Александр Блок, Андрей Белый...*, с. 51.

<sup>20</sup> К. Г. Юнг, *Психология...*, с. 269.

<sup>21</sup> С. Шамдасани, *Liber Novus. «Красная книга» Юнга*, [в:] К. Г. Юнг, *Liber Novus. Красная книга...*, с. 11.

<sup>22</sup> J. Hillman, *Uzdrawiające fikcje...*, с. 96.

всем другой контекст: их смысл не в литературном таланте, и даже не в возможном символическом источнике, а именно в первопереживании Блоком высшего космического существа.

Можно предположить, что указанный сборник стихов воспроизводит и первый, и второй этапы активной имагинации. Первый этап — спонтанный впоследствии со своеобразной подготовкой — это стихи до 1902 года; второй — осмысленный, тесно связанный с творческой проекцией, — стихи, относящиеся к последующим годам. На это указывает Блок в предисловии к сборнику. Спонтанность первой части допускает разнообразность, смешивание образов Софии и Любви Менделеевой<sup>23</sup>, так как космическое откровение частично сливается здесь с земной влюбленностью Блока.

Эти переживания вызывают соответствующее настроение, которое подготавливает к встрече: оно может быть как радостным, так и грустным, но всегда торжественным: «Твой день и ясен, и велик» (1900)<sup>24</sup>; «Земля пустынна, ночь бледна,/ Недвижно лунное сиянье» (1900, с. 34). Смысловые элементы, составляющие творческую картину духовных имагинаций, повторяемы, они воспроизводят одно и то же действие — встречу с высшим существом:

Откроешь двери в новый храм,  
Укажешь путь из мрака к свету. (1899, с. 21)

Ждать иль нет внезапной встречи  
В этой тишине? (1901, с. 53)

В этом ожидании, в минутах встречи стороны ведут диалог. Прекрасная Дама не только появляется, но и отвечает поэту; она не плод воображений, а реальное существо:

Жду я холодного дня,  
Сумерек серых я жду.  
Замерло сердце, звеня:  
То говорила: — Приду [...] (1901, с. 79)

<sup>23</sup> Cp. L. Vogel, *The Poet's Wife: Ljubov Dmitrievna Mendeleeva*, [в:] *Aleksandr Blok Centennial Conference*, ред. W. Vickery, B. Sagatov, Columbus 1984.

<sup>24</sup> А. Блок, *Собрание стихотворений...*, с. 30. Последующие цитаты приводятся из указанного издания с обозначением страниц в скобках.

Появляются также стихотворения, написанные от женского лица: «Медленно в двери церковные/ Шла я, душой несвободная» (1901, с. 76). Каждый из созданных образов, строится по определенной системе, состоящей, с одной стороны, из проекционных элементов, а с другой — из эстетического канона символических приемов. Таким образом, обнаруживается сплетение блоковского мифологического материала, понимаемого как принцип построения не только творческой действительности, но и действительности иного, духовного, а в данном случае и психологического порядка. Когда утихнет живой разговор с Душой, что видно в стихотворениях последующих годов, «неприлично» искренний образ Прекрасной Дамы и ее рыцаря, заместят Арлекин и Коломбина — не духовные, а литературные образы<sup>25</sup>. Об этом далее — здесь остановимся на конструктивных элементах видения Софии и разговоре с Душой. Участвующие в разговоре могут менять облик, могут воплощаться в иные образы. Относится это как к Прекрасной Даме, так и к лирическому «я».

Но, во что обратишься, — не ведаю,  
И не знаешь ты, буду ли твой [...] (1901, с. 79)

Для духовных переживаний характерна изменчивость образов, о чем писал Юнг в *Liber Novus*. Собеседник по ту сторону может принимать облики, связанные с архетипическим/мифологическим формами, Хиллман называет их *dajmonion*<sup>26</sup>. Образ становится не только проекцией необходимого определения соответствующих чувств, то есть видимого, но и кодирует в себе последующие возможные формы проявления глубоко скрытых психологических принципов. В случае Блока в диалоге перемене подлежит не только Прекрасная Дама, но и сам поэт. Появляются образы рыцаря, двойника, старика.

Двойнику  
[...]  
И знал ли ты, свершив, но не любя?  
Что я мечту безумно молодую

<sup>25</sup> Ср. О. Soboleva, *The soilver mask: Harlequinade in the symbolist poetry of Blok and Belyi*, Bern 2007.

<sup>26</sup> J. Hillman, *Uzdrawiające fikcje...*

Найду в цветах кровавых без тебя?  
Мне ни тебя, ни дел твоих не надо,  
Ты мне смешон, ты жалок мне, старик!  
Твой подвиг — мой, — и мне твоя награда:  
Безумный смех и сумасшедший крик! (1901, с. 85)

Переживания самых напряженных чувств Блок конструирует при помощи понятий и символов, характерных для видений Софии — Души. «Когда поэт-мистик сознает невыразимость в слове переживания бесконечного, он обозначает невыразимое и таинственное с помощью иносказания или символа», — писал Жирмунский<sup>27</sup>. Из ряда таких определений самыми семантически широкими становятся такие понятия, как сон, смерть, огонь, вода. Порядок их появления в стихах может меняться, поскольку изначально подразумевается их логическое построение. «Сны — направляющие слова души», — писал Юнг<sup>28</sup>. Самый экономный путь получения ответа на заданные или еще только подразумеваемые вопросы — это пространство сна. Происходит так по особо веской причине, каковой является уравнивание мышления, обращенного внутрь, через отстранение онтологической системы проявления понятий как реальных предметов. Таким образом, в пространстве сна заданные предметы могут менять свое значение, переходить в другое знаковое пространство, генерировать дополнительные латентные смыслы, воспринимаемые спящим интуитивно. Диалог с Душой символически расширяется. Именно поэтому сон в блоковских стихах неотъемлемо сопряжен с появлением Дамы.

Никто не тронет твой покой  
И не нарушит строгой тени.  
И ты сольешься со звездой  
В пути к обители видений. (1900, с. 30)

В такой перспективе сигнальные знаки — огонь, вода, смерть — не имеют синонимических параллелей с тем, что обычно под этим подразумевается. Здесь они относятся к пространству своеобразно-

<sup>27</sup> В. М. Жирмунский, *Поэтика Александра Блока*, [в:] *idem, Теория литературы. Поэтика. Стилистика*, ред. М. П. Алексеев, М. М. Гухман, А. В. Десницкая, Н. А. Жирмунская *et. al.*, Ленинград 1977, с. 217.

<sup>28</sup> К. Г. Юнг, *Liber Novus...*, с. 74.

го семантического кода, построенного на интуиции и ассоциации. И так, потоки вод в данном случае определяют подсознательное пространство, которое проникает своей частью в сознательное. Огонь связан с духовными силами, а смерть зачастую равна сну — то есть иной действительности существования сознания<sup>29</sup>. Блок ассимилирует их с литературными символами, теми о которых писал Жирмунский: «В юношеских стихах Блока разгадка этих символов не представляет затруднения; они шаблонны и неподвижны и не получили еще самостоятельной поэтической реальности»<sup>30</sup>. Неподвижны они именно потому, что проистекают из непосредственного опыта. Необходимая установка дистанции и временного опыта, которые образуют качественность поэтического символа, придут в последующих годах, когда разорвется тонкая нить имажинативно-го опыта — диалога и углубятся размышления над состоявшимся.

В выделенной Блоком второй части сборника раскрывается уже иная картина видений, в которых встречи с Душой безмолвны или основаны на монологе одной из сторон. Зачастую это всего лишь желания и фантазии проснувшегося.

Примечательно своеобразное стихотворное введение в главе 1902 года и послесловие (названное Блоком вступлением) в конце главы 1903 года. Открывается здесь и соответственно закрывается картина духовных странствий поэта, звездочета и Арлекина.

Я шел — и вслед за мной влеклись  
Усталые, задумчивые люди [...]  
Передо мною шел огнистый столп. (1902, с. 91)

Ты ли меня на закатах ждала?  
Терем зажгла? Ворота отперла? (1903, с. 192)

Вопросы без ответов и откровения без воплощения побуждают у поэта чувство беспокойства, отрешенности и даже страх: «Боюсь души моей двуликой (1902, с. 105); «Но, неизведанного страха,/

<sup>29</sup> M. L. von Franz, *Alchemia. Wprowadzenie do symboliki i psychologii*, пер. М. Калиновска, Poznań 2015.

<sup>30</sup> В. М. Жирмунский, *Поэтика...*, с. 219.



Душа, вкусивши, замерла... (1902, с. 124)». Слова тоски и ожидания плывут также с другой стороны, со стороны Души, но нет ответа.

Над тобой — как свеча — я тиха,  
Пред тобой — как цветок — я нежна.  
Жду тебя, моего жениха,  
Все невеста — и вечно жена. (1904, с. 197)

Словно сквозь прозрачное стекло проходят видения и образы возлюбленной и возлюбленного, но не слышны для них их просьбы и мольбы. Результатом такой перемены в образовании духовной проекции становится нарастающее чувство потерянности в мире, одиночества, раздвоение перспективы. Напряжение безысходности становится причиной горящих роз — сигнального знака перемены имагинативной проекции: «Трепетали, молились на скалы,/ Не видали сгорающих роз» (1902, с. 113). Именно такая черная роза окажется впоследствии на груди Гаэтана в драме *Роза и Крест*, написанной Блоком в 1912–1913 годах. Роман о розе переходит в арлекинаду, мастерски разыгранную поэтом. Именно здесь появится осмысленный, глубокий, поэтический образ раздвоенности и безысходности, собранный воедино Блоком в более поздней драме *Незнакомка*. Иронический звездочет и прежде всего Арлекин будут хохотать и кривляться, звеня бубенцами и заглушая немую тишину.

Я был весь в пестрых лоскутках,  
Белый, красный, в безобразной маске.  
Хохотал и кривлялся на распустьях,  
И рассказывал шуточные сказки. (1903, с. 164)

Полное доминирование субъекта над объектом, соединение «я» и «чужого во мне» — как творческий акт тирании над собой. Слияние категории духовидения и онтологической реальности порождает двойников — Арлекинов. Но это не случайность, это продуманное волевое усилие, попытка творческого осмысления имагинативных переживаний.

Двойник  
Вот моя песня — тебе, Коломбина.  
Это — угрюмых созвездий печать:  
Только в наряде шута-Арлекина  
Песни такие умею слагать. (1903, с. 172)

Вторая часть сборника стихов не имеет положительного окончания. Откровение души заменяют здесь литературные образы, они осмыслены, а откровение сокрыто в иронии. То, что предлагает читателю Блок, несомненно, глубже первой откровенной попытки, здесь стихотворения воздействуют сильнее. Создаваемый автором миф, отходящей Души, открыто читается и воспринимается. Суть, однако, в том, что для полного понимания необходимо совмещение в одно целое первой и второй частей сборника, необходим контекст появления Души и ее последующего молчания. Сила Блока именно в воплощении сугубо личных переживаний в высокие литературные формы. В последующих произведениях автора имагинация становится не живой материей опыта, а литературным приемом, своеобразным кодом, расшифровывающим структурное пространство. Очень возможно, что имагинация является составной частью всех последующих произведений поэта.

## Imagination or the conversation with the Soul. Alexander Blok's *Verses about the Beautiful Lady*

### Summary

The article attempts to reveal to the reader the imaginary structure of Alexander Blok's early poems. The applied tools from the field of the depth psychology by C. G. Jung disclose a way of creating the poetic reality as a reflection of the author's intimate experiences.

Keywords: Alexander Blok, imagination, depth psychology, *Verses about the Beautiful Lady*

MARIA CYMBORSKA-LEBODA  
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Polska



## «Поэта возвратный путь в рай»: райский текст в русской поэзии первой половины XX века<sup>\*</sup>

Творя огонь, иду к святому гаю  
И пусть себя, как факел, я дожду,  
Клянусь опять найти дорогу к раю<sup>1</sup>.

Одним из лучших произведений, свидетельствующих о наличии и значимости топики рая и «эдемского смысла» в русской поэзии I половины XX века, является веночек сонетов Константина Бальмонта, озаглавленный *Адам*. И это не только потому, что его заглавие отсылает к первому жильцу Эдема (ср. у Сологуба: «Я был один в моем раю / И кто-то звал меня Адамом [...]»), но также по той причине, что в трех сонетах находим отчетливое эхо перефразированной формулы Шарля Бодлера, вынесенной в заглавие предлагае-

---

<sup>\*</sup> Первая публикация: *Актуальные проблемы и перспективы русистики. Current Trends and Future Perspectives in Russian Studies*, Барселона 2018, с. 243–253 (электронная публикация). Печатается с дополнениями.

<sup>1</sup> К. Бальмонт, *Избранное. Стихотворения. Переводы. Статьи*, Москва 1983, с. 331.

мого сообщения, т. е. слов о назначении лирического поэта — найти первичный путь в потерянный рай<sup>2</sup>. Так, отголоски бодлеровской мысли находим в XII, XIII и XV сонетах Бальмонта. Соответственный фрагмент из XII сонета в качестве эпиграфа приводится выше. Здесь процитируем особо показательный отрывок из XIII сонета: «Клянусь опять найти **дорогу к раю**, /И в отчий дом **возврат мне будет дан** [...]»<sup>3</sup>. Заключительный же фрагмент венка сонетов (т. е. два трехстишия из XV сонета), в качестве эпиграфа к своему стихотворению-посланию 1915 г., озаглавленному *Бальмонту*, использовал Вячеслав Иванов. Приведем эти слова (в записи и пунктуации поэта):

Всей силой, что в мирах зажгла зарю,  
Клянусь опять найти дорогу к Раю:  
Мне Бог — закон, и боль — боготворю<sup>4</sup>.

Присоединяясь к мысли автора *Будем как солнце*, посвященное ему стихотворение (сонет) Иванов заканчивает словами:

Живой, чье слово «вечно умираю»,  
Чей Бог — Любовь, пчела в его рою,  
Ты по цветам найдешь дорогу к раю<sup>5</sup>.

Приобщение к «эдемскому смыслу» у автора мелопеи *Человек*, где миф об Адаме приобретает ключевую роль, — конечно, не случайное. Топос рая в творчестве поэта занимает важное место, и не только в мелопее или *Римском дневнике 1944 года*, но и в других произведениях (*Младенчество*, *Сфинкс* и др.). Знаменательно, что топика рая оказывается существенной у многих поэтов интересующего нас периода, а именно у Федора Сологуба, Ивана Бунина, Владимира Набокова. Значимость и частотность этой топика дает нам основание для того, чтобы сделать выбранные произведения предметом

<sup>2</sup> Ch. Baudelaire, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, пер. А. Kijowski, Warszawa 1971, с. 207.

<sup>3</sup> К. Бальмонт, *Избранное. Стихотворения...*, с. 331. Здесь и далее все выделения мои (М. Ц. Л.), кроме оговоренных случаев.

<sup>4</sup> Вяч. Иванов, *Собрание сочинений в IV томах*, ред. Д. Иванов, О. Дешарт, т. IV, Брюссель 1987, с. 31.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

исследования, а также, чтобы, учитывая Бахтинское понимание текста — «взаимосвязи всех смыслов»<sup>6</sup>, ввести понятие *райского текста*, как единства поэтических высказываний, создаваемого общим присутствием топоса рая/Эдема. Причем под *топосом* здесь понимается: 1) *общее место* художественного мышления интересующих нас поэтов; 2) образ (и его осмысление) утраченного первоначального блаженного *места* (рая).

Тезис, который верифицируется в статье, таков: *райский текст* — это текст *par excellence*, ибо как таковой он «помнит о сформировавшей его культуре эхом интертекстуальности или диалогичности»<sup>7</sup>. Наша основная цель: опираясь на анализ поэтических произведений, подвергнуть интерпретации содержащиеся в них модели осмысления топоса рая. В качестве продуктивного инструментария, способствующего экспликации «эдемского смысла» и его трансформации в анализируемых стихотворениях, используем понятия *бытия* и *ценности* в рефлексии Николая Лосского, а также идею о их нераздельности в полноте и блаженстве бытия божественного<sup>8</sup>.

Итак, сосредоточимся на первой модели, думается, репрезентативной, отражающей способы мышления о рае и его концептуализацию.

## I

### Рай — хронотоп красоты и гармонии

Наличие и частотность топоса рая в исследованных нами произведениях проявляет органическую связь с доминантным у русских символистов и околосимволистов концептом красоты и мышлением о Красоте как высшей, непреходящей ценности. Ради пояснения следует ввести некоторые замечания и уточнения, нюансирующие проблематику. Так, концепт Рая как такового охватывает собой ми-

<sup>6</sup> М. Бахтин, *Собрание сочинений в семи томах*, т. 5, Москва 1997, с. 308.

<sup>7</sup> С. Махлина, *Словарь по семиотике культуры*, Санкт-Петербург 2009, с. 607.

<sup>8</sup> Н. Лосский, *Ценность и бытие. Бог и Царство Божие как основа ценностей*, Париж 1931, с. 39.

ни-концепты или метафоры, не всегда совпадающие друг с другом, а именно «мой рай», «земной рай», «мечтательный рай», первобытный рай/Эдем или Божий рай. Именно эти метафоры, депонирующие символические значения, встречаем у Бальмонта и Сологуба. Известное стихотворение поэта *Я был один в моем раю...*<sup>9</sup> — есть свидетельство созидания авторского мифа о рае, нового мифа, хотя в известной мере учитывающего библейские первообразы. Так или иначе, красота в этом мифологизированном раю — один из его основополагающих атрибутов. Однако, что такое красота, о которой Достоевский говорил, что она «спасет мир», а Василий Зеньковский, интерпретируя мысль Достоевского и слова одного из братьев Карамазовых (Дмитрия), отмечал ее амбивалентность (божественное и демоническое в ней) в земном мире<sup>10</sup>. Знаменитый же Бродский в Нобелевской речи, используя формулу Достоевского, выявил ее не платонический, а прикладной смысл: эстетический опыт человека воздействует на его нравственный выбор, делает его «свободнее». Существенно и то, что нобелиант подчеркивает первенство красоты (эстетики) перед этикой: «В антропологическом смысле, повторяю, человек является **существом эстетическим прежде чем этическим**»<sup>11</sup>. Будем понимать это «прежде» в иерархическом плане, и во временном (прежде времени). В этом мыслительном, но лишь бегло начерченном, контексте нижеприводимые слова стихотворения Бунина *Эпитафия* выявляют еще один важный аспект красоты и ее эдемского смысла: «Красота лишь в Эдеме / Не знает запретных границ»<sup>12</sup>.

Бытийственность Эдема, его онтологическое значение, обуславливает качественность и абсолютность той несомненной ценности, какой является красота: причастная совершенству и гармонии бытия, она не может быть ущербной и амбивалентной, ей чужды

<sup>9</sup> Ф. Сологуб, *Собрание стихотворений*, т. 2, Санкт-Петербург 2002, с. 9; A. Gozdek, *Topika mityczna i figury miejsca w twórczości Fiodora Sologuba*, Lublin 2006, с. 48 и др.

<sup>10</sup> В. Зеньковский, *Проблема красоты в мирозерцании Достоевского*, «Путь» 1933, № 37, с. 36 и др.

<sup>11</sup> И. Бродский, *Поклониться тени. Эссе*, Санкт-Петербург 2006, с. 246.

<sup>12</sup> И. Бунин, *Темные аллеи. Стихи и проза*, Москва 2013, с. 197.

земные грани. Особого внимания в этом плане заслуживают два стихотворения Федора Сологуба, в которых тематизируется мотив красоты и выявляется ее связь с «эдемским смыслом». Знаменательно, что в них появляется мотив «святыни новой красоты», просвечивающей в мире «порабощенной суеты», а также представление о том, что мир есть Символ, его же означающим (*signifié*) является святая красота («Высокий Символ» истинной красоты в «красоте земной и пленной») <sup>13</sup>. Из-за рамок статьи остановимся лишь на одном стихотворении, подтверждающем центральное место красоты в пространстверая. Это стихотворение 1922 г. с инципитом «Дон-Кихот путей не выбирает,/ Росинант дорогу сам найдет», которое заканчивается мотивом смерти Дульцинеи, не пережившей вести о гибели своего рыцаря, Дон Кихота: «Дульцинея, **светлая царица / Радостногорая**, умерла!» <sup>14</sup>.

## II

### Рай — время — вечность

С точки зрения семантической инновации особо интересным представляется присутствие райского мифа в более поздних стихотворениях Сологуба (цикл *Очарования земли*). Понимание и интерпретация присущей им райской мифологемы, думается, должны исходить из значащей концептуализации пространства и времени, выраженной в поэтических текстах. В этом аспекте наиболее характерным является стихотворение с инципитом «Все мы, отвергнутые раем / Или отвергнувшие рай [...]», где наблюдаем соединение двух экзистенциальных ситуаций человека. С одной стороны, в стихотворении в духе культурной традиции человек воспринимается в качестве изгнанника израя, обреченного жить в земном простран-

<sup>13</sup> Ф. Сологуб, *Собрание стихотворений*, т. 4, Санкт-Петербург 2002, с. 83, 422.

<sup>14</sup> Ф. Сологуб, *Собрание стихотворений*, т. 8 (I), Санкт-Петербург 2003, с. 240. Ностальгию по райской красоте наблюдаем уже в первой книге стихов Ф. Сологуба (1896 г.): ср. «Где ты делась, несказанная / Тайна жизни, красота?». (Ф. Сологуб, *Собрание стихотворений*, т. 1, Санкт-Петербург 2002, с. 35.)

стве. (Ср. в раннем стихотворении поэта: «С изнемогшей душой неразрывны / Впечатленья погибшего рая. / И по-прежнему нежно призывны / **Отголоски** далекого мая»<sup>15</sup>). С другой стороны, небесный, эдемский хронотоп вполне человеком не утрачен, он как бы вливается в земной, в качестве счастливых островов или блаженных миггов («Переживаем хмельный май»)<sup>16</sup>. Поэтическая интуиция Сологуба позволяет ему прикоснуться к вопросу, который несколько позже тематизируется в философском дискурсе Николая Бердяева, констатирующего «ложный разрыв между временем и вечностью», между земным и небесным. Основная и продуктивная мысль Бердяева такова: «[...] возможен и **разрыв замкнутости времени и выход времени в вечность**, когда какое-то **вечное начало в нем действует**»<sup>17</sup>. И далее: «Это значит, что существует не только наше земное время в нашей земной действительности, но существует истинное небесное время, в котором это время [земное] внедрено и которое оно отражает и выражает»<sup>18</sup>.

Присутствие «вечного», «райского» начала, внедряющегося в наше земное бытование (время) в том Сологуба *Очарования земли* (а также в других) акцентируется совершенно отчетливо. Ради подтверждения достаточно назвать стихотворение с инципитом «Земной, желанный сердцу рай! / К тоскующим приник равнинам» или «Земли смарагдовые блюда / И неба голубые чаши, / Раскройте обаянья ваши»<sup>19</sup>. В стихотворении же «Все мы, отвергнутые раем» вечное начало маркируется значащей фразой: «Переживаем хмельный май / **В согласии** с забытым раем»<sup>20</sup>. Принцип *согласия* уничтожает разрыв времени — разрыв двух миров<sup>21</sup>. Тем самым желанный рай

<sup>15</sup> Ф. Сологуб, *Собрание стихотворений...*, т. 2, с. 226.

<sup>16</sup> Ф. Сологуб, *Собрание стихотворений...*, т. 4, с. 312.

<sup>17</sup> Н. Бердяев, *Смысл истории*, Санкт-Петербург 2016, с. 76.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> Ф. Сологуб, *Собрание стихотворений...*, т. 4, с. 240, 353. Подробнее: М. Цимборска-Лебода, «Благоухающая прелесть слов поцелуйных»: «соблазны тела» и «очарования чувств» — земной рай и блаженное строительство в поэзии Федора Сологуба, *Rusistica Latviensis* 2018, № 7, с. 38–50.

<sup>20</sup> *Ibidem*, с. 312.

<sup>21</sup> Ср. «И умирало время / Для жизни неземной» — Ф. Сологуб, *Собрание стихотворений*, т. 6, Санкт-Петербург 2002, с. 20.



в определенном смысле не трансцендентен, он существует в пределах внутреннего человеческого мира, духовного бытия человека. Иными словами, «возвратный путь в рай» для Сологуба означает моделирование такой новой реальности, в которой мир небесный и земной соприкасаются, эротически соединяются. Это происходит за счет поэтического вымысла, но не только, также проекции или повторения первичной эдемской ситуации поэта, отсылающей к библейскому источнику:

Всему даешь ты имена,  
И воскресают времена  
Первоначального Эдема. [...]  
Все, пламеняя словом, блещет.  
Эдем твой не пребудет пуст.  
Огнезвучающие скрижали  
Ты понесешь в земные дали<sup>22</sup>.

Таким образом, Эдем является отправной точкой в мышлении Сологуба о функции и статусе человека здесь на земле<sup>23</sup>. Не случайно в приводимом выше стихотворении посредством двух весьма значащих лексем, «все мы, отвергнутые» или «отвергнувшие рай», имплицитно выражается мысль о роли, какую сыграл сам человек, теряя рай. Иначе говоря, затрагивается вопрос о свободной воле человека и сделанном им выборе. Это очевидно уже в известном стихотворении «Я был один в моем раю...». В нем важным оказывается смысловой момент, кажется, не замеченный исследователями в его полном семантическом объеме. Имеется в виду мотив «кризисного сна», символизирующего онтологический скачок в существовании героя (потеря счастья), «падение» в земное измерение. Но только ли? Думается, этот мотив семантически многослоен, особенно если учесть смысловой контекст, т. е. вслед за Рикером<sup>24</sup>, отсутствующую

<sup>22</sup> Ф. Сологуб, *Собрание стихотворений...*, т. 8 (I), с. 285. Нечто подобное обнаруживается в поэтической инвокации в поэме Вяч. Иванова *Сфинкс* — в обращении поэта к Музам: «Залетных грез Эдема лирный лад, / Вы, Музы! Прочь с очей певца повязки! / Дней девственных явите, девы, сад, [...]». (Вяч. Иванов, *Собрание сочинений в IV томах...*, т. I, Брюссель 1971, с. 649.)

<sup>23</sup> Ср. слова Изольды: «Завтра, завтра вспыхнет рай». Ф. Сологуб, *Собрание стихотворений...*, т. 8 (I), с. 222.

<sup>24</sup> P. Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris 1975, с. 311.

щую часть дискурса, имплицитную значимостью слов и их сцеплений. С этой точки зрения сон адамического героя в первозданном эдемском пространстве означает замутнение сознания и преступление («но я заснул у **злого** древа»). Потеря рая (и идеальной девы, очаровательной Лилит) — это итог вины человека, горькая участь, вызванная им самим. Сологуб предугадывает потенциальности эдемского смысла — его этический аспект, связанный с ответственностью человека и дарованной ему свободой, с одной стороны, и соблазном зла, определившим «свободное» грехопадение, отпадение от Бога, с другой<sup>25</sup>.

Любопытно, что этот аспект вопроса и «райской истории» человека находит ответное понимание (в Бахтинском смысле) у Вяч. Иванова в его мелопее *Человек*. В первой ее части указана демоническая прелесть зла, его привлекательность. Подобно Сологубу, также Иванов творит на мифопоэтической основе, но в инверсионном порядке. Иначе чем у Сологуба, где Лилит («и не желать бы мне иной») — это желанная жена, у Иванова она есть первичный демон (или в духе средневековых представлений) женоподобное обличие Сатаны<sup>26</sup>, соблазнившее Адама и в итоге изменившее первичное, до грехопадения, отношение на линии Бог–человек. «Райский хмель» заменяется «уксусом изгнания», падший человек становится «личиною змея»<sup>27</sup>. В философском плане мелопея Иванова открывает осмысление дальнейшей перспективы этих отношений, которая сказывается в исторической судьбе человека и связывается с мистерией появления *нового Адама*. «Пролог на небе» получает тем самым свое реальное, бытийственное продолжение. Отвлекаясь от анализа этой темы в поэме Иванова, предпочтем указать на ее наличие в последних произведениях поэта, а именно в *Римском дневнике 1944 года*. Привлечем лишь одно стихотворение, датированное 6 января, где эксплицитно присутствует эдемская тема, соединяющая в одно целое два Эдема; древний, первозданный и новый «девственный

<sup>25</sup> В. Зеньковский, *Зло в человеке*, «Путь» 1938, № 56, с. 32–33.

<sup>26</sup> Вяч. Иванов, *Marginalia*, «Труды и дни» 1912, № 4–5, с. 41.

<sup>27</sup> Вяч. Иванов, *Собрание сочинений в IV томах...*, т. III, Брюссель 1979, с. 533, 540.

Эдем», увиденный пришельцами в ночь Эпифании — «окрест Младенца и Марии»<sup>28</sup>:

Как древний рай покрыла схи́ма,  
С ним стала нам и ты незрима,  
Звезда, венчавшая Эдем  
Пока трем небовидцам чистым  
Ты, в хороводе став лучистом,  
Не указала Вифлеем<sup>29</sup>.

В истолковании Иванова «Новый Эдем» есть дар небес, а его откровение — это призвание человека. Тем самым Христос, новый Адам, центральная фигура «нового Эдема», внедренная в историческую судьбу человека, становится настоящим Символом символов, *прототипическим символом*, в своей функции трансфигурации реальности<sup>30</sup>.

Согласно теории символизма А. Белого, символ (носитель памяти) отсылает к тому, *что было* и зовет к тому, *что будет*, т. е. он действует в двойном направлении. Поэтому концепт «возвратный путь в рай» имплицитно интересуется персональным фигурам, связанным с пространством Эдема. Отсюда в русском *райском тексте* частотной оказывается семантическая фигура или символ Бога-Отца. Он появляется уже у раннего Сологуба и прежде всего у Вяч. Иванова, о чем нам приходилось писать в другой работе<sup>31</sup>. Здесь хочется лишь отметить, что в эпилоге *Rosarium* (книга лирики *Cor Ardens*), в стихотворении *Eden* фигуры рая и эдемского Бога-Отца получают у Иванова онтологически-ценностное и персоналистское осмысление: существования вместе с Богом, Полноты и Совершенства бытия, причастности подлинному счастью и вечности («то счастье не

<sup>28</sup> Знаменательна в этой связи запись Вяч. Иванова 1902 г. в *Дневниках* — о желании в лирической форме «сказать, что я знаю [...] о неумирающем Рае и Древе Жизни, о мире и Девстве, de Mariano Civitatis Dei semine et fulcro». Вяч. Иванов, *Собрание сочинений в IV томах*, ред. Д. Иванов, О. Дешарт, т. II, Брюссель 1974, с. 771.

<sup>29</sup> Вяч. Иванов, *Собрание сочинений в IV томах*..., т. III, с. 586.

<sup>30</sup> J. Borella, *La crise du symbolisme religieux*, Lausanne 1990, с. 358, 360.

<sup>31</sup> М. Цимборска-Лебода, «Рай незабывчивой души» и «христианская истина о человеке»: «Eden» Вячеслава Иванова, «Slavia Orientalis» 2018, № 2, с. 215–229.

на миг»)<sup>32</sup>. Фигура Отца имеет важное значение также в поэтической антропологии Бальмонта (см. в цитируемых сонетах о возврате в Отчий дом), Сологуба и Бунина. У всех трех поэтов топос рая и возвратного пути в рай ассоциируется с возвращением в «отцовскую обитель». Однако, иначе чем у Иванова, символ Отца — это не столько теологема, вскрывающая свое религиозно-богословское содержание и акцентирующая ситуацию богосыновства (хотя это значение у них присутствует имплицитно), сколько знаковая фигура рая и его *центра* в их проксемическом значении: обитания в пространстве интимного общения с Отцом.

Так, у Сологуба оно осмысливается как место блаженства и «неземное бытие»<sup>33</sup>, это и «родимый край», «неведомая отчизна», насыщенная библейским подтекстом:

И промечтаю до конца,  
И, мирно улыбаясь жизни,  
Уйду к неведомой отчизне,  
В чертоги вечного Отца<sup>34</sup>.

Или с явной библейской отсылкой:

Что селения наши убогие,  
Все пространства и все времена!  
У Отца есть обители многие, —  
Нам неведомы их имена<sup>35</sup>.

Похожим образом, как «отчая обитель», о которой молит субъект стихотворения, прочитывается рай в произведении Бунина 1919 года *Потерянный рай*:

— Иисусе Христе, миленький!  
Прости душу непотребную!  
Вороти в обитель отчую!<sup>36</sup>

<sup>32</sup> В упомянутой уже поэме *Сфинкс* мечта лирического субъекта направляет его в эдемский сад, т.е. в «родимый край» и «полный край», «первую обитель», блаженство которого невыразимо. (Вяч. Иванов, *Собрание сочинений в IV томах...*, т. I, с. 650, 651.)

<sup>33</sup> Ф. Сологуб, *Собрание стихотворений...*, т. 2, с. 353.

<sup>34</sup> *Ibidem*, с. 355.

<sup>35</sup> *Ibidem*, с. 359.

<sup>36</sup> И. Бунин, *Темные аллеи...*, с. 209.

Или в стихотворении 1917 года:

О радость радостей! Нет, знаю,  
Нет, верю, Господи, что ты  
Вернешь к потерянному раю  
Мои томленья и мечты!<sup>37</sup>

Подобный смысл эдемского обитания с Богом — «радости радостей» находит продолжение в стихотворении Бунина 1938 года. Рай — **райский сад** — это место встречи тех, кто был на «земле любим» и тех, кто дарил любовь (в духе Послания св. Иоанна).

### III

## Рай — память — забвение

В пределах этой статьи мы не можем остановиться на претекстах, инспирирующих европейское мышление об изначальном рае (*Исповедь* Бл. Августина), где топос Эдема появляется в связи с категорией памяти<sup>38</sup>. Отзвук этого находим у Вяч. Иванова («и перевозанный вспомнит [Адам] свой Эдем»<sup>39</sup>) и, конечно, у Сологуба. У Иванова в стихотворении *Eden* память сопоставляется с категорией забвения («Отец, Тебя забыли мы, [...] / О, изобилья Океан!»<sup>40</sup>), соотносимой с экзистенциальным положением человека в цивилизации, забывшей Бога и вечность, забывшей основные, с Эдемом связанные ценности. Кроме уже отмеченных (Любовь, Красота, счастье) к ним принадлежит и правда/Истина. И именно она является тем, на что устремляет свой взор и что собирает, отделяя правду от лжи, прежде чем заново обрести путь в потерянный рай, лириче-

<sup>37</sup> *Ibidem*, с. 198.

<sup>38</sup> Бл. Августин, *Исповедь*, пер. М. Сергеенко, Москва 1992, с. 284. Подробнее: М. Цимборска-Лебода, «Благоухающая прелесть слов поцелуйных»..., с. 38, 46 и др.

<sup>39</sup> Вяч. Иванов, *Собрание сочинений в IV томах*, т. III, с. 93. См. в статье Древний ужас, «всего себя вспомнит Адам, во всех своих ликах, в обратном потоке времени до врат Эдема [...]» (*ibidem*).

<sup>40</sup> Вяч. Иванов, *Собрание сочинений в IV томах*..., т. II, с. 531.

ский герой сонета Бальмонта из его поэмы *Адам*. Прочитируем его, акцентируя важную у символистов топику зерна/семени:

Клянусь опять найти дорогу к Раю,  
И в Отчий Дом возврат мне будет дан,  
Когда сполна **исчерпаю обман**,  
В котором **зёрна правды** я собираю<sup>41</sup>.

Впрочем, автор поэмы *Адам* принадлежал к числу поэтов/славословов, прославляющих истинные эдемские ценности и верящих в возможность их осуществления в духовном опыте человека:

Мы говорим, но мы не знаем,  
Что **есть воистину любовь**.  
Но если ты *овеян раем*,  
Своё блаженство **славословь**<sup>42</sup>.

С этим связана Бальмонтская концепция сакрализации роли поэта/наместника божественного — хранителя памяти о райском блаженстве:

Среди людей ты божества наместник,  
Так помни, чтоб в словах твоих был Бог<sup>43</sup>.

Любопытно и знаменательно, что подобную концептуализацию поэта в статье *О художнике* (из *Спорад*) выразил Вяч. Иванов, разделявший с Бальмонтом общее им славословие<sup>44</sup>. В определенном смысле статья есть диалогический *ответ* (в Бахтинском смысле) Бодлеру и продолжает его идею, выраженную в эпиграфе к нашим рассуждениям. Так, согласно Иванову, творец искусства/поэт осуществляет изначальный завет данный Художником-Творцом Адаму, который не исполнил его, ибо не ограничил свои занятия доверенной

<sup>41</sup> К. Бальмонт, *Избранное. Стихотворения...*, с. 331.

<sup>42</sup> *Ibidem*, с. 288.

<sup>43</sup> *Ibidem*, с. 335.

<sup>44</sup> Ср. комментарий Ольги Дешарт о встрече двух поэтов и переживании Бальмонтом *Дриады* Вяч. Иванова: «А вот *Дриады* твои, Вячеслав, без слез читать не могу и что это у нас общее — не знаю». В. И. знал: их единило вопреки всему острое у обоих, непосредственное переживание “разлуки вселенской” и “вселенского сочувствия” и благоговейное отношение к слову “*Да*”. “Мы с тобой славословы” — объяснил Вячеслав Константину». Вяч. Иванов, *Собрание сочинений в IV томах...*, т. I [Введение], с. 74.

ему ролью — «возделыванием прекрасного рая». В такой перспективе художник-поэт мыслится Ивановым не только как хранитель памяти о древнем рае, ибо он есть тот, кто **пребывает** в нем, делая свое творческое дело.

И не в древний ли, сокровенный рай всякий раз чудесно проникает художник, чтобы творить успешно? [...] И не вдохновенные ли искусства донныне хранят и возделывают сад Божий?<sup>45</sup>

Первозданная и сокровенная истина об обитании человека в Эдеме, не понятая и не принятая первым его жителем, осмысливается поэтом в эстетических и онтологических категориях, как противопоставление двух неравноценных замыслов, между которыми человеку дано было выбирать: Мастера-Демииурга и мудрого Змия. В духе эстетической телеологии и теодицеи, присутствующей у Плотина и Бл. Августина<sup>46</sup>, Иванов отмечает высокую ценность и эстетическую значимость Божьего замысла — приобщить человека к творчеству и искусству.

Не больше ли «хорошего вкуса» и искусства в этом завете [возделывать рай] Мастера-Демииурга, чем в искушении мудрого Змия? [...] Бог — художник; и, суд его, думается, будет судом художника, и Его осудительный взор — взглядом Мастера, обманутого в своих ожиданиях, ленивым или недаровитым учеником. Кто скажет, что наши добро и зло — критерии божественной критики Художника? И не хочет ли от нас Он только того, что мы назвали бы талантом? И всякий талант — не воспоминание ли о едином Мастере и Его искусстве?<sup>47</sup>

Символическое осмысление изначальных событий и экзистенциальной ситуации, имевших место в Эдеме, в тексте Иванова задает бессмертную модель «вечно живой действительности». Выделяя *семена Возможного*, эта *иная действительность* вписывается в «мифическую летопись мира и человека, более истинную чем история»<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> Вяч. Иванов, *Собрание сочинений в IV томах...*, т. III, с. 114–115.

<sup>46</sup> Б. Вышеславцев, *Трагическая теодицея*, «Путь» 1928, № 9, с. 27.

<sup>47</sup> Вяч. Иванов, *Собрание сочинений в IV томах...*, т. III, с. 115–116.

<sup>48</sup> *Ibidem*, с. 113.

## “The poet’s way back to paradise”: Paradisiac text in the Russian poetry of the first half of the 20th century

### Summary

The starting point for the article is the conceptualisation of the poet in Charles Baudelaire’s reflections, its transformations in the poetry of K. Balmont, V. Ivanov, F. Sologub and I. Bunin. The paper introduces the term “paradisiac text” as a unity of poetic utterances connected with the commonness of sense and related to the topos of paradise lost. Author identifies models of interpretations of paradise/Eden in the studied works as well as their ontological and axiological meanings. The categories which are subject to consideration here are those of memory/forgetting, related to the idea of the poet/a vicar of the Divine Master.

Keywords: paradisiac text, memory, Beauty, poet/vicar of the Divine Master, aesthetic teleology, K. Balmont, V. Ivanov, F. Sologub



AURELIA KOTKIEWICZ

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie, Polska



## Maska w kulturze stalinowskiej. Siergiej Eisenstein (1898–1948) i Wsiewołod Meyerhold (1874–1940)

Rosnąca w Rosji radzieckiej od końca lat dwudziestych ubiegłego wieku presja ideologiczna, wywierana przez władzę na artystów, powoduje, że w imię zachowania choćby minimum niezależności wypracowują oni różnorakie sposoby, by sprostać wymogom rzeczywistości. Wśród wielu twórców epoki, którzy próbują w swoich realizacjach artystycznych połączyć ów wymóg ideologicznego zaangażowania, podporządkowania się dyktatowi socrealizmu i tworzenia na zamówienie społeczne z pasją artystyczną, tendencją do eksperymentowania, osobistą szczerością, należy wymienić Wsiewołoda Meyerholda, wybitnego reżysera teatralnego i teoretyka teatru, oraz Siergieja Eisensteina, jednego z największych reżyserów w dziejach kina światowego. Na życie i twórczość wymienionych artystów, skupiających w sobie wszystkie dylematy epoki, w znaczący sposób wpłynęła panująca atmosfera społeczna.

Kultura stalinowska nosi znamiona teatralizacji i maskarady, przejawiające się w podwójnych standardach moralnych, obecnych w życiu społecznym. Moskiewskie procesy pokazowe lat trzydziestych reżyserowane

# do akceptacji

są na podobieństwo karnawałów ludowych, których nieodłącznym elementem jest koronacja i detronizacja<sup>1</sup>, oraz ulicznych widowisk teatralnych z podziałem na aktorów — oskarżonych, prokuratorów, sędziów — i widzów, współuczestniczących w spektaklu, jednocześnie świadków rozgrywających się wydarzeń i oklaskami wyrażających swój aplauz, osiągający często poziom zbiorowej hysterii. Procesom pokazowym, odbywającym się w myśl hasła zrywania wszelkich masek i demaskowania wrogów<sup>2</sup>, mordom politycznym, donosom, aresztom, dokonywanym na skutek absurdalnych oskarżeń, zebraniom partyjnym, na których publicznie składano samokrytykę, fałszowano życiorysy, zatajano prawdę o pochodzeniu społecznym, towarzyszyły parady sportowe i wojskowe, niezliczone marsze i pochody, odbywające się w akompaniamencie stalinowskiego hasła „Życie stało się lepsze, życie stało się weselsze”<sup>3</sup>, oraz cieszących się niezwykłą popularnością komedii muzycznych<sup>4</sup> i pieśni masowych.

Doświadczenie terroru stalinowskiego wiąże się z atmosferą szaleństwa i deprawującego strachu, który staje się instrumentem presji ideologicznej, środkiem „obróbki” świadomości człowieka, powodującym stan jego rozdwojenia wewnętrznego: radości na zamówienie i wielkiego strachu przed publicznym zdemaskowaniem. Stan mimikry i ukrywania własnej osobowości — typowe cechy społeczeństw totalitarnych — z właściwą sobie ironią opisywała Nadieżda Mandelsztam:

<sup>1</sup> Tak na przykład w 1937 roku, podczas sfingowanego procesu Mikołaja Bucharina, działacza bolszewickiego i członka KC partii, podkreślano jego uczestnictwo w tajnych stowarzyszeniach, sprzeniewierzenie się wartościom partii, podłość wobec ludu (wielkiej rodziny stalinowskiej), chęć zemsty: niegdyś „сверхположительный” ponadprzeciętny bohater, towarzysz partyjny, zostaje zdemaskowany, jego prawdziwa twarz to twarz wroga i zdrajcy („сверхотрицательный”).

<sup>2</sup> „Wróg” staje się pojęciem niejednoznacznym i jego interpretacja zależy od zmieniającej się koniunktury politycznej, zob. K. Кларк, *Москва, четвертый Рим: сталинизм, космополитизм и эволюция советской культуры (1931–1941)*, przeł. О. Гаврикова, А. Фоменко, Москва 2018, *szczeg. rozdz. 6, Лицо и маска: театральность и идентичность в эпоху показательных процессов (1936–1938)*, s. 302–342.

<sup>3</sup> Fraza „Жить стало лучше, жить стало веселее” została wypowiedziana przez Józefa Stalina w 1935 roku, w przededniu masowych represji.

<sup>4</sup> Najbardziej znane ówczesne komedie to *Świat się śmieje* (1934) i *Cyrk* (1936) Grigorija Aleksandrowa.

Wszyscy są zajęci, wszyscy się uśmiechają. Brak uśmiechu jest oznaką strachu albo niezadowolenia, a do tego nikt nie śmiał się przyznać: jeśli człowiek się boi, to znaczy, że ma coś na sumieniu... Każdy, kto pracował dla państwa [...] odgrywał wesołego i dobrodusznego. Maska spadała dopiero w domu, a i to nie zawsze: przecież trzeba było ukrywać przerażenie przed dziećmi [...]. Ale maska to tylko uśmiech, a nie śmiech. Wesołość też wydawała się podejrzana...<sup>5</sup>

Wiele obrazów tego „podwójnego życia” ukazuje literatura rosyjska lat trzydziestych XX wieku z takim nieodłącznym dla niej zjawiskiem jak autocenzura, która stawała się normą w stalinowskiej rzeczywistości. Wypada tu wymienić powieść Lidii Czukowskiej *Sofia Pietrowna czy Niebieska księga* Michaiła Zoszczenko, poemat *Requiem* Anny Achmatowej, dramat *Samobójca* Nikołaja Erdmana i wiele innych. Autocenzura jako przejaw lęku i symptom wewnętrznego rozpadu, określana przez Aleksandra Etkinda jako „głos władzy, cień kolonizowanego człowieka, niosącego brzemień imperium”<sup>6</sup>, przejawia się w bogactwie języka: w półsłówkach, niedomówieniach, przemilczeniach, aluzjach, ukrytej ironii, przenośniach, milczeniu. Bogactwo tropów stylistycznych, różnorodność poetyk, od komizmu, melodramatu do tragedii i parodii, charakterystyczne są dla wielu gatunków literackich epoki terroru stalinowskiego, także dla gatunków pamiętnikarskich: wspomnień, listów, dzienników, będących szczególną formą pamięci.

Językiem Ezopa, swoistym szyfrem, posługuje się w liście do swojej córki Kornel Czukowski, pisarz i wybitny krytyk literacki: „...почти наверняка предвижу, что они мне настоящей правды не скажут [podkreślenia — A. K.]. То, о чем ты пишешь, очень похоже на правду. Я тоже слышал кое-что в этом роде. Но мне вряд ли удастся узнать правду... нужно подыскать кого-нибудь... попытку все же сделаю. Если слух подтвердится... впрочем, посмотрим”<sup>7</sup>.

Atmosfera strachu rodzi potrzebę ukrycia własnych myśli i działań. Borys Pasternak z rozpaczą konstatuje: „Нельзя писать, что хочешь, все указано наперед [...] Я не хочу писать по регулятору уличного

<sup>5</sup> N. Mandelsztam, *Wspomnienia*, przeł. J. Czech, Warszawa 2015, s. 388.

<sup>6</sup> A. Эткинд, *Внутренняя колонизация. Имперский опыт России*, Москва 2016, s. 377; zob. też Ш. Фицпатрик, *Повседневный сталинизм. Социальная история советской России в 30-е годы: город*, przeł. Л. Ю. Пантина, Москва 2008.

<sup>7</sup> К. Чуковский, *Собрание сочинений, том пятнадцатый. Письма 1926–1969*, Москва 2009, s. 285.

движения: так можно, а так нельзя... Я делаю переводы, думаете, от того, что мне это так нравится? Нет, оттого, что ничего другого нельзя делать...»<sup>8</sup>.

Absurd rzeczywistości radzieckiej lat trzydziestych nie poddawał się racjonalizacji, powodując u wielu rozpaczliwe pragnienie zlania się z masą, roztopienia się w tłumie i zdławienia w sobie wszelkich rozterek psychicznych<sup>9</sup>. Najczęściej stosowane społeczne mechanizmy obronno-adaptacyjne, będące przejawem instynktu samozachowawczego, to wyparcie, tłumienie, depersonalizacja, chłodna ciekawość, zdystansowanie się wobec przeżywanego sytuacji, która sama wydaje się nierzeczywista i nieprawdziwa.

W społeczeństwie radzieckim lat trzydziestych, opartym jednocześnie na systemie represji i masowym entuzjazmie, przeciwstawienie się procesowi uniformizacji i „pieriedielki” wymagało od człowieka niemalże tricksterskiej zręczności. Ważnym sposobem na oswojenie przeżywanego koszmaru stawała się teatralizacja życia, która była nie tyle chęcią zniesienia granic między życiem a sztuką, przejawem zdystansowanej postawy wobec historii czy współczesności, ile przede wszystkim wyrazem ucieczki i buntu wobec narzuconych reguł społecznych i ideologicznych. Przejawiała się ona w mistyfikacjach, błazenadzie, przybieraniu pseudonimów, w prowokacyjnych zachowaniach, noszeniu oryginalnej garderoby: długich płaszczy, smokingów, muszek (Michaił Bułhakow), cylindrów, kapeluszy, lasek (Daniuł Charms, Walentin Stienicz, Władimir Majakowski), co wobec szarzyzny ówczesnej mody było czymś niecodziennym.

Nieodzownym elementem karnawału jest maska, ambiwalentna i niejednoznaczna: potwierdzająca i zaprzeczająca, maskująca i demaskująca,

<sup>8</sup> *Власть и художественная интеллигенция*, red. А. Н. Яковлев, Москва 1999, s. 495.

<sup>9</sup> Michaił Priszwin w notatce z 19 stycznia 1939 roku szyfrem napisał: „Вид у меня (все говорят) был хороший, но сам внутри себя я всегда чувствовал себя горбатым [...] Положение литераторов похоже на положение горбатого человека: все кажется я не такой, как все, все что-то мешает, и оттого постоянно завидуешь жизни самых обыкновенных людей и страшно хочется быть как все”. М. Пришвин, *Дневники 1938–1939*, подг. текста Я. З. Гришина, А. В. Киселева, Санкт-Петербург 2010, s. 260–261. Stan rozdwojenia, charakteryzujący się przemożną chęcią bycia częścią społecznego organizmu, jest charakterystyczny dla wielu twórców, wśród których trzeba wymienić Jurija Oleszę, Michaiła Zoszczenkę, Osipa Mandelsztama.

interpretowana jako przejaw istnienia między rozpaczą spowodowaną jednoczesną niemożnością bycia zarówno kimś innym, jak i sobą<sup>10</sup>. Maska, rozpatrywana nie tylko jako metafora teatru, lecz także jako metafora życia społecznego, jest synonimem fałszu, rozdziwienia, łączy komizm i tragizm, śmiech i strach.

W latach trzydziestych XX wieku ów karnawalizowany stosunek do świata, skłonność do błazenady i maskarady odzwierciedla tragizm życia i wyraża ukryte pragnienie wyrwania się spod kontroli, zwraca również uwagę na względność wszelkich wartości i norm, przekraczanie barier<sup>11</sup>. Skłonność do teatralizowania życia, zacierania granicy pomiędzy realnością i grą, uwidaczniała się wielokrotnie u Wsiewołoda Meyerholda. Uczeń Konstantego Stanisławskiego, reformator, teoretyk i wizjoner teatru, nauczyciel, reżyser, człowiek obdarzony wielką charyzmą, zawsze, wbrew uniformizującym tendencjom ówczesnej mody, nienagannie ubrany, wzbudzał niejednoznaczne uczucia, był znienawidzony przez jednych i uwielbiany przez innych. Wybitny aktor Michaił Czechow zwrócił uwagę na współistnienie wzajemnie wykluczających i uzupełniających się cech osobowości Meyerholda: tworzenia i destrukcji, apodyktyczności i delikatności, powagi i śmiechu<sup>12</sup>. Skłonność do teatralizowania życia, zacierania granicy pomiędzy realnością i grą uwidaczniała się u reżysera wielokrotnie. Jeszcze pod koniec XIX wieku Karl Theodor Casimir przyjął imię Wsiewołod na cześć otaczanego przez siebie kultem pisarza Wsiewołoda Garszyna. Swoją technikę pracy z aktorem propagował w wydawanym

<sup>10</sup> M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012, s. 34.

<sup>11</sup> Н. Лейдерман, *Кровавый карнавал. «Поэмы в прозе» 1920-х годов: поэтика и семантика*, «Вопросы лит.» 2008/5, с. 241–267. Badacz zwraca uwagę na płynną granicę między karnawalem jako grą, teatrem i karnawalem jako wydarzeniem społecznym.

<sup>12</sup> „Лично я знал трех Мейерхольдов... Первый — художник. Он — созидал... Второй: Мейерхольд-революционер. Этот — уничтожал, разрушал. И, как член правящей партии, принимал... действия и преступления революции и нес свою долю ответственности как за те, так и за другие. Третий Мейерхольд — человек. Он способен был ЛЮБИТЬ человека. Не абстрактное человечество, во имя которого, по приговору партии, гибнут миллионы живых, конкретных людей, но индивидуального, отдельного человека — и вас и меня и его... Был нежен, прост, прекрасно-спокоен, остроумен, смешлив и смешон”, *С большевиками или против них: Мейерхольд на защите искусства. К 70-й годовщине расстрела великого мастера*, <https://www.svoboda.org/a/1959165.html> [dostęp: 20.06.2019].

przez siebie czasopiśmie „Miłość do Trzech Pomarańczy”, co było aluzją do utworu Siergieja Prokofiewa, podpisywał się pseudonimem „Doktor Dapertutto”, nawiązującym do złowrogiej, tajemniczej postaci, wykreowanej przez niemieckiego romantyka E.T.A. Hoffmanna. Na spotkanie w mieszkaniu Władimira Majakowskiego, 30 grudnia 1929 roku, z okazji jubileuszu dwudziestolecia pracy artystycznej poety, Meyerhold, zaprzyjaźniony z nim, przywiózł ze swojego teatru kostiumy, sztuczne brody, kapelusze, maski, i podczas spotkania pełnił funkcję garderobianej<sup>13</sup>.

Już w pierwszych latach XX wieku Meyerhold, aktor Teatru Artystycznego, odchodzi od naturalizmu i psychologicznej wierności, propagowanej przez Stanisławskiego, w kierunku dramatu umownego. Od początku swojej drogi artystycznej zafascynowany karnawałem ulicznymi i włoską commedią dell'arte, wykorzystuje w swoich awangardowych realizacjach scenicznych maskę. Maską, ważny środek wyrazu artystycznego dla Meyerholda, wiąże się z transformacją, transgresją, przekroczeniem dualizmu życie–śmierć, komiczne–tragiczne, współczesność–tradycja. Owo napięcie między „unieruchomioną ekspresją” maski<sup>14</sup> i ukrytą za nią tajemnicą jest wyrazem tragicznego rozdarcia świata i rozdwojonej świadomości człowieka, spotkania z niesamowitym<sup>15</sup>.

Podobnie niejednoznaczną postacią, niepoddającą się łatwej ocenie, był Siergiej Eisenstein, reżyser wytyczający nowe drogi rozwoju filmu, erudyta, wielka indywidualność miotająca się między głęboką potrzebą zachowania niezależności artystycznej a wymogiem podporządkowania swojego talentu władzy. Skłonność do teatralizowania rzeczywistości i za-

<sup>13</sup> W. Woroszyński, *Życie Majakowskiego*, Warszawa 1965, s. 700.

<sup>14</sup> *Maski*, wybór, oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek, t. 1, Gdańsk 1986, s. 71.

<sup>15</sup> Przenikanie się rzeczywistości realnej i metafizycznej, niejednoznaczność, płynność granic, odejście od zasady wiarygodności życiowej są charakterystycznymi cechami rosyjskiego dramatu symbolistycznego. Zastosowanie przez Meyerholda maski właśnie w takim aspekcie uwidoczniło się na przykład w realizacji dramatu *Życie człowieka* Leonida Andriejewa. Warto wspomnieć, że w dramacie *Buda jarmarczna* Aleksandra Błoka Meyerhold wcielił się w rolę Pierrotta, postaci łączącej w sobie zarówno liryzm, jak i tragicizm; zob. I. Malej, *Syndrom budy jarmarcznej, czyli symbolizm rosyjski w kręgu arlekinady*, Wrocław 2002. Maski i manekiny, wprowadzone przez reżysera na scenę w późniejszej brawurowej adaptacji scenicznej *Rewizora* Mikołaja Gogola, podkreślają grozę świata: K. Osińska, *Dramaturgia i teatr*, [w:] *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, red. A. Dracwic, Warszawa 1997.

cierania granic między sztuką a rzeczywistością, zdolność dostosowania się do rzeczywistości pozwoliła artyście wypracować umiejętność ukrywania swoich prawdziwych myśli<sup>16</sup>, być może ocaliła go też w okresie Wielkiego Terroru. Jeszcze w 1928 roku reżyser Wsiewołod Pudowkin wysłał do Eisensteina kolaż z masek wschodnich z komentarzem: „To nie jest Pana portret. To Pana prawdziwa twarz! Domyśliłem się i nigdy tego nie zapomnę”<sup>17</sup>.

Zarówno Meyerhold, jak i Eisenstein szybko zaadoptowali się do nowych porewolucyjnych realiów. Zmiany, jakie nastąpiły po 1917 roku, obaj twórcy, mistrz i jego najwybitniejszy uczeń, postrzegali nie tylko w aspekcie społecznym, obyczajowym i ideologicznym, lecz przede wszystkim jako czas, który wyzwolił ich energię artystyczną. Znaczący wpływ na Eisensteina wywarł Meyerhold, zwłaszcza w okresie kiedy przyszedł twórca *Pancernika Potiomkina* uczęszczał na zajęcia w Państwowych Wyższych Warsztatach Reżyserskich, które Meyerhold założył w 1921 roku już jako uznany reżyser teatralny. Drogi tych dwóch silnych, niezależnych osobowości po kilkuletnim okresie wspólnej pracy musiały się rozejść, choć obaj przez całe życie żywili do siebie wielki szacunek. Eisenstein odszedł, nie wytrzymując władczego charakteru Meyerholda i jego autorytarnych metod pracy, ale po latach przyzna, że jego zależność od Nauczyciela, którego nazywał „duchowym ojcem”, była wielka<sup>18</sup> i zawsze z uznaniem odwoływał się do jego osiągnięć.

O wielkiej estymie, jaką żywił z kolei Meyerhold wobec swojego ucznia, świadczy dedykacja na zdjęciu, które podarował mu w roku 1936: „Горжусь учеником, уже ставшим мастером. Люблю мастера, уже

---

<sup>16</sup> Ważnym przyczynkiem do zrozumienia skomplikowanej osobowości Eisensteina pozostają jego notatki osobiste i listy do matki. Są one rodzajem szyfru, przeplata się w nich naprzemiennie język rosyjski z angielskim, niemieckim, francuskim, często podpisane są one pseudonimami: R.- K., W. S., Rorik; w zależności od stanu psychicznego artysty zmienia się także charakter jego pisma, często przypominający pismo dziecka, co, jak dowodzi W. Zabrodin, może świadczyć o eskapistycznych skłonnościach twórcy, В. Забродин, *Эйзенштейн: кино, власть, женщины*, Москва 2011.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 13.

<sup>18</sup> Fascynacja takimi silnymi osobowościami zaowocowała wykreowaniem w filmach *Aleksander Newski* i *Iwan Groźny* postaci charyzmatycznych przywódców. Por. А. Эткин, *Кривое горе. Память о непогребенных*, Москва 2016, s. 418.

создавшего школу. Этому ученику, этому мастеру — С. Эйзенштейну — мое поколение”<sup>19</sup>.

Meyerholda i Eisensteina połączyła idea sztuki totalnej, synkretycznej, w harmonijny sposób łączącej obraz, dźwięk i ruch<sup>20</sup>, opartej na zasadach „życiotworzenia”, czyli zacierania granic pomiędzy sztuką a życiem, widownią a aktorem<sup>21</sup>.

Wyrazem wizji artystycznej zmierzającej do przekształcania życia we wszystkich jego aspektach były w latach dwudziestych ubiegłego wieku widowiska masowe o charakterze agitacyjnym, oparte na improwizacji, odzwierciedlające aktualne wydarzenia, społecznie zaangażowane. Były one realizowane przez teatr masowo-agitacyjny „Proletkultu”. Właśnie z tym teatrem, teatrem bez rampy, związanym z tradycją widowiska ludowego, pełniącym funkcje agitacyjne, eksponującym bohatera zbiorowego, wykorzystującym montażowy sposób realizacji zarówno Meyerhold, jak i Eisenstein zwiążą na krótki czas swoje losy. Fascynacja tłumem, zamiłowanie do scen masowych, nasyconych elementami grozy i okrucieństwa, groteskowe przerysowanie, wykorzystanie techniki montażu (*Strajk*, *Pancernik Potiomkin*), zainteresowanie cyrkiem, kłownadą, przejawiane od najmłodszych lat przez Eisensteina, staną się wyróżnikiem jego późniejszych obrazów filmowych, a także wyznacznikiem wizji scenicznej Meyerholda (*Misterium-Buffero*<sup>22</sup>, *Las*, *Rewizor*). Maskarada, widowiskowość,

<sup>19</sup> В. Забродин, *Эйзенштейн: кино, власть, женщины*, Москва 2011, s. 346.

<sup>20</sup> Wierny wagnerowskiej koncepcji syntezy obrazu i dźwięku Eisenstein w 1940 roku wystawia *Walkirię* Ryszarda Wagnera w Teatrze Wielkim w Moskwie. Meyerhold jeszcze pod koniec lat dwudziestych, zafascynowany wagnerowską ideą syntezy sztuk, dąży do stworzenia teatru syntetycznego, który połączyłby słowo, muzykę, światło, ruch sceniczny: „Теперь мы видим, что именно так нужно создавать спектакли: нужно использовать все средства, какие налицо в других искусствах, все средства, чтобы органическим сплавом таковых воздействовать на зрительный зал”, [http://teatr-lib.ru/Library/Mejerhold/articl\\_2/#\\_Toc121070694](http://teatr-lib.ru/Library/Mejerhold/articl_2/#_Toc121070694) [dostęp: 20.06.2019].

<sup>21</sup> Jedna z aktorek nazwała Meyerholda „genialnym mistrzem sceny, władającym darem oczarowania aktorów, mistrzem, umiejącym wyzyskać wszystkie komponenty teatru: światło, muzykę, najlepszych kompozytorów, znakomite pomysły inscenizacyjne, scenę, wyposażoną w najdoskonalszą na owe czasy technikę”, zob. W. Woroszyński, *Życie Majakowskiego...*, s. 719; O. Figes, *Taniec Nataszy. Z dziejów kultury rosyjskiej*, przeł. W. Jeżewski, Warszawa 2007.

<sup>22</sup> Jeden z ówczesnych krytyków napisał, że istotą tego przedstawienia teatralnego była przesada: „Przedstawienie jest brutalne, szorstkie, przyziemne, ale potężne...”, nowy



jarmarczność, antypsychologizm, umowność, przejawiały się w opracowanej przez niego oryginalnej koncepcji biomechaniki, opartej na statycznych zmechanizowanych ruchach ciała aktora — akrobaty, cyrkowca, kłowna — i jego gestach, które miały wyrażać myśl i emocje.

Coraz częściej Meyerhold skłania się ku realizacjom scenicznym sztuk o podwójnym przesłaniu, w którym masce przydawane jest szczególne znaczenie. Takimi inscenizacjami są: *Rewizor* Mikołaja Gogola, *Biada rozumowi* Aleksandra Grobojedowa, *Łażnia* i *Pluskwa* Włodzimierza Majakowskiego<sup>23</sup>, *Mandat* i *Samobójca* Mikołaja Erdmana<sup>24</sup>. Niejednoznaczność, wielość odcieni — od komizmu, śmiechu, satyry do tragizmu — odzwierciedla w spektaklach dojmującą atmosferę strachu i egzystencjalnego smutku.

Koniec lat dwudziestych i wczesne lata trzydzieste to dla obu artystów wyężony czas pracy twórczej i największych osiągnięć artystycznych, ale też okres kryzysów psychicznych i narastającego poczucia, że wobec dławiącej niezależność twórczą presji ideologicznej, której obaj doświadczają, kończy się czas eksperymentów. Z biegiem lat obaj artyści, geniusz kina i reformator teatru europejskiego, coraz mocniej dostrzegają niemożność przeciwstawienia się stalinowskiej ortodoksji, coraz bardziej ograniczani przez system nakazów, zakazów, kontroli i dyktatu partyjnego, nie są w stanie zaakceptować zasad socrealizmu, niedopuszczającego żadnych awangardowych rozwiązań jako niezrozumiałych dla masowego odbiorcy.

Losy filmu *Październik* i perypetie Eisensteina związane z postrzeganiem przez niego rewolucji mogą być kluczem do zrozumienia jego

---

styl wypowiedzi teatralnej łączył teatr agitacyjny z „pochodami karnawałowymi”, W. Woroszyński, *Życie Majakowskiego...*, s. 328.

<sup>23</sup> Obaj twórcy, zarówno Meyerhold, jak i Eisenstein, bliscy w latach dwudziestych poetyce ugrupowania LEF-u, hołdującemu zasadzie sztuki użytecznej, ale przejawiającej także wysokie walory artystyczne, byli bywalcami wtorkowych salonów w mieszkaniu Włodzimierza Majakowskiego, na których dyskutowano o fotografii i filmie jako wzorcowych formach artystycznych. Autor *Łażni* pozostawał dla Meyerholda nowatorskim ideałem dramaturga, zarówno w dziedzinie języka, jak i kompozycji plastycznej. Wizja reżysera w doskonały sposób uzupełniała wizję dramaturgiczną Majakowskiego.

<sup>24</sup> W zamierzeniu Meyerholda wokół tytułowej postaci Podsiekalnikowa, niedoszłego samobójcy, miały stać odrażające groteskowe maski. Ostatecznie sztuka podzieliła losy wielu ówczesnych dzieł zakazanych.

kryzysu psychicznego. Może o tym świadczyć notatka z lipca 1928 roku: „Мы становимся беззубыми. Перестаем быть борцами... А зубы выпали потому, что в них нет больше надобности. Нет надобности пережёвывать то, что вам кладут в рот”<sup>25</sup>. Na temat tego filmu i rzekomego fałszowania historii reżyser opublikował kilka artykułów — posługując się językiem Ezopa, w parodystycznym stylu zwracał w nich uwagę na różnice w rozumieniu rozwoju kultury przez przedstawicieli różnych stron walki politycznej.

Podczas pobytu w Stanach Zjednoczonych Eisenstein planował nakręcenie filmu *Стеклянный дом*, na podstawie powieści Jewgienija Zamiatina *Мы*<sup>26</sup>, w którym chciał wyrazić swój niejednoznaczny stosunek do reżimu stalinowskiego. Film jednak nie został zrealizowany, a po powrocie do kraju reżyser został odsunięty od wszystkich projektów artystycznych i nie dostał dofinansowania na ukończenie kolejnego obrazu *Que viva Mexico!*. W *Dzienniku* z 3 czerwca 1932 roku w zaszyfrowany sposób, po angielsku i po rosyjsku, opisuje swój stan psychiczny: „Как в Laredo. Хуже. Вновь decision pending... Доколе!?! И с каким результатом. Отрицательный результат был бы именно тем, что не переживается... Мой ужас в том, что я сумею пережить и это... хотя это совершенно нелепо — не следовало бы пережить. Я как »Лазарь, видевший смерть« Л. Андреева”<sup>27</sup>.

W latach trzydziestych Meyerhold i Eisenstein stają się dla władzy nieakceptującej niezależności twórców i nietolerującej żadnego eksperymentu coraz bardziej niewygodni. Obaj pozostają jednak wierni swoim koncepcjom artystycznym, wypracowanym przez lata intensywnej działalności twórczej.

W 1934 roku Meyerhold sięga do klasyki europejskiej, wystawiając *Damę kameliową*, pracuje też nad *Borysem Godunowem*. Ukłonem w stronę władzy i ostatnią próbą, podjętą przez reżysera dla ratowania siebie i swojego teatru „z pętlą na szyi”, parafrazując słowa Nadzieży

<sup>25</sup> В. Забродин, *Эйзенштейн...*, s. 198.

<sup>26</sup> А. Эткинд, *Эрос невозможного. История психоанализа в России*, Москва 2016, s. 420.

<sup>27</sup> В. Забродин, *Эйзенштейн...*, s. 254.

Mandelsztam<sup>28</sup>, była sceniczna adaptacja socrealistycznej powieści Mikołaja Ostrowskiego *Jak hartowała się stal*. Spektakl został jednak zakazany, a już w grudniu 1937 roku w gazecie „Prawda” ukazał się artykuł Płatona Kierżencewa *Obcy teatr*, w którym skrytykowano teatr Meyerholda jako oderwany od życia i obcy sztuce radzieckiej<sup>29</sup>.

Podobny los spotkał Siergieja Eisensteina. W 1935 roku w Leningradzie w trakcie posiedzenia poświęconego piętnastej rocznicy powstania kina radzieckiego i dziesiątej rocznicy założenia Leningradzkiej Wytwórni Filmowej Lenfilm Eisenstein ogłosił, że przystępuje do pracy nad filmem *Łąki bieżyńskie*, adaptacji opowiadania Iwana Turgieniewa. Film poświęcony pamięci pioniera Pawlika Morozowa, który zademonstrował własnego ojca, stając się wzorcem dla młodzieży, miał być realizacją zamówienia społecznego i „kołem ratunkowym” dla samego reżysera. W 1937 roku zdjęcia zostały wstrzymane na skutek recenzji dyskredytujących zarówno film, jak i Eisensteina. Film krytykowano za formalistyczne odchylenia, nieprawdziwy obraz rzeczywistości, brak artyzmu oraz odwołania biblijne.

Eisenstein przyjął krytykę — jego artykuł *Błędy „Łąk bieżyńskich”* jest oficjalną publiczną samokrytyką, w istocie rzeczy jednak w metaforyczny sposób reżyser odnosi się w nim do najważniejszych cech swojego warsztatu artystycznego. Jednocześnie rozpoczyna pracę nad drugą wersją filmu. Rozpaczliwą próbą ratowania samego siebie jest opublikowanie w 1936 roku w czasopiśmie „Kino” dwóch apologetycznych wobec władzy artykułów: *Genialny scenariusz przyszłości (o projekcie nowej konstytucji ZSRR)* oraz *Wielka twórcza uczciwość* — pean na cześć zmarłego właśnie Maksyma Gorkiego. To jest oficjalna twarz Eisensteina. O jego rzeczywistym stanie psychicznym świadczy zapis w dzienniku: „Сижу бревном... надо рвать. Неужели? Неужели? И надо делать. Надо? Почему надо? Для чего?... Все пусто. Третьего дня после поездки в лес — час ревел,

<sup>28</sup> „Podwójna egzystencja to niepodważalny fakt naszej epoki — i nikt jej nie uniknął. Różnica jest taka, że inni pisali ody w swoich mieszkaniach czy daczach i dostawali za nie nagrody, a O.M. zrobił to z pętlą na szyi...”, N. Mandelsztam, *Wspomnienia...*, s. 254–255.

<sup>29</sup> Artykuł został opublikowany w gazecie „Prawda” 17 grudnia 1937 roku, kiedy Wielki Terror osiągnął swoje apogeum.

грызя подушки. И ничего не могу, не хочу и не буду делать. Я ничего не понимаю. Ничего. Почему? В чем дело?”<sup>30</sup>.

Samokrytykę składa również Meyerhold, pisząc w 1936 roku artykuł *Meyerhold przeciw meyerholdowszczyźnie*. Tekst ten nie odmienił jednak ani losu twórcy, ani losu jego teatru, który w styczniu 1938 roku został zlikwidowany. Ostatnim publicznym, bardzo dramatycznym wystąpieniem reżysera była mowa, którą wygłosił na Wszechzwiązkowej Konferencji Reżyserów w lipcu 1939 roku, po raz kolejny występując w roli korzącego się przed władzą, składającego samokrytykę twórcy, broniąc przy okazji swoich przyjaciół: Dymitra Szostakowicza i Siergieja Eisensteina<sup>31</sup>. W istocie jednak wystąpienie Meyerholda, jego „łabędzia pieśń”, było charakterystyką jego pracy reżyserskiej. W 1939 roku Wsiewołod Meyerhold został aresztowany i po brutalnym śledztwie rozstrzelany w 1940 roku.

Siergiej Eisenstein zdołał nakręcić jeszcze dwa filmy: *Aleksander Newski* (1938) i *Iwan Groźny* (1945, I część). Choć oba obrazy zostały zrealizowane na zamówienie społeczne, do dzisiaj postrzegane są jako wyraz geniuszu artystycznego reżysera. Druga część filmu *Iwan Groźny. Spisek bojarów* powstała w 1946 roku i spotkała się z dużą falą krytyki. Film wzorowany na dramacie Aleksandra Puszkina *Borys Godunow* jest sprzeciwem reżysera wobec tyranii<sup>32</sup>. Pomimo złożonej samokrytyki reżyser nie zamierzał wprowadzać do filmu żadnych poprawek. W 1946 roku Eisenstein doznał kolejnego zawału, którego już nie przeżył.

Droga artystyczna obu artystów, Wsiewołoda Meyerholda i Siergieja Eisensteina, wybitnych intelektualistów XX wieku, odzwierciedla nie tylko najciekawszy, lecz także najtragiczniejszy okres rozwoju awangardy rosyjskiej, ukazuje historię walki twórców o zachowanie niezależności, o możliwość tworzenia w imię własnych zasad, co w warunkach dławienia wolności było walką heroiczną i najczęściej skazaną na klęskę.

<sup>30</sup> В. Забродин, *Эйзенштейн...*, s. 292.

<sup>31</sup> В. Э. Мейерхольд, *Речь на Всесоюзной режиссерской конференции 15 июня 1939 года*, red., przedmowa i komentarz О. М. Фельдмана, Москва 2016, <https://www.litres.ru/vsevolod-meyerhold/rech-na-vsousouznoy-rezhisserskoy-konferencii-15-iunya-1939-goda> [dostęp: 20.06.2019].

<sup>32</sup> Film wszedł na ekrany kin radzieckich dopiero w 1958 roku na fali odwilży, zainicjowanej przez Nikitę Chruszczowa.

## The mask in Stalinist culture. Vsevolod Meyerhold (1898–1948) and Sergei Eisenstein (1874–1940)

### Summary

This article is devoted to the notion of the mask as the most important component of Stalinist culture. Ambivalent and ambiguous, the mask underscores the relative nature of all values and norms, it allows the creator to hide himself or to uncover his true self; it also expresses his desire to free himself from control. The mask was connected with a search for authenticity; in the Russia of the 1930s, the mask was particularly related to the questions of the truth and freedom of artistic expression. In the atmosphere of mounting ideological pressure, double standards of morality, crippling fear and despair, the mask remained a haven of independence. A significant example thereof is the cinematographic and theatrical work of Vsevolod Meyerhold and Sergei Eisenstein.

Keywords: mask, freedom, truth, ideological pressure

do akceptacji

do akceptacji

PIOTR FAST  
Uniwersytet Śląski, Polska



## Chłód, zimno, mróz w liryce Josifa Brodskiego

Josif Brodski powiedział mi kiedyś, że spopularyzowane przez chrześcijaństwo wyobrażenia o piekle są absurdalne. Jego zdaniem domeną tego przybytku nie jest bowiem wysoka temperatura, gorąc i smażenie w smole, lecz chłód. Piekło jest mroźne, panuje tam przejmujący, przenikający do szpiku kości mróz. Każdego czeka — jak powiedziałby Bułhakow — takie piekło, w jakie wierzy. Może w tym kontekście raczej należy zazdrościć chrześcijaństwu tak wymyślonemu piekła, do którego się powszechnie w naszym kręgu kulturowym zachęca, definiując predestynującą do niego występki. Nie o tym jednak mowa.

Tego rodzaju wyobrażenie o tym, co może spotkać człowieka jako największy ból, nieszczęście, dyskomfort, jest pewnie w jakimś stopniu uzasadnione przeciwstawieniem wysokiej temperatury jako czynnika aktywności, ruchu, zmiany dojmującego chładowi rozumianemu jako stagnacja, zanik ruchu, brak aktywności, entropia. Chociaż Brodski — jeśli się nie mylę — mrozowi nie przeciwstawia gorąca, lecz ciepło, przytulność, bliskość itp. Ale o tym przy innej okazji.

Bardzo prawdopodobne, że rosyjski poeta przejął to wyobrażenie o mrozie i chłodzie jako wrogim pojedynczemu, subiektywnemu czło-

# do akceptacji

wiekowi depresyjnym „środowisku” nie tylko z popularnych i skonwencjonalizowanych wyobrażeń utrwalonych w języku — zapisanych w trwałych kliszach leksykalnych (mówi się przecież, że ktoś kogoś zmroził kąśliwą uwagą, że w towarzystwie powiało chłodem, że ktoś doznał chłodnego przyjęcia itp.). Odwoływał się najpewniej także, a może przede wszystkim, do tradycji poetyckiej. Gdybym miał szukać źródeł tego rodzaju inspiracji, zwróciłbym się do poezji amerykańskiej, a szczególnie do jednego z ulubionych poetów Brodskiego, człowieka, który pewnie nie przypadkiem nosił takie nazwisko, jakie nosił — Roberta Frosta. Profesor Jacek Gutorow — a zna się na tym — powiedział mi kiedyś, że jego zdaniem Brodski zapożyczył takie rozumienie tego motywu od amerykańskiego poety. Możliwe, że inspirowali go także inni twórcy z jego drugiej ojczyzny, tacy chociażby jak Elizabeth Bishop czy Wallace Stevens, których poezję świetnie przecież znał, a u których zimno i mroź odgrywają niepoślednią rolę.

Nie będę zbyt starannie szukał dowodów na to twierdzenie, bo tradycja, do której odwołuje się Rosjanin, to teraz dla mnie sprawa drugorzędna. Przypomnę jedynie kanoniczny wczesny wiersz Frosta *Stopping by Woods on a Snowy Evening*, w którym ponuremu nastrojowi wędrowca towarzyszy przeniknięty chłodem pejzaż, w którym poeta przeciwstawia tajemniczy, ale przyjazny las (domena życia) — „The woods are lovely, dark and deep” — skutemu lodem (domena chłodu) jezioru: „Between the woods and frozen lake / The darkest evening of the year”<sup>1</sup>.

Idźmy jednak dalej.

Od dawna natrętnie wracały do mnie wersy jednego z wierszy Brodskiego, wibrującym *ostinato* przypominał mi o chłodzie *passus* „С высоты ледника я озираю полмира” z wiersza napisanego przez poetę na swoje czterdzieste urodziny. Przeglądając lirykę Brodskiego, a wracam do tego zajęcia od czasu do czasu, potykałem się o liczne obrazy mrozu, zimna, chłodu. Uznałem więc, że trzeba te migawki choćby uporządkować. A jeszcze lepiej zrozumieć ich głębszą semantykę. Sądzę bowiem, że za uporczywym powracaniem Brodskiego do tego motywu kryje się jakiś stały, dręczący go element jego wizji świata i człowieka. Jakaś emocja, której ów natrętny obraz stanowi tekstowy eksponent.

<sup>1</sup> <https://www.poetryfoundation.org/poems/42891/stopping-by-woods-on-a-snowy-evening> [dostęp: 25.04.2019].



Kiedy się podejmuje analizę zimna, chłodu itd. w liryce Brodskiego, zasadniczy kłopot sprawia znaczna liczba fragmentów, które należy skomentować. Oczywiście od razu w duszy człowieka kształconego w latach siedemdziesiątych rodzi się strukturalistyczna pokusa taksonomii — można je przecież posegregować, poukładać na porządne kupki, ponazywać i *schluss* — jak to się mówi. Cóż, to jednak po pierwsze myślowo mało produktywne, po drugie zaś wcale nie takie proste, ponieważ ogrom materiału (kilkaset fragmentów!) oraz ogromne jego semantyczne i funkcjonalne zróżnicowanie właściwie uniemożliwiają takie „załatwienie sprawy”. Trzeba więc przyjąć regułę parataktyczną — opisać kilka charakterystycznych tekstów, próbując wydobyć z nich głębszy sens, istotę metafory, to, co w wierszach jak gdyby pozaświadome (bo przecież u Brodskiego nigdy nie „nieświadome”), co stanowi poetycki ekwiwalent najgłębszych przeblysków myśli i emocji, zawartość „lirycznej pleromy” poety.

Oczywiście tu i ówdzie w liryce Rosjanina pojawiają się motywy, o których mowa, jak gdyby w oderwaniu od większej, scalającej idei intelektualnej czy emocjonalnej, występując w roli *decorum*, jak na przykład „Dziadek Mróz” w cyklu *Из „Школьной антологии”* (2, 168)<sup>2</sup> z drugiej połowy lat sześćdziesiątych, zbiektywizowany fragment pejzażu<sup>3</sup>, zleksykalizowany zwrot językowy wyrażający emocjonalny komentarz bohatera do przedstawianych zdarzeń<sup>4</sup>. Charakterystyczne, że w takich przypadkach motywy te pojawiają się zazwyczaj w wypowiedziach bohaterów, co zmniejsza ich rangę jako przesłanki do analizy głosu autora czy światopoglądu utworu. Symptomatyczny jest w tym kontekście króciutki ironiczny i oparty na prostym koncepcie wiersz *В Англии*, w którym

<sup>2</sup> Wszystkie cytaty pochodzą z wydania *Сочинения Иосифа Бродского*, Совместное издание КПО „Пушкинский фонд” и издательства „Третья волна”, Париж–Москва–Нью Йорк 1992–1994. Po cytatach podaję tom i stronicę. W całym artykule wyróżnienia w cytatach moje — P. F.

<sup>3</sup> Na przykład w *Венецианских строфах* (2): „Долго светает. Голый, холодный мрамор / бедер новой Сусанны сопровождаем при / погружении под воду стрекотом кинокамер / новых старцев” (3, 54) czy w czwartej części *Gorbułowa i Gorczakowa*: „Он — беспартийный, вот его беда! / И если день особенно морозен, / он сильно отклоняется туда... / ну, влево, к отоплению...” (2, 111).

<sup>4</sup> Por. „Ну что вы! Нет! / Мороз по коже? Экий вздор!” w poemacie *Посвящается Ялте* („История, рассказанная ниже...”) — 2, 154.

zimno jest jednym z elementów konstytuujących zwarty obraz, nie niesie jednak żadnej „samodzielnej” semantyki, nie urasta do rangi centralnego motywu, jest niejako służebny wobec nadrzędnej idei wiersza:

Всякий живущий на острове догадывается, что рано  
или поздно все это кончается; что вода из-под крана,  
прекращая быть пресной, делается соленой,  
и нога, хрустевшая гравием и соломой,  
ощущает внезапный холод в носке ботинка. (2, 436)

Zostawmy więc te wszystkie marginalne użycia chłodu, zimna, mrozu poza polem naszej uwagi — szkoda tu na nie czasu i wysiłku; trudno byłoby, analizując je, dojść do jakiejś głębszej myśli pozwalającej na zrozumienie „mrożnej obsesji” Brodskiego. Ograniczenie to pozwoli ująć nieco zbędnej pracy i ograniczy nieuchronne znużenie czytelnika.

W innych wypadkach motyw chłodu jest jednak obciążony bardziej ważkimi funkcjami i niesie czasami w różnych utworach wręcz przeciwstawne znaczenia. W kilku wierszach — na co warto zwrócić uwagę, szczególnie dlatego, że w większości przypadków konstytuuje wartości negatywne (o czym będzie mowa później) — konotuje pozytywne emocje. We wczesnym wierszu zatytułowanym *Рождественский романс*, zadekowanym Jewgienijowi Rejnowi, poecie darzonemu przez autora bardzo ciepłymi uczuciami, chłód składa się na nostalgiczny i radosny równocześnie klimat wigilijnego wieczoru. Na dość konwencjonalny nastrój zimowego, pogodnego zmierzchu obok mroźnego powietrza i zmarzniętych na wietrze dłoni składają się także wieczorne ognie, zapach chałwy i ciasta. Chłód jest tu elementem budującym nastrój Bożego Narodzenia:

Плывет в глазах холодный вечер,  
дрожат снежинки на вагоне,  
морозный ветер, бледный ветер  
обтянет красные ладони,  
и льется мед огней вечерних,  
и пахнет сладкою халвою,  
ночной пирог несет сочельник  
над головою. (1, 151)

Nieco inaczej sprawa się ma w napisanym siedem lat później, jesienią roku 1968, nostalgicznym, ale i autoironicznym wierszu *Почти элегия*. Doznania bohatera pokazane są tu w retrospekcji i poddawane refleksji

## do akceptacji

z dość odległej perspektywy czasowej. Zimny deszcz, zakochany młodzieniec, podniosłe uczucia... Poeta, bohater zdarzeń i emocji sprzed lat, nawet ten uciążliwy chłód postrzega tu jako Boży dar, który dzisiaj, po latach, przywołuje w dobrej pamięci. Dzięki ironicznemu dystansowi, zadanemu z góry w lekturze ukierunkowującym odbiór tytułem — to przecież „nie-mal elegia” — wiersz zyskuje specyficzny, nieco nostalgiczny i refleksyjny klimat.

В былые дни и я переживал  
холодный дождь под колоннадой Биржи.  
И полагал, что это — Божий дар.  
И, может быть, не ошибался. Был же  
и я когда-то счастлив. Жил в плену  
у ангелов. Ходил на вурдалаков.  
Сбегавшую по лестнице одну  
красавицу в парадном, как Иаков,  
подстергал. (2, 72)

Takie znaczenie i funkcje zimna to niezbyt częste zdarzenie w poezji Brodskiego. Chociaż służą one paradoksalnie jako wzmocnienie, nasilenie ciepłego nastroju wiersza — podobnie podkreślają sens utworu jak w innych przypadkach, w których jednak ich semantyka jest dokładnie przeciwstawna. Chłód przynosi nastroje negatywne, konotuje uciążliwość, napięcie, stres. Stanowi okoliczność wzmacniającą negatywne emocje, współtworzy nastrój zagrożenia, towarzyszy uczuciu strachu itp. W jednym z fragmentów *Wielkiej elegii dla Johna Donne'a* opis osamotnienia i lęku nasilany jest określeniami denotującymi lub konotującymi zimno:

Ты слышишь — там, в холодной тьме,  
там кто-то плачет, кто-то шепчет в страхе.  
Там кто-то предоставлен всей зиме.  
[...] И так он одиноко  
плывет в снегу. Повсюду холод, мгла... (1, 249)

Podobnie nastrój lęku, bezsilności, które są wspólne wąpiącemu w sens swojej służby żołnierzowi ochrony pogranicza i bezsilnemu poecie skazanemu na życie w zamkniętym kręgu, kreowany jest obrazem zimna:

Над холодной водой автоматчик притих,  
и душа не кричит во весь голос.  
Лишь во славу бессилия этих двоих  
завывает осенняя голость. (1, 198)

Zimne — co ma tu znaczyć: wrogie człowiekowi — jest też imperium. W głośnym *Końcu pięknej epoki* (*Конец прекрасной эпохи*) jest to kraj smutny, w którym „все рассчитано на зиму” i ludzie żyją „обалдев от мороза” (1, 161–162). Poeta musi pokonywać opór tej chłodnej materii i mimo wszystko robić swoje. Wzywa go do tego (*Петербургский роман*) milcząco zazwyczaj głos:

раз в году умолкший голос  
негромко выкрикнет — пиши,  
по временам сквозь горький холод,  
живя по-прежнему, спеш. (1, 71)

Częściej jednak chłód konotuje spadki nastroju, stany depresyjne. W jednym z wierszy dwaj jeźdźcy — smutek i spokój — galopują „в холодной пыли”, stukotowi serca zaś towarzyszy napływający z pół „холодный угар” (1, 189–190). Stan serca, huśtawki nastroju związane z gwałtownymi emocjami niemal zawsze skojarzone są w tej poezji ze skokami temperatury. Brodski był zawsze, a w młodości szczególnie, impulsywny. Świat przeżywał głęboko, a jeszcze głębiej własne fascynacje. Kiedy człowiek jest pozbawiony miłości (tutaj na razie jest to uczucie opisane z perspektywy zewnętrznej), garbi się z zimna („[...] когда любовью с нами нет, / [...] от холода горбат” — 1, 111). Utrata miłości równa się wypaleniu. Nie przypadkiem jeden z wierszy miłosnych (czy raczej „pomilosnych”) Brodskiego zatytułowany jest *Горение*. Takiego uczucia nie da się opisać bez odwołania się do zimna: „[...] после тебя — зола, / тусклые уголья, // холод, рассвет, снежок, / пляска замерзших роз” (3, 31). Kiedy ukochana odchodzi, robi się zimno, a mózg zachowuje się jak góra lodowa: „С тех пор, как ты навсегда уехала, / похолодало, и чай не сладок”; „Мозг — точно айсберг” (3, 137).

Pomilosne stany ducha wiodą do depresji, kiedy cały świat się wyobcowuje, bohater-ja zaś pograża się w poczuciu beznadziei — nieuchronnie panuje wtedy i w świecie, i duszy mówiącego-przeżywającego zimno:

Все холоднее в комнате моей,  
все реже слышно хлопанье дверей  
в квартире, засыпающей к обеду [...].  
Теперь полгода жить при темноте,  
[...] смотреть в заиндевелее стекло [...]. (1, 137)<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Podobny motyw zimowania bez miłości znajdziemy w znanym wierszu opisującym codzienność na mroźnym, różnocnym zesłaniu: „Заморозки на почве и облысение леса, / небо серого цвета кровельного железа. / [...] / Потому что как в поисках ми-

Trudno się zresztą dziwić nastrojowi podmiotu, kiedy całkiem żywy i całkiem realny autor spędza w osamotnieniu długie miesiące na zesłaniu w wyklętej przez Boga i ludzi północnej wsi. Okazjonalny niejako stan ducha przeradza się jednak w późniejszej poezji w diagnozy znacznie bardziej uogólnione.

W pewnym sensie tak właśnie dzieje się w kilku wierszach, które jak gdyby nie wyrastają z subiektywnego stanu duszy mówiącego. W liryce Brodskiego znajdziemy bowiem kilka przypadków, kiedy motyw zimna jest niejako odpersonalizowany, służy do opisanego zewnętrznego świata. Tego rodzaju dramatyczny obraz znajdziemy w głośnym wczesnym wierszu (poeta ma wówczas osiemnaście lat) *Еврейское кладбище около Ленинграда*, w którym opis tragicznych wydarzeń wojennych uzyskuje z pozoru wymiar zobiektywizowanej relacji, kiedy uobecnione wydarzenia przemawiają same za siebie, jak gdyby pozbawione autorskiego komentarza:

Просто сами ложились  
в холодную землю, как зерна.  
И навек засыпали.  
А потом [...]  
голодные старики высокими голосами,  
задыхаясь от холода,  
кричали об успокоении. (1, 21)

W tym wierszu natykamy się na jeszcze jeden ważny motyw. Zimnu, mrozowi często towarzyszy u Brodskiego bowiem motyw śmierci. Opisanie tu ofiary w chłodnej ziemi znajdują uspokojenie, o które proszą modlący się starcy. To ukojenie równa się nieistnieniu: „[...] они обрели его. / В виде распада материи” (1, 21) (do związku chłodu z nieistnieniem jeszcze wróć). Skojarzone ze śmiercią zimno to kolejny eksponent stanu ducha poety. Śmierć spotyka bowiem człowieka „в слишком холодной воде залива” (2, 78); bohater jednego z wierszy „[...] к смерти не готов. / Оттого угрюм. / От сарматских холодов / в беспорядке ум” (1, 396). Śmierć w ogóle jest dla Brodskiego dość konwencjonalnie i prostomyślnie (ale nie zawsze) skojarzona z zimnem — „смерть холодна” (1, 302).

лой всю-то / ты проехал вселенную [...] / Занимаем же тут, с черной обложкой ря-  
дом, / пронизаемой стужей снаружи, отсюда — взглядом, / за бугром в чистом поле  
на штабель слов / пером кириллицы наколов” (2, 411). Bez trudu można tu rozpoznać  
realia Norińskiej, z tomem angielskich poetów metafizycznych na czele.

# do akceptacji

Czasami kojarzy on ją z rozpadem uczucia, tworzy figurę śmierci miłości. W poemacie *Шествие* przeczytamy:

Любовники идут из-за угла,  
белеют обнаженные тела,  
в холодной тьме навеки обнялись,  
и губы побледневшие слились.  
[...] в холодной мгле белеют их тела,  
прошла ли жизнь или любовь прошла [...]. (1, 98)

Dla młodego Brodskiego koniec miłości, jak widać, równa się śmierci. Jednak mróz nie tylko jest skojarzony z rozpadem uczucia, lecz także towarzyszy jakimkolwiek obrazom, przeczuciom, wyobrażeniom śmierci. *Похороны Бобо*, z istoty rzeczy kojarzące się ze śmiercią, zyskują zimowy *entourage* (2, 308). *Wiersze o zimowej kampanii 1980 roku*, przypominające o śmierci setek, jeśli nie tysięcy młodych ludzi wysłanych na wojnę z kaprysu władzy, wręcz zamarzają od wyrażen odsyłających do chłodu. Prędkość kuli jest tu zależna od „niskiej temperatury”, chłopci gonią stada na południe, powiększając w ten sposób domenę chodu, w dolinie Czuczmekistanu trwa „mroźne południe” i „śnieg leży na szczytach” gór (3, 9). Nastrój bohatera lirycznego-poety odwołującego się w stanach depresyjnych do rozumu i logiki, dzięki którym usiłuje ukoić duszę, determinowany jest przez chłód:

Издержки духа — выкрики ума  
и логика, — вы равно хороши,  
когда опять белесая зима  
бредет в полях безмолвнее души.  
[...]  
Какие предстоят нам холода.  
Но, обогреты давностями, мы  
не помним, как нисходят города  
на тягостные выдохи зимы. (1, 38)

Brodski często buduje nastrój wiersza, opisując odczucia podmiotu, te zaś charakteryzuje określeniami z pola semantycznego zimna. Bardzo wyraźnie widać, jak działa tego rodzaju konstrukcja w wierszu, którego tytuł odsyła wprost do martwoty — *Martwa natura (Натюрморн)* przynosi jednoznaczne skojarzenia upadku ducha z zimnem. Brodski pisze:

Кровь моя холодна.  
Холод ее лютей  
реки, промерзшей до дна

# do akceptacji

[...]

Видимо, смерть моя  
 испытывает меня [...],  
 Я неподвижен. Два  
 бедра холодны, как лед.  
 Венозная синева  
 мрамором отдает (2, 271–272).

Chłód równa się bezżyciu, człowiek, który zapada się w smutku, samotności<sup>6</sup>, wychładza się, przenosi się do domeny zimna, odczłowiecza się. Takie studium stanu depresyjnego, albo jak powiedziano by dawniej — napadu melancholii, wykorzystujące motywy szronu, chłodu, mrozu zawiera jeden z nostalgiczných liryków z książki *Часту речи* z 1976 roku:

Темно — синее утро в заиндеветшей раме  
 напоминает улицу с горящими фонарями,  
 ледяную дорожку, перекрестки, сугробы,  
 толчею в раздевалке в восточном конце Европы.

[...]

Дребезжащий звонок серебристый иней  
 преобразил в кристалл. Насчет параллельных линий  
 все оказалось правдой и в кость оделось;  
 неохота вставать. Никогда не хотелось. (2, 409)

Szczególnie wyraźnie poczucie zagubienia, osamotnienia, którym towarzyszy chłód, związane są z żywiołem poetyckości. Chłód odbiera bowiem poecie zdolność mówienia, pozbawia go tożsamości, która związana jest z życiem rozumianym jako życie poety — człowieka słowa. Pozbawia języka, odbiera mowę. W *Новых станцах для Августы* mróz zatyka, ogarnia przestrzeń słowa — „тянется мороз в пропеху рта” (1, 387). Paraliż słowa to najgorsze, co może spotkać poetę. Może się on bowiem przeciwstawić zewnętrżności, presji świata, imperium jedynie słowem. Tylko w słowie, wolnym i odpowiedzialnym, jest szansa na życie. Poeta ma świadomość niewielkiej rangi, znikomości siły słowa, ale tylko w nim widzi możliwość przetrwania.

Кругом снега, и в этом есть своя  
 закономерность, как в любом капризе.

<sup>6</sup> W tym samym utworze znajdziemy wers: „Я не люблю людей” (2, 271).

Кругом снега. И только речь моя  
напоминает о размерах жизни,  
А повторит еще разок-другой  
„кругом снега” и не достать рукой  
до этих слов, произнесенных глухо,  
вот униженье моего треуха. (2, 199)

Nie podejmuję tutaj analizy szans na osiągnięcie prawdy i wolności — materiał tego rodzaju przerasta zakres zaplanowanego szkicu. Warto jednak zasygnalizować, że Brodski dostrzega specyficzny rodzaj jedności poetyckiego słowa i natury. Szczególna rola w rozkładzie sił dobra i zła przypada w jego poezji ptakom (warto w tym kontekście przypomnieć kluczowy wiersz *Осенний крик ястреба*, w którym zresztą mróz, zimno, wichura itp. aż ścinają krew w żyłach).

Wróćmy jednak do motywu słowa, poezji. Brodski wyznaje, że nawet poezja jest bezsilna w czasach chłodu. Wydaje mi się, że mimo wszystko nie absolutyzuje on roli poezji jako czynnika jakiegokolwiek walki — szczególnie politycznej. Wiemy, że niezwykle rzadko podejmował w swojej liryce wprost kwestie aktualnego życia społecznego, że nie używał poezji jako narzędzia agresji, nie stawiał przed poezją pragmatycznych zadań. Widział jednak w opresywności zewnętrznego świata ograniczenie dla poety. W wierszu *Сан-Пьетро* pisał:

В холодное время года нормальный звук  
предпочитает тепло гортани капризам эха. (2, 428)

Dobrowolne uwięzienie dźwięku w ciepłej krtani stanowi o odrębności i wolności poety. Panujący w świecie chłód prowadzi do zamknięcia się w sobie, do utraty mowy, do specyficznej formy poetyckiego autyzmu. W kilku wierszach znajdziemy też towarzyszący zimnu i milczeniu motyw marmuru, kamienia, którego bezsłowność, bezmowność i chłód określają kondycję poety w czasie marnym. Nawiasem mówiąc, warto by podjąć analizę semantyki tych motywów u Brodskiego w porównaniu ze znanym tomem Ryszarda Krynickiego, który już w tytule wydobywa na pierwszy plan jedność chłodu i kamienia — *Kamień, szron*. Brodski uważa za naturalne zamknięcie się w sobie jako remedium na chłód:

[...] холод лепил  
тело, забытое теми, кто  
раньше его любил, мраморным.

## do akceptacji



[...] было естественной каменеть  
в профиль, утратив речь.  
(2, 451)

W tym ostatnim wierszu dostrzeżemy jedność opresywności zewnętrznej świata i braku miłości. To kolejny argument na rzecz tezy, że podstawowym budulcem zarówno poezji, jak i świadomości — czy może lepiej: jaźni — tego poety jest emocjonalność, stanowiąca, jak sądzę (i jak moim zdaniem sądził Brodski), podstawowy czynnik tożsamości człowieka. Zostawiam jednak ten motyw, odsyłając do dawniejszych analiz.

Zimno, metafora obcej zewnętrzności, nieuchronnie ogranicza jednak słowo poety, porywy mroźnego wiatru nie pozwalają mu mówić, ograniczają wolność, zabierają głos, nie dają możliwości wypowiedzenia własnego słowa: „[...] холодный порыв затолкает обратно в пасть / лай собаки, не то что твои слова” (3, 33). Symptomatyczny jest dwuwiersz następujący po tych słowach, mówiący o tym, że kiedy nie pojawia się echo, kiedy słowo poety nie znajduje rezonansu, rzeczy, żeby je ukraść, trzeba powiększyć dwukrotnie (3, 33) — znaczy to ni mniej, ni więcej, że dotarcie głosu do świata wymaga heroicznego wręcz wysiłku. Nawiasem mówiąc, przypomina mi to naszą rodzinną opowieść o dzieciństwie mojej żony, która była dziewczynką tak szczupłą, że żeby ją raz zobaczyć, trzeba było na nią spojrzeć dwa razy.

Poeta zмага się więc w opinii Brodskiego z kilkoma niemożnościami, między innymi z opresywnością świata, która jest jego cechą istotnościową i symbolizowana jest przez chłód przeciwstawiony poecie — i jako człowiekowi (ciepła krtań), i jako dawcy słowa, które ma nieść prawdę, a które pod presją zewnętrzności nie ma właściwie szansy na wydostanie się na zewnątrz i dotarcie do innych. Zimno świata stawia niepokonywalną wręcz barierę między słowem a jego potencjalnym odbiorcą. Człowiek, znikomy kwant ciepła, nie jest w stanie rozproszyć chłodu świata, ta kropla ciepła niesie co najwyżej nadzieję, nie zaś realną szansę na ucłowieczenie tego, co człowieka otacza.

Jeden z wczesnych wierszy Brodskiego o incipicie „Ты поскачешь во мраке, по бескрайним холодным холмам...”, napisany najprawdopodobniej w roku 1963, do złudzenia przypominający kultowy, najważniejszy bodaj utwór Nikołaja Rubcowa *Я буду скакать по холмам*

## do akceptacji

*задремавшей отчизны...*<sup>7</sup>, zawiera obraz przeciwstawiający chładowi świata (to najpewniej synekdocha ówczesnego Związku Radzieckiego) prawdę, która jednak pewnie nie ma szans na urzeczywistnienie, istnieje bowiem w świecie jako abstrakcyjna idea. Siłą jej jest jednak wiara, zaufanie do niej subiektywnie pojętego człowieka. Brodski, inaczej niż Rubcow, którego myślą przewodnią jest idea Rosji, ducha rosyjskiego, przeciwstawia ideom ponadindywidualnym subiektywność jako wartość nadrzędną. Interpretacja ta bez trudu dałaby się uzasadnić zarówno sensem większości utworów Brodskiego, jak i jego manifestacyjną rezygnacją z udziału w życiu publicznym w czasach przedemigracyjnych.

To niemal mistyczny wiersz, w którym jakiś niezdefiniowany byt (prawda?) pędzi przez świat i nie sposób go dogonić. Brodski przeciwstawia go chładowi świata, który przemierza: „Ты поскачешь во мраке, по бескрайним холодным холмам”; „Ну и скачет же он по замерзшей траве”; „Кто там скачет, кто мчится под холодной мглой” (1, 226–228). W literaturze interpretuje się ten wiersz jako pytanie o drogę, którą kroczy Rosja, o aktualne wcielenie duszy rosyjskiej<sup>8</sup>. Jest to pytanie, na które nie da się według poety odpowiedzieć, albowiem „[...] еловая готика русских равнин поглощает ответ” (1, 226). Motyw ten przypomina Gogolowski obraz szalonej rosyjskiej trojki mknącej przez bezkresne równiny z dramatycznym pytaniem, które postawił ten wielki, cierpiący wizjoner: „Dokąd pędzisz, Rosjo?”. Nie to jest jednak obiektem tego szkicu, zostawiam więc szczegółową analizę na inną okazję. Zwrócę jedynie uwagę na to, że owej niepochwytnej prawdzie pędzącej przez rosyjskie równiny Brodski przeciwstawia chłód i nieprzystępność, niepoznawalność swego kraju i świata, w którym żyje człowiek — przeciwstawia pojedynczą subiektywność wielkim ideom i konstruktom ponadindywidualnym.

<sup>7</sup> Zob. na temat zbieżności między tymi utworami rozdział *Н. Рубцов и И. Бродский* w książce Wiktora Barakowa *Отчизна и воля: книг о поэзии Николая Рубцова (Книжное наследие, Вологда 2005)*, <http://rubtsov-poetry.ru/knigi/barakov9.htm> [dostęp: 3.05.2019].

<sup>8</sup> Pamiętajmy, że jest to czas odwilży, kiedy w naturalny sposób pojawiała się refleksja nad problemem osobistej wolności, relacji między kolektywem a jednostką, nad wolnością słowa, zakresem uprawnień władzy itp. Że były to formy łagodzenia społecznych napięć, pokazał finał epoki — wkroczenie wojsk Układu Warszawskiego do Pragi i następujące potem represje.

Ciekawe, że w jednym z wczesnych wierszy (bodaj z 1961 roku), już w tytule sygnalizującym zagubienie w świecie i wędrówkę w poszukiwaniu ukojenia, pojawiają się podobne klimaty utożsamiające zewnętrzny wobec przeżywanego świat i szukającego prawdy człowieka z zimą i mrozem. *Я как Улисс* przywołuje obraz podobny do zawartego w poprzednio wspomnianym wierszu, przenosi go jednak na subiektywne doświadczenie indywidualnego podmiotu i, co więcej, inkrustuje je tak charakterystycznymi dla Brodskiego już od najwcześniejszego okresu motywami przeciwstawienia zobiiektywizowanego czasu i indywidualnej śmierci, do czego jeszcze wrócę. Oto odpowiednie fragmenty tego utworu:

Зима, зима, я еду по зиме,  
куда-нибудь по видимой отчизне,  
гони меня, ненастье, по земле,  
хотя бы вспять, гони меня по жизни.

[...]

гони меня, как новый Ганимед  
хлебну зимой изгнанической чаши

[...]

Как широко на набережных мне,  
как холодно и ветрено и вечно [...]

Да. Времени — о собственной судьбе  
кричу все громче голосом печальным.

Да. Говорю о времени себе,

но время мне отвечает молчаньем. (1,152–153)<sup>9</sup>

Zdarzają się Brodskiemu wiersze, w których chłód się usamodzielnia, staje się przedmiotem opisu, samodzielną wielką metaforą, obiektem refleksji, który jedynie w puencie odnoszony jest do człowieka, zestawiany z nim jako antywartość. Akcent jest jednak w tych wierszach przesunięty na sam chłód, zimę i najróżniejsze sposoby jej wyrażania — od bezpośrednich do metaforycznych czy asocjacyjnych. W wierszach tego rodzaju rozbudowane są fragmenty opisowe:

<sup>9</sup> Aż się prosi przypomnienie symptomatycznego dla roli chłodu u Brodskiego sformułowania określającego imperium jako domenę chłodu w *Литовском ноктюрне* poświęconym Tomasowi Venclowie: „ветер рвется [...] / в глубь холодной державы” (2, 322), które wyraźnie potwierdza opozycję zewnętrznej organizacji, państwa, społeczeństwa i pojedynczego człowieka.

Откуда к нам пришла зима,  
 не знаешь ты, никто не знает.  
 Умолкло все. Она сама  
 холодных губ не разжимает.  
 [...]

Вот оттого-то каждый звук  
 зимою ты так жадно ловишь.  
 [...]

она пришла, должно быть, с гор,  
 [...]

там вечный лед, там вечный снег,  
 там вечный ветер скалы гложет,  
 туда не всходит человек,  
 и сам орел взлететь не может.  
 [...] Не все ль равно,  
 когда поднять ты должен ворот,  
 но разве это не одно:  
 в полете тень и вечный холод?  
 Меж ними есть союз и связь  
 [...]

им очень просто стать зимою.  
 [...]

Бывает лед сильнее огня,  
 зима — порой длиннее лета,  
 [...]

Так берегись холодных чувств,  
 не то, смотри, застынешь. (1, 202–203)

Przeciwstawienie zimy ciepłym uczuciom człowieka po raz kolejny buduje semantykę subiektywności. Istotą podmiotu Brodskiego jest ciepło (będzie jeszcze o tym mowa przy okazji *Eklogi czwartej*). Obsesyjne powracanie do kontrastowania wartości prowadzi tu do zobiektywizowania, czyli „odczłowieczenia” zewnętrznego zimna i przeciwstawienia go ciepłu stanowiącemu ekwiwalent subiektywności, podmiotowości, emocjonalnej tożsamości. Urzeczowienie opisu zimy jest więc pozorne, ostatecznie prowadzi bowiem do skontrastowania jej z ciepłem/subiektywnością.

Pewien kłopot interpretacyjny sprawia z tej perspektywy późny wiersz Brodskiego *Памяти Клиффорда Брауна* z lutego 1993 roku. Nie potrafię zrekonstruować, dzięki jakiemu bodźcowi powstał ten utwór. Najprawdopodobniej, słuchając płyt trębacza, Brodski odnalazł w nich klimat emocjonalny analogiczny do swojego ówczesnego stanu psychicznego. Clifford

Brown, wybitny czarny amerykański trębacz jazzowy, który zginął w wypadku samochodowym w wieku dwudziestu sześciu lat w 1956 roku, mógł w sposób oczywisty znaleźć się w kręgu zainteresowania Brodskiego. Jak wiadomo, poeta słuchał jazzu często i nieźle go znał. Zresztą dla jego pokolenia w czasach odwilży słuchanie tego rodzaju muzyki było formą manifestowania niezależności myślowej. Jeśli dodać do tego przypomniany przez Kennetha Fieldsa cytat z eseju Brodskiego *Дети цивилизации* (*Дитя цивилизации*<sup>10</sup>): „Поэзия — это, прежде всего, искусство ссылок, намеков, лингвистических и образных параллелей”<sup>11</sup> oraz wskazane przez amerykańskiego poetę i eseistę takie cechy poezji Rosjanina, jak improwizacja, nieoczekiwane przejścia<sup>12</sup>, synkopowany rytm, to nietrudno będzie wyobrazić sobie, że jazz mógł Brodskiego inspirować. Tak zresztą było naprawdę, wystarczy przypomnieć *Cafe Trieste: San Francisco* (3, 375)<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Tak tytułuje ten esej Lew Łosiew, który tłumaczył z angielskiego tekst Fieldsa. W piątym tomie *Собрания сочинений Иосифа Бродского* (Санкт-Петербург 2001), w którym znalazł się rosyjski przekład całego zbioru esejów *Less than one*, tłumacz Dmitrij Czekałow oddaje ten tytuł sformułowaniem „Сын цивилизации”.

<sup>11</sup> W tłumaczeniu Czekałowa zdanie to brzmi: „Поэзия есть, прежде всего, искусство ассоциаций, намеков, языковых и метафорических параллелей” (*ibidem*, s. 93). Różnica ta pochodzi najpewniej stąd, że Łosiew przekłada tekst Brodskiego wprost z angielskiego, tak jak zacytował go Fieldsa.

<sup>12</sup> К. Филдс, «Памяти Клиффорда Брауна» (1994) («Полный запретел»: Бродский, джаз и еще кое-что), [w:] *Как работает стихотворение Бродского. Из исследований славистов на Западе*, red. Л. Лосев, В. Полухина, „Новое литературное обозрение”, Москва 2002, s. 224, [http://www.telenir.net/literaturovedenie/kak\\_rabotaet\\_stihotvorenije\\_brodskogo/p14.php](http://www.telenir.net/literaturovedenie/kak_rabotaet_stihotvorenije_brodskogo/p14.php) [dostęp: 4.05.2019]. W eseju tym znajdziemy bardzo ciekawą analizę wiersza Brodskiego, detalicznie rozbiegającą poszczególne motywy tego utworu kojarzące się z muzyką.

<sup>13</sup> Obszernie o związkach Brodskiego z jazzem pisze Jelena Pietruszanskaja w artykule *Джаз и джазовая поэтика у Бродского* w tomie *Как работает стихотворение Бродского...* Podejmuje to zagadnienie także Wiktor Kul’te w swojej rozprawie doktorskiej — zob. *idem*, *Поэтическая эволюция Иосифа Бродского в России (1957–1972)*. Дис... канд. филол. наук, Москва 1996, s. 12, 203–204. Szerzej pisze o tym Boris Roginski — zob. o tym jego artykuł „Это такая моя сверхидея...”, „Звезда” 2000, nr 5 i rozdział *Джаз в ранней поэзии И. Бродского* w książce *История ленинградской неподцензурной литературы: 1950–1980*, Санкт-Петербург 2000. Zob. też na temat motywów jazzowych w wierszu *От окраины к центру* uwagi Jadwigi Szymak-Reiferowej w książce *Читая Бродского* (Kraków 1998, s. 83).

Wróćmy jednak do tego wiersza. Dlaczego muzyka jednego z najbardziej pomysłowych i wyluzowanych trębaczy swego czasu, który mimo młodego wieku wywarł ogromny wpływ na wielu jazzmanów, skłoniła Brodskiego do napisania tak „zimnego” wiersza. Może dlatego, że Clifford Brown, który zaczynał od gorącego bebopu i hard bopu, w ostatnich latach swej muzycznej aktywności uprawiał wyrozumowany, konceptualny cool jazz. Tego rodzaju zracjonalizowana, zdystansowana od bezpośredniego wyrażania emocji muzyka musiała być bliska Brodskiemu, który zazwyczaj usiłował zamaskować w wierszach silne emocje, ukrywając je za kunsztowną wersyfikacyjną formą i metonimicznymi czy synekdochicznymi obrazami.

Kenneth Fields stawia dość ryzykowną i w gruncie rzeczy naiwną tezę, że świat bez Browna stał się dla poety zimny i pusty<sup>14</sup>. Autor eseju nie podejmuje jednak opisu „chłodnych” motywów elegii, uznając jej zimnową konstrukcję za oczywistą i skupiając się na objaśnieniu aluzji do instrumentalnej techniki trębacza, świetnie znanej poecie. Przypomnijmy kluczowe fragmenty tego tekstu:

Это — не синий цвет, это — холодный цвет.  
 Это — цвет Атлантики в середине  
 февраля. И не важно, как ты одет:  
 все равно ты голой спиной на льдине.

Это — не просто льдина, одна из льдин,  
 но возражение теплу по сути.  
 Она одна в океане, и ты один  
 на ней; и пенье трубы как паденье ртути.

Это не искренний голос впотьмах саднит,  
 но палец примерз к дизелю, лишен перчатки;  
 [...]

Льдина не тает, точно пятно луча,  
 дрейфуя к черной кулисе, где спрятан полюс. (3, 216)

Bogata inkrustacja wiersza „zimnymi” motywami staje się zrozumiała, kiedy wyobrazimy sobie, że utwor ten jest obrazem świata po śmierci Clifforda Browna — świata pozbawionego ciepła, świata, w którym muszą żyć ci, którzy zostali. Jak czytamy, lodowa kra to „возражение теплу по

<sup>14</sup> Pisze on „мир холоден в отсутствии музыканта”, K. Филдс, «Памяти Клиффорда Брауна» (1994)..., s. 228.

сути” — lód, zimno to zaprzeczenie osobnej wartości pojedynczego życia. W wymiarze egzystencjalnym można ten wiersz czytać oczywiście jako próbę zapisania stanu duszy podmiotu. Brodski zresztą nieustannie — szczególnie w późniejszej twórczości — oscyluje pomiędzy quasi-obiektywnym opisem świata a egzystencjalnym znaczeniem tekstu jako metafory podmiotowego przeżycia. Wcześniej zazwyczaj wprost wskazywał na sfunkcjonalizowanie obrazu świata jako sposobu wyrażania nastroju bohatera wiersza. Z wiekiem jednak jak gdyby coraz bardziej obawiał się jawnego manifestowania emocji, był z pozoru bardziej oschły, oszczędny. Pokrywał amplitudę uczuć, skoki nastrojów, nadmiar emocji zdystansowanym zapośredniczeniem, kunsztowną formą i intelektualną refleksją.

W motywy chłodu obfituje także bardzo wyraźnie manifestujący osobność poety w świecie wiersz *От окраины к центру* (1, 217–220). Nie podejmę tu szczegółowej analizy znaczeń tego utworu, skupiając się jedynie na motywach będących przedmiotem tego szkicu. Przypomnę tylko, że stanowi on świadome — ale przecież polemiczne — nawiązanie do głośnego nostalgicznego wiersza Puszkina z 1935 roku (cytuję z pamięci):

...Вновь я посетил  
Тот уголок земли, где я провёл  
Изгнанником два года незаметных.  
Уж десять лет прошло с тех пор — и многое  
Переменилось в жизни для меня,  
И сам, покорный общему закону,  
Переменился я [...].

Inaczej niż Puszkina, ze wzruszeniem wspominający przymusowy przecież pobyt w Michajłowskim sprzed dziesięciu laty, Brodski, opisując nieco nostalgicznie swą siermiężną młodość<sup>15</sup> (to trochę kokieteryjne, bo kiedy to pisze, ma przecież dopiero dwadzieścia dwa lata), widzi już swoją pozycję jako zewnętrzną, zamyka ten czas i projektuje przyszłość, odcinając się od młodzieńczych fascynacji i uniesień. Opisuje minione lata, inkrustując ten obraz, mimo nostalgii, motywami zimy:

По замерзшим холмам  
молчаливо несутся борзые  
[...]  
Это наша зима.

<sup>15</sup> „Добрый день, моя юность. Боже мой, до чего ты прекрасна” (1, 217).

[...]  
 это наша зима все не может обратно вернуться.  
 [...]  
 мы все вместе стоим над холодной блестящей рекою.  
 [...]  
 ледяная гора  
 неподвижно блестит у фонтана,  
 вьется утренний снег, и машины летят неустанно.  
 [...]  
 Значит, нет для зимы возвращенья.  
 [...]  
 Не жилец этих мест,  
 не мертвец, а какой-то посредник,  
 совершенно один  
 ты кричишь о себе напоследок:  
 никого не узнал,  
 обознался, забыл, обманулся,  
 слава Богу, зима. Значит, я никуда не вернулся. (1, 217–220)

Zwracam uwagę na ostatnie zdanie tego fragmentu: sentymentalny opis przeszłości służy jedynie jako obraz pozwalający — mimo wszystko — na zmanifestowanie odrębności. Brodski zamyka ten czas, kończąc elegię jednoznaczną deklaracją: „но уже не вернусь — словно дом запираю [...]” (1, 220). Przeciwwstawienie tego, co — wyobcowane — pozostało w przeszłości, projektowi przyszłości poeta uzyskuje między innymi dzięki temu, że definiuje tamten czas jako domenę chłodu, nasycając jego opis „mroźną” leksyką. Bo chociaż ten czas jest jego („это наша зима”), to jednak żył wtedy w zimie, dziś natomiast jest już gdzie indziej: „современный фонарь смотрит мертвенным оком”. Zima, mróz służy mu znów jako sposób na odcięcie się od tamtego świata, na zaprezentowanie go jako wyobcowanego, nieswojego, choć przecież w jakiś sensie tak bliskiego — oto mój rodowód, ale jestem przecież gdzie indziej, zima została za plecami.

Najważniejszym tekstem rosyjskiego poety, nasyconym bogato, wręcz przesyconym chłodem, jest niosąca już tytułe tego rodzaju semantykę *Ekloga czwarta (zimowa)*<sup>16</sup>. Brodski łączy tu wszystkie podstawowe pojęcia swo-

<sup>16</sup> Na temat tego wiersza, szczególnie w aspekcie tradycji gatunkowej, obszernie pisze Barry Scherr — *idem*, «Эклога 4-я (Зимняя)» (1977), «Эклога 5-я (Летняя)» (1981), [w:] *Как работает стихотворение Бродского...*



jej metafizyki<sup>17</sup>. Przede wszystkim zespala myślenie o chłodzie z problematyką czasu. Przy tym czasie pojętego na dwa sposoby: jako subiektywnego, skończonego bycia, egzystencji człowieka i jako zobiektywizowanego czasu wieczności, obcego podmiotowości i pojedynczości. Nie przypadkiem zestawia zimny kosmos i czas z pojedynczym — swoim — życiem:

Жизнь моя затянулась. В речитативе вьюги  
обострившийся слух различает невольно тему  
оледенения. [...]

Сильный мороз суть откровенье телу  
о его грядущей температуре

либо — вздох Земли о ее богатом  
галактическом прошлом, о злом морозе.

Космос всегда отливает слепым агатом [...]. (3,13)

Ów melancholijny refren — „Жизнь моя затянулась” — spina w jeden koherentny system myślowy refleksję nad mrozem rozumianym jako cecha nieskończoności czasu i przestrzeni z wiecznością jako bytem nieosiągalnym dla człowieka i przygodnością, skończonością ludzkiej egzystencji. Nieskończoność kosmosu, jego istotowa, ontologiczna odmienność od skończoności życia ludzkiego, wyrażona w topice chłodu jest ograniczona jednostkowością i horyzontem poznawczym podmiotu:

Ограниченный бровью,  
взгляд на холодный предмет, на кусок металла,  
лютей самого металла [...]. (3, 14)

Nieskończony czas, byt z istoty nieludzki jest równocześnie zaprzeczeniem ciepła ludzkiego ciała: „Время есть холод. Всякое тело, рано / или поздно, становится пищею телескопа: / остывает с годами, удаляется от светила” (3, 14–15). Świadomość tej niewspółmierności obiektywnego i subiektywnego świata odbiera szansę na spokój:

Там, где роятся сны, за пределом зренья,  
время, упавшее сильно ниже  
нуля, обжигает ваш мозг [...]. (3, 14–15)

---

<sup>17</sup> Abstrahuję tu od faktu, że tradycyjnie pojęta metafizyka jest dla poety tylko jednym ze sposobów rozumienia świata, równie uprawnionym — ale też uprawnionym nie bardziej — niż jakiegokolwiek okazjonalne i przygodne pojęcie prawdy, o czym pisałem w innym miejscu.

Prowadzi to do jednoczesnego poczucia absurdu życia, jego zmierzania do wiecznego chłodu i do specyficznego, swoistego dla myślenia melancholicznego napawania się tą nadświadomością. Jak pisze Barry Scherr, u Brodskiego „в образах холода имплицитно присутствует намек на смерть”<sup>18</sup>. Człowiek świadomy zarówno opresywności doraźnego świata, jak i nieuchronności przejścia do krainy mrozu skazany jest na samooszustwo. W przygodnym świecie pojedynczej egzystencji zde-rzają się dwie siły: świadomość entropii świata (w tym każdego człowieka) i złudna nadzieja na krótkie choćby ukojenie:

Жизнь моя зятянулась. Холод похож на холод,  
время — на время. Единственная преграда — теплое  
тело. [...] (3, 15)

Czas człowieka równa się zeru w zestawieniu z czasem wieczności, a ta jest w mitopoetyce Brodskiego równa chładowi. Pisze on bowiem: „чем больше времени, тем холоднее. Звезды / как разбитый термометр” (3, 17). Nieskończoność czasu równa się zimnu bezwzględnemu, jak u Kelvina. Dla pojedynczej egzystencji wieczność w rozumieniu Brodskiego jest tym samym co absolutna entropia i nieskończenie niska temperatura. Każdy z nas — czy ma tego świadomość, czy nie — skazany jest na taką wieczność. Każdy jest „нанизан на холод, как гусь на вертел” (3, 17), każdy, stanowiąc cząstkę wszechświata, dzieli jego los, sens zaś życiu nadać może tylko pojedynczy akt emocji. Tożsamość bowiem jest możliwa tylko wówczas, gdy człowiek wyodrębni w świadomości to, co stanowi o jego — kruchej i ulotnej — osobności. Pozasubiektywny świat nie daje bowiem żadnej gwarancji na znikomy choćby akt zaistnienia w wieczności. W wierszu *Стихи о зимней кампании 1980 года*, napisanym niemal równocześnie z *Eklogą czwartą*, Brodski puentuje niewspółmierność człowieka z czasem i chłodem wszechświata:

В сильный мороз даль не поет сиреной.  
В космосе самый глубокий выдох  
не гарантирует вдоха, уход — возврата.  
Время есть мясо немой Вселенной.  
[...]  
Вас убивает на внеземной орбите  
отнюдь не отсутствие кислорода,

<sup>18</sup> Б. Шерр, «Эклога 4-я (Зимняя)» (1977)...

но избыток Времени в чистом, то есть  
без примеси вашей жизни, виде. (3, 17)

To prawdziwie melancholiczna puenta: mróz/czas, równe osobniczemu nieistnieniu, stają się obiektem samoświadomej refleksji podmiotu, który dzięki temu uzyskuje pełną wiedzę o własnej przygodności. Równocześnie jednak ta świadomość staje się bodźcem do poszukiwania drugiego człowieka („единственная преграда — теплое тело”) i stanowi siłę napędową do analizy własnej skończoności. Inna to już sprawa, że prawdziwego (ale przecież złudnego) ukojenia dostarcza dawanie świadectwa tej świadomości — twórczość. Jednak to tylko analgetyk, prawdziwe lekarstwo, które mogłoby pomóc na tę dolegliwość, nie istnieje.

## Coolness, cold, frost in Joseph Brodsky's poetry

### Summary

In the paper, the motif of coolness in Joseph Brodsky's lyrical poetry is analyzed. Cold and frost are one of the ways of showing the melancholic awareness of the fortuitousness of a single human being and the oppressiveness of the external world. Frost, similarly to time, is one of the central motifs which can be used by Brodsky to show the role of emotionality and subjectivity in the axiological system of existential values in contrast to the indifference and objectivity of the external world.

Keywords: Joseph Brodsky, poetry, motif of cold and frost, melancholy

do akceptacji

BEATA WALIGÓRSKA-OLEJNICZAK  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska



## Problem pamięci w filmie *Żywy* (Живой) Aleksandra Wieledyńskiego

W Rosji Aleksandr Aleksiejewicz Wieledyński należy z pewnością do czołówki współczesnych reżyserów, nierzadko określany jest mianem twórcy kultowego, który nigdy nie zrobił złego filmu. Urodzony w 1959 roku artysta karierę w świecie sztuki filmowej rozpoczął pod koniec trzeciej dekady swego życia. Wcześniej ukończył studia na politechnice w ówczesnym mieście Gorki, dziś zwanym Niżnim Nowogrodem, i przez siedem lat pracował jako inżynier konstruktor. W wywiadach z rosyjskim reżyserem często pojawia się kwestia jego światopoglądu. Autor *Brygady* bez oporów przyznaje, że jest człowiekiem wierzącym, który nigdy nie nakręcił i nie nakręci antychrześcijańskiego czy antyrosyjskiego filmu, choć nie odczuwa nostalgii wobec czasów Związku Radzieckiego. Pytany o tematykę swoich dzieł, zgadza się z diagnozą dziennikarzy, że wszystkie stworzone przez niego obrazy dotyczą w mniejszym lub większym stopniu problemu miłości, kondycji duchowej dzisiejszego człowieka.

Film *Żywy* (Живой, reż. A. Wieledyński, Rosja 2006) zdaniem Andrieja Czadowa, grającego w nim główną rolę Kira, dotyka przede wszyst-

do akceptacji

kim tematu wiary i skruchy<sup>1</sup>. Dzieło zyskało międzynarodowy rozgłos z pewnością ze względu na kontekst wojny rosyjsko-czeczeńskiej, w którym osadzona jest akcja, jak również dzięki przyznanym mu wyróżnieniom i nominacjom na prestiżowych festiwalach filmowych. Wśród nich warto wspomnieć chociażby nagrodę MTV Russian Movie Awards dla Czadowa za najlepszą rolę męską, wyróżnienie Nika za scenariusz i nagrody na festiwalu Kinotawr w Soczi.

Fabula filmu z pozoru wydaje się nieskomplikowana. Główny bohater Siergiej, zwany Kirem, młody i przystojny mężczyzna, wychodzi ze szpitala jako inwalida wojenny. Wskutek odniesionych w Czeczenii ran traci połowę nogi. Problemem okazuje się jednak nie amputacja kończyny, a raczej kondycja psychiczna bohatera po traumie, jego nieumiejętność odnalezienia się w państwie, które lekceważy weteranów i ich rodziny, niemożność nawiązania szczerego kontaktu z dawnymi przyjaciółmi i matką, brak nadziei i wiary w Boga i ludzi. Jednym z punktów zwrotnych filmu jest dokonane przez Kira zabójstwo urzędnika ministerstwa, w wyraźny sposób czerpiącego korzyści finansowe z zajmowanego stanowiska kosztem zwykłych ludzi, stojących dzień w dzień za wypłatą gotówki w kierowanej przez niego instytucji. Liniowość narracji w dziele zaburzana jest obrazami regularnie pojawiających się reminiscencji z wojny, zimowymi scenami przedstawiającymi przede wszystkim głównego bohatera rannego w nogę oraz okoliczności uratowania go przed śmiercią, co większość kolegów przypłaciła życiem. Efekt fragmentaryzacji rzeczywistości reżyser uzyskuje, wprowadzając między innymi powtórzony dwukrotnie motyw potrącenia Siergieja przez samochód. Po pierwszym wypadku widz ma wrażenie, że bohater odzyskuje przytomność i z dawnymi, nieżyjącymi już towarzyszami w boju, Igorem i Nikiczem, udaje się w podróż w rodzinne strony. Koledzy funkcjonują jako błakające się po świecie zjawy, widzialne dla wybrańców. Powtórzenie sceny wypadku samochodowego podaje w wątpliwość fakt powrotu do świadomości doświadczonego przez wojnę żołnierza. Tym razem bowiem bohater po wspomnianym zdarzeniu na drodze nie jest już kulejącym mężczyzną, ale człowiekiem w pełni sprawnym, który we mgle, razem z przyjaciółmi, Igorem i Nikiczem, rusza w góry Kauka-

<sup>1</sup> Р. Оленев, А. Чадов, *Стенограмма программы „Стоп-кадр”*, <http://newlit.ru/~olenev/5425-3.html#content> [dostęp: 27.03.2019].

zu bez zbędnego emocjonalnego balastu. Niejednoznaczność znaczeniowa wspomnianego reżyserskiego zabiegu repetycji jest przedmiotem refleksji w artykułach poświęconych interpretacji filmu, przyczyniając się do jego wysokiej oceny artystycznej na tle innych dzieł poświęconych konfliktom wojennym w Czeczenii.

Warto podkreślić, że *Żywy* nie opowiada o historycznych działaniach wojennych, lecz pokazuje raczej sytuację człowieka, który musi zmierzyć się ze światem po katastrofie, znaleźć drogę powrotu i zrozumienia samego siebie, własnych słabości. Nie zauważymy w tym obrazie zbyt wielu szczegółów pozwalających powiązać traumę bohatera z przebiegiem konkretnej wojny w Czeczenii. Do tego rodzaju przypuszczeń prowadzą raczej niuanse, „ślady” w postaci obrazów charakterystycznego, górzystego krajobrazu, czy też sceny sporu bohaterów dotyczącego miejsca wykonania pamiątkowego zdjęcia. O wyniku, czy było to pod Groznym, czy w Szeli, rozstrzygnąć mają nie dane geograficzne, ale takie detale, jak na przykład rodzaj fryzury na fotografii. Można zaryzykować twierdzenie, że w filmie chodzi o wojnę w ogóle, przedstawienie pewnego typu człowieka i jego uniwersalnego położenia. Wielebny, podobnie jak Aleksiej Bałabanow w dziele *Wojna* (Война, Rosja 2002), w centrum zdaje się stawiać kwestię braku szacunku do szeregowego żołnierza, pozostawianie go samemu sobie w sytuacji kryzysu, małość i bezsilność człowieka wobec biurokratycznej, skorumpowanej maszyny państwowej. Zagadnienia te obecne są w literaturze rosyjskiej od wieków — wystarczy wspomnieć modelowe w tym kontekście utwory Nikołaja Gogoła do dziś aktualizowane. Problematyka filmu, zwłaszcza zaś wspomniana już, centralna dla tekstu kwestia wiary i negowania faktu istnienia Boga w obliczu dziejącego się na świecie zła, przywodzi też na myśl sieć potencjalnych intertekstualnych powiązań, które można by zbudować między dyskutowanym dziełem a twórczością Fiodora Dostojewskiego. Wielebny pokazuje przede wszystkim świat dysfunkcyjny, którego kondycja odpowiada wizjom znanym z obrazów filmowych Aleksieja Bałabanowa, takich jak *Ładunek 200* (Груз, Rosja 2007) czy *Brat* (Брат, Rosja 1997). Bliską tym filmom patologię systemu władzy potwierdzają chociażby kadry ukazujące głównego bohatera Kira w interakcji z urzędnikiem ministerstwa Wiktoorem Bojko, gdy chce odebrać swoją należność za służbę ojczyźnie.

W niniejszym artykule podjęta zostanie interpretacja filmu Wielebnyńskiego *Żywy* w kontekście wybranych osiągnięć współczesnych stu-

# do akceptacji

diów nad pamięcią. Centralne miejsce w tym tekście zajmie pamięć jednostkowa, w ujęciu Jana Assmanna nazywana „pamięcią komunikacyjną”, która jest „dynamicznym medium przetwarzania doświadczeń”<sup>2</sup>. Wojnę w Czeczenii widzimy bowiem przede wszystkim oczami głównego bohatera Kira, a o skutkach tego wydarzenia zaświadcza wizualny język filmu. Powtarzalność obrazów na zasadzie flashbacku oraz sposób komunikacji werbalnej i niewerbalnej między bohaterami są materiałem potencjalnie najbardziej istotnym dla analizy. Z tej perspektywy niezwykle trafna zdaje się obserwacja Maurice’a Halbwachsa, przypomniana przez Aleidę Assmann:

Według niego całkowicie samotny człowiek nie byłby w stanie wykształcić wspomnień, ponieważ powstają i umacniają się one w ciągłej komunikacji, to jest w wymianie z innymi. Zatem, podobnie jak język, pamięć wrasta w człowieka z zewnątrz i nie ulega wątpliwości, że język stanowi jej najważniejszy fundament. Pamięć komunikacyjna powstaje w otoczeniu przestrzennej bliskości, regularnych interakcji, wspólnych doświadczeń i form bytowania<sup>3</sup>.

Wybrany film nie był dotychczas przedmiotem rozległych analiz, jakkolwiek w kontekście historycznej traumy dwóch wojen czeczeńskich pozostaje dziełem dość dobrze rozpoznawanym, akcentowanym w omówieniach serii filmów poświęconych temu zagadnieniu. Andrey Makarychev w stosunkowo obszernym artykule przeglądowym *The war in Chechnya in Russian cinematographic representations* zwraca uwagę na ideologiczno-polityczny wymiar dzieł poświęconych operacjom militarnym w Czeczenii<sup>4</sup>. Obraz Wiedydynskiego interesuje go jedynie ze względu na ironiczny wydźwięk rozmowy o niemieckiej protezie nogi, która miałyby ulżyć cierpieniom bohatera. Zdaniem autora szczególnie ten zyskuje wymowę symboliczną w perspektywie dominującej w Rosji, hurraoptymistycznej narracji o wielkim zwycięstwie wojny ojczyźnianej<sup>5</sup>. Wojciech

<sup>2</sup> A. Assmann, *Między historią a pamięcią*. Antologia, red. nauk. i posłowie M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 43.

<sup>3</sup> M. Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris 1925, cyt. za: A. Assmann, *Między historią a pamięcią*..., s. 43.

<sup>4</sup> A. Makarychev, *The war in Chechnya in Russian cinematographic representations: Biopolitical patriotism in “unsovereign” times*, „Transcultural Studies: A Journal in Interdisciplinary Research” 12, 2016, nr 1, s. 115–135.

<sup>5</sup> A. Makarychev, *The war in Chechnya*..., s. 121.



Kajtoch, dokonujący rekoncesansu filmów kinowych i seriali telewizyjnych o wojnach w Czeczenii powstałych w latach 1996–2006, kwalifikuje film jako dramat moralno-psychologiczny o wyrazistym antywojennym przesłaniu. Dla polskiego naukowca udział głównego bohatera w walkach na Kaukazie ma drugoplanowe znaczenie. Jego zdaniem najbardziej wartościowe jest bowiem w dziele położenie akcentu na psychologiczne skutki wojny, wizje budzące asocjacje z obrazami niedającymi się wytłumaczyć jako konsekwencje głębokiej schizofrenii, na którą mógłby potencjalnie cierpieć protagonista. Diagnoza ta daje asumpt do rozpatrywania filmu w kontekście stylistyki realizmu magicznego i zauważenia w nim cech utworu uniwersalnego o ponoszeniu ofiary, zemście, żalu<sup>6</sup>.

Odtwórca głównej roli Kira, Andriej Czadow, w problemowym centrum obrazu Wielebinskiego sytuuje kwestię wiary, wskazując, że relacja człowiek–Bóg zajmuje w nim miejsce o podobnym ciężarze jak w twórczości Fiodora Dostojewskiego<sup>7</sup>. Aktor dodaje, że grana przez niego postać to prowokator, swoją postawą rzucający wyzwanie Bogu, mimo że nie wszystkie sceny — częściowo z powodu braku akceptacji ze strony duchownych — zostały włączone do filmu. Sam reżyser, często udzielający wywiadów w kontekście premiery innych swoich filmów, podkreśla, że podstawowym pragnieniem człowieka jest zawsze dążenie do szczęścia, dlatego każde jego dzieło daje nadzieję na osiągnięcie tego stanu, pokazuje — jakkolwiek banalnie by to brzmiało — światelko w tunelu<sup>8</sup>. Wśród materiałów prasowych, niekiedy traktujących film za ledwie w kategoriach notki informacyjnej bądź relacji z festiwalu<sup>9</sup>, warto zwrócić uwagę na komentarz Michaiła Trofimienkova opublikowany w „Kommersant Weekend” przed oficjalną premierą obrazu w Rosji<sup>10</sup>. Krytyk rozpatruje w nim przede wszystkim kwestię ambiwalentnego tytułu filmu, skłania-

<sup>6</sup> W. Kajtoch, *К проблеме современного милитаризма. Как российская кинематография „освоила” чеченский конфликт*, „Przegląd Wschodnioeuropejski” 2013, nr 4, s. 366.

<sup>7</sup> Р. Оленев, А. Чадов, *Стенограмма программы „Стоп-кадр”...*

<sup>8</sup> А. Велединский, *Все мои фильмы кровоточат от любви*, „Нижегородский рабочий” 2014, <http://www.nr-gazeta.ru> [dostęp: 20.08.2018].

<sup>9</sup> Zob. np. Т. Tillson, *Young helmers rule Russia’s Kinotavr*, „Daily Variety” 13.06.2006, s. 12.

<sup>10</sup> М. Трофименков, *Из ада. Фильм Александра Велединского „Живой”*, „Коммерсантъ” 2006, <https://www.kommersant.ru/doc/704370> [dostęp: 27.03.2019].

jącego do refleksji nad nakładaniem się w nim rzeczywistości fantastycznej i świata realnego. Dzięki zastosowaniu powyższego zabiegu udaje się reżyserowi, znanemu z filmów mocno osadzonych w rosyjskiej codzienności, uzyskać głębię przekazu, postawić pytania dotyczące sensu wojny, na które odbiorca nie znajdzie w produkcji jednoznacznych odpowiedzi.

Najbardziej inspirującym tekstem w odniesieniu do interpretacji dzieła jest jednak z pewnością rozdział *The Difficulty of Being Dead: Aleksandr Veledinski's „Alive”* (2006), zamieszczony w książce Vlada Strukova *Contemporary Russian Cinema. Symbols of a New Era*. W publikacji autor konstatuje, że rzeczywistość wspomnianego filmu to świat po katastrofie, w którym problemem nie jest śmierć, ale pozostanie przy życiu<sup>11</sup>. W monografii pojawiają się również obserwacje zbieżne z wyżej omówionymi uwagami, dotyczące relacji między rzeczywistością widzialną i wyobrażoną, materialną i niematerialną. W tym kontekście Strukov odwołuje się do tradycji rytuału, pozwalającego przepracowywać smutek i żalobę po stracie. Cenne są także spostrzeżenia badacza odnajdującego punkty styku między dziełem Wieleńskiego a rosyjską tradycją literacką oraz światową kinematografią. Z tej perspektywy brytyjski filmoznawca przywołuje motyw trójcy, sobowtóra, fenomen *buddy films* czy podobieństwa w zakresie linii fabularnej i konstrukcji bohatera, motywujące do rozpoznania zbieżności istniejących między obrazem Wieleńskiego a filmografią Aleksieja Bałabanowa czy *Dniem w Juriewie* (Юрьев день, Rosja 2008) Kirilla Sieriebriennikowa. Strukov twierdzi przy tym — z czym nie do końca można się zgodzić — że w filmie trudno doszukać się szczegółów identyfikujących miejsce wojny, realia geograficzne lub społeczne. Nie ma na przykład kadrów pokazujących czeczeńskich muzułmanów, co uprawnia widza do postrzegania filmu w kategoriach ogólnego obrazu o współczesnej wojnie<sup>12</sup>.

Wydaje się, że pamięć w *Żywym* sprzężona jest bardzo mocno z doświadczeniem zmysłowym. Intymne przeżycia jednostki nakładane są w nim na pamięć zbiorową, stanowią rodzaj filtra budującego język wspomnień. Można by się tutaj również odwołać do kategorii podmiotu noma-dycznego jako modelu „nieustannego transcendowania w ramach przeła-

<sup>11</sup> V. Strukov, *Contemporary Russian Cinema. Symbols of a New Era*, Edinburg 2016, s. 181–197.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

mującej granice podróży krytycznego umysłu”<sup>13</sup>. Chodziłoby tym samym o podróżowanie bez opuszczania swojego otoczenia, a więc wędrówkę wewnętrzną, translokację, umożliwiającą poznawanie samego siebie, scalenie świata od wewnątrz. W filmie Wiededyńskiego bohaterowie pokazani są przeważnie w ruchu zewnętrznym, gdy przemierzają przestrzeń pociągiem, autobusem, pieszo. Obrazy wojny to w dużej mierze także zdjęcia żołnierzy w marszu, przemieszczających rannego Kira. Protagonista po powrocie ze szpitala opuszcza matkę i rodzinny dom zaledwie po kilkunastu godzinach pobytu. Proteza nogi nie jest przy tym przeszkodą, nie czyni go mniej atrakcyjnym w oczach kobiet. Oprócz sporadycznie odczuwanego bólu i problemów z równowagą nie ogranicza zamiarów bohatera. Prawdziwy ciężar to psychika, która nie pozwala mu złożyć rzeczywistości w całość, zrozumieć sensu ponoszonych na wojnie ofiar w obliczu kondycji zastanego świata.

O istnieniu owej szczeliny najdobitniej świadczy bodaj ciąg kadrów, następujących po koncercie grupy Splin, wprowadzającym nastrój nostalgii, tęsknoty i niespełnienia. Słowom piosenki, które wybrzmiewają wówczas na scenie, odpowiada obraz tańczącego Nikicza-zjawy, obejmującego kałasnikowa:

Темно в конце строки  
И в телефонной трубке  
эти много лет спустя  
одни гудки.  
И где-то хлопнет дверь.  
И дрогнут провода.  
„Привет!”  
Мы будем счастливы теперь и навсегда.  
„Привет!”  
Мы будем счастливы теперь и навсегда.

Opuszczający koncert wojskowi zostają rozpoznani i pożegnani skinieniem głowy przez muzyków, co można odbierać jako świadectwo istnienia intymnej nici porozumienia między światem widzialnym i niewi-

---

<sup>13</sup> D. Pels, *Privileged Nomads: On the strangeness of intellectuals and the intellectual-ity of strangers*, „Theory, Culture and Society” 16, 1999, nr 1, cyt. za: M. Glosowicz, *Afekt-ywne geografie wyobrażone. O poezji polskich emigrantek*, [w:] *Migracyjna pamięć, wspólnota, tożsamość*, red. R. Sendyka, T. Sapota, R. Nycz, Warszawa 2016, s. 273.

działnym. Dysonans emocjonalny buduje wprowadzenie — bezpośrednio po tej sekwencji — zdjęć billboardów reklamowych zmieniających się przed audytorium, zachęcających do kupna ekskluzywnej bielizny i odzieży męskiej. Fotografiami roznegliżowanych kobiet towarzyszy drażniący dźwięk urządzenia montującego kolejne plakaty, co w połączeniu z muzyką gitary i fletu na koncercie stanowi audialny zgrzyt. Wrażenie dysharmonii buduje też zderzenie prezentowanych na billboardzie towarów ze zdjęciem Kira i kolegów w mundurach w Czeczenii, wyraźnie młodszych, roześmianych, które nagle ukazuje się również na billboardzie. Wizualny i dźwiękowy kontrast potęgują hasła towarzyszące obu zestawom zdjęć: „Судьба выбрала нас” sąsiaduje z marketingowym sloganem „ЛОВИ МОМЕНТ”, co w oczach odbiorcy niejako zrównuje status tych prezentacji, nadając im obu wymiar informacji handlowej.

Reakcja Kira w postaci wykrzyczanych w kosmos słów: „Бо-о-ор!!! Молчишь?” pozwala przypuszczać, że owo zderzenie jest dla bohatera szokiem, profanacją nie do pomyślenia, kolejnym potwierdzeniem, że świat upadł. Odpowiedzią na rzucone Bogu wyzwanie jest cisza i słyszalny w tle szum przesuwanego reklam, co akcentuje osamotnienie młodego weterana wojennego. Następujący chwilę później przyjazd duchownego z ciężarną żoną, która w ustronnym miejscu musi załatwić potrzebę fizjologiczną, nadaje jednak omawianej sekwencji kadrów odcień ironii. Nagłe pojawienie się duchownego przypomina bowiem realizację życzenia protagonisty za pomocą dotknięcia czarodziejskiej różdżki. Obecność przedstawiciela Kościoła można odczytywać jako dosłowną odpowiedź Boga na prowokację Kira, a w stopniowo pojawiającej się braterskiej zażyłości szukać dowodu na zmianę światopoglądu bohatera.

Wydaje się, że reżyser akcentuje związek obu bohaterów — Kira i ojca Siergieja — na wielu poziomach, poczynając od ich fizycznego podobieństwa, a kończąc na relacji duchowej, przywodzącej na myśl funkcjonowanie układu Raskolnikow-Sonia. Warto zwrócić uwagę, że role żołnierza i duchownego odgrywane są przez rodzeństwo, to jest braci Andrieja i Aleksieja Czadowów. Zbieżność niektórych cech zewnętrznych tych mężczyzn (kształt nosa, usta), przydatna w dalszej argumentacji, nie jest więc li tylko efektem stylizacji czy założeniem teoretycznym, dającym się obronić w kontekście postawionej tezy. Z tej perspektywy szczególnie istotna jest scena w samochodzie, gdy duchowny podwozi Kira, by pomóc mu odnaleźć cmentarz

## do akceptacji

i groby towarzyszy broni. Nieufny początkowo młody weteran wyraźnie zmienia nastawienie do przedstawiciela cerkwi, gdy odkrywa, że obaj jednocześnie nucą odtwarzaną w pojeździe piosenkę. Wcześniej okazuje się, że posługują się tym samym oficjalnym imieniem — Siergiej, choć w obu wypadkach jest to imię formalne, widniejące jedynie w rejestrze, nadane w urzędzie. Reżyser akcentuje więź między mężczyznami, kreując również określony typ ich gestykulacji. Gdy przyjrzymy się wspomnianej scenie w samochodzie, zauważymy, że obaj pokazani są *en face*, a ich ruchy sprawiają wrażenie symetrycznych, jak gdyby przez środek pojazdu przechodziła linia dzieląca obie połowy wehikułu. Nieco później ten moment duchowej bliskości zyskuje wymiar bliskości fizycznej. Chwilę po opuszczeniu samochodu ojciec Siergiej bierze bowiem Kira „na barana”, by noga chłopaka mogła odпочać od protezy. W drodze mężczyźni razem piją, usiłują złapać złodzieja, załatwiają potrzebę fizjologiczną w bliskim sąsiedztwie. Ta prawie intymna atmosfera, która powstaje między nimi, ulega zaburzeniu, gdy Kir, znalazłszy mogiły kolegów, nie zgadza się na odprawienie panichidy, rzuca psalterz na ziemię, obwiniając Boga o śmierć towarzyszy i obojętny stosunek do świata. Po bójce między mężczyznami Kir, mocno kulejąc, wraca w strugach deszczu do drogi, podczas gdy duchowny, nie zwracając uwagi na pogodę, odprawia przy każdym grobie modlitwę za zmarłych. W zakończeniu tej sekwencji na ekranie widzimy mogiłę Kira, co — zdaniem niektórych krytyków — jest dowodem na to, że bohater zginął jednak w wypadku samochodowym, a obrazy towarzyszy z wojny — Nikicza i Igora — należy traktować jako projekcję jego myśli, marzeń czy ogólnych, antywojennych refleksji.

Przypomniane wyżej kadry, potwierdzające diagnozę, że film *Żywy* to przede wszystkim kino drogi, uświadamiają także ważkość rytuału dla zrozumienia i przepracowywania traumy, o czym — odwołując się do badań Sigmunda Freuda — pisał również Dominick LaCapra. Zdaniem Vlada Strukova film ten sam w sobie jest formą rytuału, rodzajem kinowej panichidy, zapewniającej, że po śmierci człowiek zyska spokój na wieki, jeśli tylko żałował za grzechy<sup>14</sup>. Życie — w obiektywie Wielebinskiego — jest bowiem jedynie drogą do wieczności. Nie odrzucając powyższej interpretacji, warto zaproponować także tezę, że kluczowe znaczenie w filmie zajmuje relacja pamięci i zapomnienia. Strzępy wspomnień i opowieści z czeczeńskiej

<sup>14</sup> V. Strukov, *Contemporary Russian Cinema...*, s. 192–193.

wojny, które na zasadzie flashbaku pojawiają się w tym tekście, pozwalają przypuszczać, że Kir nie jest w stanie się od nich uwolnić. Zabójstwo urzędnika potęguje dodatkowo tę traumę, powoduje, że bohater tym bardziej pozostaje uwikłany i emocjonalnie zaangażowany w przeszłość. Pamięć skorelowana jest więc bezpośrednio z doświadczeniem, z cierpieniem Kira, które w postaci fantomowego bólu przypomina o sobie nawet w odciętej części nogi. Ulgę w tej sytuacji może przynieść jedynie zapomnienie, będące konsekwencją żalu i przebaczenia. Rytuał odprawiany przez ojca Siergieja na cmentarzu potwierdza tę zależność, akcentując jednocześnie zauważoną wcześniej, szczególną jakość relacji między bohaterami. Wahania Kira, jego stopniową akceptację duchownego i odprawiane na cmentarzu modły w intencji byłego żołnierza można uznać za elementy rytuału pamięci. Pamięć bohatera poddawana jest mediacji w akcie komunikacji z kapłanem. W ten sposób podobieństwo zewnętrzne mężczyźni, które mogłoby stanowić podstawę rozpoznania w nich również pary sobowtórów, okazuje się także nośnikiem przekazu o kompatybilności pamięci i zapomnienia, zgodnie z koncepcją Aleidy Assmann, pamięci doświadczenia również zmysłowego, które musi zostać przepracowane, zrekonstruowane.

W podsumowaniu warto zauważyć, że Wiededynski w filmie *Żywy* aktualizuje po raz kolejny problem małego człowieka, funkcjonującego w potężnej machinie państwowej. Temat wojny czeczeńskiej, choć zaledwie zarysowany, przywodzi na myśl także bogatą tradycję literacką związaną z Kaukazem, w tym szczególnie opowieści Lwa Tołstoja z *Jeniec kaukaskim* na czele, służącym za inspirację utworów Władimira Makani-na (*Asan, Jeniec kaukaski*). W wybranej przez nas do analizy propozycji Wiededynskiego, klasyfikowanej jako kino drogi, uderza nakładanie się świata widzialnego i wyobrażonego. Pamięć wydaje się przede wszystkim doświadczeniem przepracowywania, sprzężonym z procesem komunikacji i zapominania. Nomadyczność podmiotu realizuje się między innymi przez nawiązanie do postaci sobowtóra, wyrastającej z tradycji powieści polifonicznej Fiodora Dostojewskiego.

## do akceptacji

## The problem of memory in the film *Alive* (*Zhivoy*) by Alexander Veledinsky

### Summary

The article focuses on the interpretation of the film *Alive* (*Zhivoy*, Russia 2006) by Alexander Veledinsky. The author analyzes the text in the context of selected concepts of contemporary memory studies, treating it, first of all, as a film about the condition of the human being, which is shown from the point of view of the processes of remembering and forgetting. The experience of the Chechen war is seen as the background motivating the broader discussion of the protagonist's situation and the factor emphasizing the relationship between the real and the imagined as well as the presence of the Russian literary tradition in the film.

Keywords: Veledinsky, *Alive*, *Zhivoy*, memory, Chechnya

do akceptacji

do akceptacji



LIBOR MARTINEK  
Uniwersytet Wrocławski, Polska  
Slezská univerzita v Opavě, Republika Czeska



## Literatura a hudba v intermediální perspektivě

### Anotace

Článek je věnován problematice intermediality, kdy se objasňuje nejprve základní pojem medialita, poté od něj odvozené slovnědruhové a slovtvorné deriváty, včetně intermediality, jež je stavěna do kontrastu k podobným pojmům a termínům. Jde přitom o označování širokého spektra jevů z oblasti komunikace v nejširším smyslu, tedy i umělecké, kam zahrnujeme literaturu jako umělecký druh, která vstupuje do různých intermediálních relací s hudbou, které se především věnujeme, ale může korelovat rovněž s filmem či výtvarným uměním, avšak tuto problematiku ponecháváme stranou.

### Úvodem

Intermedialita (lat. *inter*: mezi; lat. *medius*: prostředník, zprostředkující) lze (v souladu s Wernerem Wolfem) definovat jako případ, kdy je pro-

# do akceptacj

kazatelné, že v artefaktu jsou záměrně užita alespoň dvě distinktivní výrazová nebo komunikační média v souladu s konvencí; intermedialita se tedy definuje analogicky k intertextualitě, která označuje skutečnost, kdy je do textu prokazatelně zahrnut další (slovesný) text. „Médium“ jako báze intermediality je podobně problematické jako pojem „text“ v intertextualitě. Od užšího, techničtějšího chápání „média“ výzkum intermediality dnes často upouští a nahrazuje je širším chápáním, které zahrnuje tradiční umění; toto pojetí se proto do značné míry kryje s *interart(s) studies*<sup>1</sup>.

Typologicky lze intermedialitu rozdělit: a) podle použitých médií: pro literaturu například podle toho, zda je druhým médiem výtvarné umění, film nebo hudba; b) podle toho, co tvoří dominanci: intermediální formy bez jasné dominance, například hudba a poezie v umělé písni, versus intermedialita s dominancí určitého média oproti jinému nebo jiným, například ilustrace zaměřené na určité místo v románu; c) podle množství intermediálních vztahů: „parciální“, to znamená týkající se části díla, versus „totální“, které se týkají celého díla, v oblasti hudebně-literární intermediality, například drama s hudebními vložkami versus opera; d) podle geneze intermediality: „primární intermedialita“, u níž je intermedialita podobně jako v případě historie obrazu od začátku součástí konceptu díla, versus „sekundární intermedialita“, u níž dochází k intermedialitě teprve posléze, často přičiněním někoho jiného, například u filmových verzí románů; e) podle zvláště důležitého rozlišujícího kritéria kvality intermediálního vztahu: V „manifestní intermedialitě“ zůstávají užitá média jako taková v díle zřetelná, takže je lze bezprostředně rozpoznat a žádné z nich nepřevládá: týká se to například pohyblivých obrázků, „dramatického“ textu a hudby ve zvukovém filmu. Intenzita intermediálního vztahu přitom může kolísat mezi pólem „kontiguity“ (hraničního území), například v dětské písni, kde text a hudba stojí vedle sebe, a pólem „syntézy“, například ve wagnerovské opěře. V protikladu vůči manifestní intermedialitě je „skrytá intermedialita“, při níž se vždy vytváří určitá dominance, takže médium, které nepřevládá, v důsledku změny média zaniká v dominantním médiu díla, jež je jakoby překryje; z toho důvodu nedokážeme původní médium na pohled vždy v díle rozpoznat.

<sup>1</sup> W. Wolf, *Intermedialita*, [w:] *Lexikon teorie literatury a kultury*, ed. A. Nüning (niem. vyd.); eds. J. Trávníček — J. Holý (czes. vyd.), Brno 2006, s. 345.

V případě skryté intermediality tedy může být problém prokázat, že vůbec jde o intermedialitu, konkrétně se to týká jedné její důležité formy: imitace, respektive inscenace cizího média, tedy případu, kde je patrná snaha pomocí ikonických místo referenčních znaků napodobit v jednom médiu (často až na hranice jeho možností) médium jiné, například když se literární text využitím určitých struktur přibližuje hudbě. K tomu, abychom rozpoznali intermedialitu, zpravidla potřebujeme „čtenářské pomůcky“ (paratextové odkazy, popisky obrázků a podobně). Tyto pomůcky patří ke druhé formě skryté intermediálních vztahů: k intermediální tematizaci, kde jsou obvyklým způsobem užívány znaky jednoho média, a tím se vytváří reference vůči jinému médiu: například popis obrazu v literární *ekphrasis* (ekfrázi). V manifestní podobě se intermedialita v literatuře vyskytuje zřejmě odjakživa, zvláště v tradičním spojení hudby a textu v písni. Naproti tomu skrytá intermedialita, zejména v podobě imitace cizího média, se v literatuře začala objevovat poměrně nedávno. V románu se pokusy přiblížit se malířství datují od konce 18. století, experimenty s muzikalizací od romantismu a imitace filmových technik od doby moderny. Spektrum funkcí intermediality je neobyčejně široké. V literatuře zahrnuje mimo jiné experimenty směřující k prohlubování a rozšiřování hranic vlastního média, vytváření metafikcionálních/estetických prostorů reflexe (metafikce) nebo posilování, ale i narušení estetické iluze<sup>2</sup>.

Pojem intermediality lze chápat ve dvou vymezeních lišících se šířkou záběru:

1) Širší vymezení intermediality lze definovat propojováním jednotlivých mediálních forem do pevného, neoddělitelného celku. „Koncepty jednoho média nahradí v jejich funkci koncepty média jiného, a tím danou mediální tvorbu zevnitř transformují. Výsledkem této fúze je nová hybridní forma, která mísí strukturální rysy dřívějších mediálních forem, ale současně obsahuje kvality zcela nové“<sup>3</sup>. Jde o různé vazby mezi formami, o technologické fúze mezi aparáty jednotlivých médií, v rovině percepce pak o proměny recepčních návyků příslušejících daným médiím.

2) Intermedialita v užším pojetí pak zahrnuje oproti prvnímu vymezení prvek reflexivity. „Strukturální prvky různých médií se střetávají,

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 345–346.

<sup>3</sup> P. Szczepanik, *Intermedialita*, „Cinepur“ 2002, č. 22, s. 56.

usouvztažňují a vzájemně proměňují, přičemž výsledná hybridní forma vzešlá z této transformace reflexivně zviditelňuje strukturní rysy a vzájemnou diferenciaci kolidujících médií<sup>4</sup>.

Pojmenujme v návaznosti na studii J. Kořenského<sup>5</sup> nejprve výchozí problém: je jím v současnosti značně široké užívání slova médium, zejména v podobě jeho slovnědruhových a slovotvorných derivátů u označování širokého spektra jevů z oblasti komunikace v nejširším smyslu, tedy od veřejných sdělovacích prostředků až po otevřenou množinu uměleckých aktivit nejrůznějšího charakteru výrazového i obsahového. V důsledku toho se slovo médium a jeho deriváty dostávají do komplikovaných „konkurenčních“ vztahů s celou řadou slov s terminologickými a konceptuálními ambicemi z oblastí intermediality, intertextuality, multitextuality, hypertextuality.

Velmi obecně lze říci, že slovo médium představuje prostředek umožňující komunikaci. V tomto smyslu se dostává do blízkosti nejen termínu kanál, ale i kód. Na druhé straně slovo multimedialita označuje nové typy komunikátů, textů, jde tedy i o multitextualitu, multikódovost, zpravidla i o hypertextualitu, dokonce se takto označují i díla v tomto smyslu heterogenní a zároveň (nějak) celistvá. V těchto souvislostech pak jde tedy o různé formy předávání informací v nejširším slova smyslu, a to vede k tomu, že se užívá mnohdy těchto výrazů s nejasným vztahem k opozici označující — označované.

Pokud chceme v této oblasti dosáhnout určitého terminologického a konceptuálního vyjasnění, je třeba obrátit pozornost k obecné teorii informace, ke z ní odvozeným teoriím sociální komunikace a zejména pak k sémiotice. Připomeňme nejprve technicko-matematickou podstatu obecné teorie informace, chápající teorie sociální komunikace jako jistou antropologizaci obecné teorie informace. Uplatníme-li základní sémiotická hlediska zároveň se zřetelem ke schémátům obecné teorie informace, dostaneme se k jakési opozici, která je analogií klasického sémiotického vztahu výraz — obsah: termíny kanál, médium představují pak dimenzi sdělující technologie, sdělení/zpráva/message pak dimenzi sdělovaného.

<sup>4</sup> *Ibidem.*

<sup>5</sup> J. Kořenský, *Intermedialita — intertextualita — multitextualita — hypertextualita*, [w:] *Intermedialita: Slovo — obraz — zvuk: Sborník příspěvků ze symposia*, eds. L. Krausová — J. Schneider, Olomouc 2008, s. 9–11.

Problémem zůstává pozice kódu mezi sděujícími technologií a sdělením. Je bez obtíží řešitelná, jestliže využijeme pojmy substance a forma výrazu v hjelmslevovském smyslu, neboť pak je substanční složka výrazové stránky kódu soumezná, kontaktní se sděujícími technologií, zatímco forma výrazu je soumezná, kontaktní se sdělením.

I v tomto rámci úvah ovšem zůstává otevřenou otázkou kauzálních, interdependentních vazeb kanál — médium — kód — sdělení, tedy otázka, nakolik si kterákoli z uvedených složek svým variantním charakterem vynucuje vlastnosti kterékoli z ostatních ve vzájemných vztazích.

Východím slovem dalších úvah bude text. Pro tuto chvíli přijmeme následující vymezení, které vychází z výše zavedených termínů: text je bilaterální jednota kódu a sdělení. (Problém, který zůstane stranou: transformovatelnost každé bilaterální teorie na unilaterální a naopak.)

Další otázkou, která musí být řešena, je šíře pojmu text. Spojení „šíře pojmu text“ je třeba chápat v dvojitým smyslu: jde jednak o spektrum druhů textů navzájem různých na základě různosti kódů v soumeznosti s růzností médií, jednak je to otázka hranic jednotlivého textu daných identitou kódu a sdělení. Různá pojetí takto dvojitým způsobem vymezených hranic textu pochopitelně mění podmínky pro pojetí inter/transtextuality (přijmeme pro tuto chvíli konvenci funkční identity obou těchto termínů) a multitextuality. Intuitivně lze intertext a multitext rozlišit takto: intertextualita se týká vztahů textů chápaných z nějakého důvodu samostatně, multitextualita se týká členitelnosti, která je sekundární vzhledem k nějak odůvodněné primární celistvosti textu. Kritériem onoho důvodu je protiklad homogenosti — heterogenosti mediální stránky textu, přirozeně ve vztahu, soumeznosti s charakterem kódu.

V této souvislosti je tedy role média jako technologie klíčová. Touto cestou je možné intertextualitu a multitextualitu promítnout na pojem intermediality následujícím způsobem:

- a) mediálně homogenní intertextualita není intermedialita;
- b) mediálně homogenní multitextualita není intermedialita;
- c) mediálně heterogenní intertextualita je intermedialita;
- d) mediálně heterogenní multitextualita je intermedialita.

Do „konkurenčního“ vztahu se pojem multitextuality dále dostává s hypertextualitou: především poznamenejme, že hypertextualita zde buď chápana bez běžné apriorní závislosti na elektronické komunikaci, tedy

v hypersémiotickém smyslu (Derrida<sup>6</sup>, Bachtin<sup>7</sup>). Musíme nejprve vzít na vědomí dvojí chápání pojmu hypertext: je to jednak jakýsi a) „nadtext“ — s vnitřní strukturací z hlediska produkce, tedy komplexní komunikát, jednak b) nelineární strukturace z hlediska recepce spočívající v různých čtecích drahách (linking), přičemž je třeba rozlišovat obligatorní a potencionální linking z pohledu produkce. V této souvislosti se mluví často o „negaci“ klasického schématu autor — text — čtenář.

Ve smyslu a) může konkurovat pojem hypertext pojmům multitext a možná i intertext, a to v závislosti na řešení otázky šíře textu, vyplývá, že:

- hypertextualita mediálně homogenní není intermedialita;
- hypertextualita mediálně heterogenní je intermedialita.

Dále platí, že:

- a) hypertextualita mediálně homogenní je multitextualita;
- b) hypertextualita mediálně heterogenní je intermedialita.

Rovněž platí, že:

ba) hypertextualita mediálně heterogenní, spočívající v různosti média v soumeznosti s růzností kódu jako „nadtext“ daný produkční intencí, normou, konvencí, jsou takové útvary jako divadlo, hudební divadlo, film, laterna magika, kinoautomat...;

bb) hypertextualita mediálně heterogenní — jako transformace jsou všechny druhy „mediálních překladů“ (dramatizace básnického nebo prozaického textu, filmové zpracování literárního textu, ale i programní hudba a podobně).

Vztahy mezi médii se realizují v několika modelech<sup>8</sup>:

1) Intermedialita zahrnuje oproti jiným mediálním relacím skutečnost, že v rámci jejich průniku jsou veškeré zúčastněné entity transformovány, jsou sjednocovány do nového celku. Nejedná se o jednotlivé volné mixy, kombinace či přenosy, ale výsledná forma musí být jednotlívým tvarem se svou vlastní kvalitou. Autor vytváří konceptuální fúze, výstavba prostoru v díle je daná stíráním hranic mezi jednotlivými uměními.

2) Transmediální relace lze definovat jako vztahy mezi médii, které jsou založené na principu transpozice nebo transferu. Tato relace se

<sup>6</sup> J. Derrida, *Of Grammatology*, Baltimore 1976.

<sup>7</sup> M. Bachtin — V. Vološinov, *Marxizmus, freudizmus, filozofia jazyka*, Bratislava 1986.

<sup>8</sup> Srov. P. Sczcepanik, *Filmy, které vidí vlastní vidění*, Brno 2002.

vyskytuje, pokud vedle sebe působí jednotlivé formy, aniž by docházelo k jejich propojování, k jejich vzájemné interakci.

Jako příklady tohoto vztahu lze uvést buď osobu umělce působícího ve více médiích, který se nenechává výrazně ovlivňovat jednotlivými koncepty odlišných oblastí tvorby, zachycenou knihu v diegetickém obraze, která působí pouze jako předmět, není nositelem proměny významu, kulisou stvořenou z knihovny, která sice charakterizuje postavy, ale obsah knih, ani jejich tituly nejsou zřejmé, nebo přesnou adaptaci bez vnitřní transformace.

3) Multimediální relaci lze označit jako vztah juxtapoziční. Mediální formy jsou vedle sebe kladeny zcela volně, lze je jasně oddělit, aniž by byla narušena jejich jednota.

Jasný příklad nalézáme v multimediální encyklopedii využívající k doložení informací různé umělecké druhy, text, filmovou ukázkou, fotografii, obraz. Jednotlivé části spolu kooperují, ale mohou fungovat i zcela samostatně.

4) Hypermediální relace jsou vztahy mezi globálním hypermédium a různými mediálními prvky a formami, jež jsou uvnitř něj síťově propojeny.

Tento spoj je nejjasněji vidět na příkladu internetové sítě obsahující mnohomedialní dokumenty. Jejich propojení je možné díky jednotnému digitálnímu kódu. Informace na síti jsou sice stále odlišnými médii, navíc na sobě nezávislémi, ale jejich forma je převedená na stejný formát.

5) Posledním typem jsou pak mixed-media, která kombinují výrazové prostředky jednotlivých uměleckých druhů, či včleňují prvky jednoho média do struktury média druhého. Jednotlivé části lze oddělit, ale na rozdíl od multimédií nemohou po rozdělení samostatně fungovat.

Jako mixed-medium lze chápat obraz, do jehož plochy je zahrnuta báseň, jinými slovy báseň se silným vizuálním prvkem. V kontrastu k tomu je pak vizuální báseň, která však spadá do oblasti intermediality.

Co se týče historie termínu, pojem *intermedialita* poprvé použil básník Samuel Taylor Coleridge (1772–1834) na počátku 19. století, od něho ho v 60. letech 20. století převzal Dick Higgins, který s pojmem dále pracoval.

Intermedialita zkoumá vztahy různých médií, která se vzájemně prolínají, a jejich spojením vzniká úplně nové dílo, jehož části od sebe již

# do akceptaci

nejdou oddělit. Příkladem je happening, který vznikl sloučením hudby, divadla a koláže. Dalším výsledkem intermediality je video, ale i ono dnes slouží ke zrodu nových forem — DVD a internetu.

Proces intermediality může sledovat každý. Například na programu ČT 24 je odvysílána reportáž, týkající se přímé volby prezidenta, a během hodiny zprávu přeje informační server Novinky.cz. anebo v Otázkách Václava Moravce politik něco řekne a za nedlouho se zpráva objeví na internetu.

Intermediální sdělení je velmi specifickým sdělením, které pracuje s aluzemi, citacemi, odkazy, znalostmi a zkušenostmi příjemců i vysílateľů informací. U Denise McQuaila nacházíme místo termínu intermedialita jeho variaci, pojmenování *intermediace*. V současnosti ale tento pojem nepoužívá příliš mnoho vědců, protože do jisté míry zavádí pozornost do oblasti, která nemá s mediálními sděleními souvislost, konkrétně k mediaci<sup>9</sup>. Lze předpokládat, že různé názvy pro totéž vznikly kvůli nesouladu překladů.

## Intermediální vztahy literatury a hudby

Pokud jde o intermediální vztahy literatury a hudby, relace mezi oběma uměními můžeme načrtnout na různých úrovních, rozvrhnout do různorodých směrů při zohlednění rozličných prvků.

1. Hudba v literatuře — veškeré informace o hudbě objevující se v literárním díle tematizovaným způsobem (podle terminologie Stevena Paula Schera „verbální hudba“).

2. Hudba a literatura — aktualizování v uměleckém jazyce prozodických vlastností přirozeného jazyka. V tomto smyslu hudební vlastnosti obsahuje každá jazyková výpověď (obsah této kategorie je větší než Scherova „hudba slov“).

3. Hudebnost literatury — vystoupení literárního díla za svůj ontologický statut směrem k statutu, který je vlastní jinému umění (například

<sup>9</sup> *Mediace* (z lat. *mediare*: být uprostřed, z toho česky *zprostředkování*) je způsob pokojného řešení sporů a konfliktů, jehož cílem je dohoda. Uplatňuje se v právu i mimo něj, zahrnuty jsou v ní nejen právní, ale vždy také psychologická či sociální specifika.



interpretace hudebních technik a forem v literárním díle, která napodobuje hudební kompozici a podobně).

Historie reflexe vztahu literatury a hudby je velmi stará, sahá svými kořeny až do antických dob (zůstaneme-li v oblasti evropské kultury založené na středozevní antické i židovské kultuře) a zasahuje do různých oblastí a disciplín filozofie, muzikologie, literární vědy, estetiky, sociologie a tak dále. V posledních letech se rozšířilo schéma hudebně-literárních výzkumů, které navrhl Steven P. Scher. Vyděluje v něm tři rovnocenné sféry problémů: „literatury v hudbě“, „hudby a literatury“ (vokální hudba) a „hudby v literatuře“. Prakticky se dané schéma odráží rovněž v edici „Word and Music Studies“ — *Word and Music Studies, Defining the Field* (v red. W. Bernharta, S. P. Schera a W. Wolfa, Amsterdam, Atlanta 1999).

Pojem literatura (lat. *littera*: písmeno) zdůrazňuje podobně jako český ekvivalent písemnictví primární vázanost na písemnou fixaci. V historickém vývoji vznikají mezi uměleckou literaturou a dalšími druhy umění (i hudbou) významné interakce, na něž ovšem nelze vztah literatury obecně k jednotlivým umělecky orientovaným produkčním okruhům redukovat, neboť neméně vyhraněná je i vazba věcné (odborné, vědecké) literatury k těmto okruhům.

Umělecká slovesnost se složitě začleňuje do různých dobových systémů umění (významné jsou i procesy vyčleňování). Vztah k hudbě je tu odjakživa velmi výrazný a dynamický. Řecký výraz *músiké* označoval ještě ve své adjektivní podobě příslušnost něčeho nikoli k vlastní hudbě, nýbrž k souboru zvukových (slovesných, hudebních) a pohybových (tanečních), tedy múzických aktivit (*musica*), takže již první evropské pojmenování hudby se vztahovalo i na slovesnou produkci, respektive na dosud nerozlišenou jednotu esteticky fungující slovesnosti s hudbou a tancem. Později zaujaly disciplíny hudebního (*musica*) a literárního charakteru (například rétorika) místo v systému *artes liberales*. Od humanismu sílí vazba hudby (mimo jiné vlivem pojmu *musica poetica*) na filologické trivium a rozpad středověké vzdělávací soustavy uvádí nově chápanou literaturu a hudbu (jako tvorbu, nikoli nauku) i s dalšími typy umění do nově konstituovaného systému umění. Vzniká tím nový typ souběžnosti literatury a hudby, přičemž literatura vzhledem ke svému významnému působení i ke značné rozpracovanosti svých teoretických reflexí často vystupuje jako vzor či dominantní oblast umění vůbec. Hudba je nejednou

# do akceptaci

chápana jako podřízená poezii. Výklady hudby se přizpůsobují chápání literatury (a odtud i jazyka), dochází k „literarizaci hudby“ (ale i malířství). Tento literárněcentrický trend má výraznou a dodnes pokračující tradici. Literárního (poetického, rétorického) či lingvistického a literárněvědného původu jsou četné termíny a pojmy zabydlené v odborné komunikaci o ostatních druzích umění (například *compositio*, *opus*, styl, později syntaxe, morfologie, syntagma, paradigma). Také řada hudebně formových a žánrových označení, jež dnes pociťujeme jako ryze hudební, má původ v názvech literárních forem, žánrů a podobně. V éře formování národních umělecko-produkčních okruhů se pak literatura v národním jazyce stává bezprostředním tvůrčím vyjádřením příslušných programů a působí na obsahovou profilaci mimoliterárních uměleckých výtvorů, respektive funguje jako modelový případ národního umění. Tento fakt je důležitý i pro genezi národní hudby v českém kulturním okruhu. Vývoj hudební estetiky je nicméně veden snahou o vyjasnění rozdílů mezi hudbou a literaturou (Ambrosův spis *Die Grenzen der Musik und Poesie*, 1856). Interakce literatury a hudby spočívá v řadě souvztažností a je založena v několika vzájemně se prostupujících rovinách:

1. Hudba a slovesnost vystupují jako dva druhy záměrné zvukové produkce a komunikace člověka. Jako vzor komunikačního nástroje funguje spíše slovesnost, kdežto hudba přináší jiný (zvukově diferencovanější, funkčně nonjazykový) typ zvukové strukturnosti. Oba druhy čerpají v různé míře a různým způsobem ze zvukové řeči řadu společných i rozdílných prvků.

2. Časová a zvuková realizace slovesného i hudebního projevu dovozuje jejich simultánní uplatnění, to je splývání v syntagmatech (projevech, dílech) zpívané a hudebně doprovázené (prózy) či vokální (vokálně instrumentální) hudby. Toto spojení participuje i na komplexnějších kooperacích typu scénických či dramatických umění. Interakce hudby a slovesnosti má od počátku znakovou funkci a ovlivňuje i po vyčlenění obou typů produkce vývoj syntakticko-sémantických kvalit literatury i hudby (analogie a příbuznosti v oblasti slovní a zpívané — intonace, metriky, dynamiky, deklamace a podobně, analogické pojetí zvukomalby, výrazu aj.). Odlišené sféry slovesnosti a hudby umožňují vznik dalších projevů (voiceband, melodram, recitace s hudbou, některé podoby sprechgesangu) na úrovni syntetické i synkretické útvarnosti.

## do akceptaci

3. I mimo kooperace se slovesností si hudební struktura uchovává některé rysy vokálního projevu, takže je schopna vystupovat jako reprezentace literatury (potažmo řeči vůbec). Podobně slovesnost aplikuje řadu zvukových kvalit, jež se cítí jako hudební a na hudbu též poukazují.

4. Analogicky se slovesností a pod vlivem její fixační (písemné) praxe začíná být část hudební tvorby produkována i přijímána, fixována i tradována prostřednictvím písemného záznamu (notace). Zvuková realizace zapsaných slovesných projevů (recitace, deklamace) má řadu společných rysů s hudební interpretací, která ovšem představuje aktivitu mnohem rozvinutější a komplexnější (individuální nehlasité čtení psané literatury je většinou forma recepce literárních produktů, „tiché čtení“ notačního záznamu je výsadou hudebních specialistů, takže interpretace či zvuková realizace je základním předpokladem plnohodnotné hudební komunikace).

5. Hudební projev získává ve zmíněných interakcích se slovesností (odtud s řeči vůbec) ve své zvukové i psané podobě statut textu. Tím nabývá hudba též opusového charakteru (hovoří se o „díle“) a začíná se „chovat“ (být produkována, přijímána, uchovávána, hodnocena) jako „literatura“ svého druhu (od počátku 19. století se objevují německé katalogy tištěných hudebnin, přičemž je repertoár nazýván „musikalische Literatur“).

6. V interakcích literatury a hudby se znakové systémy obou typů produkce sblíží, vzájemně posilují a v jistém ohledu doplňují (v převážně indexové a ikonické hudbě vznikají znakové subsystémy ustáleného „jazykového“ charakteru, v literatuře pomáhají „hudební“ zvukové prvky posilovat výrazový a obrazový ráz umělecké výpovědi).

7. Umělecká literatura a význačná část hudby zauímají zhruba rovnocenné postavení v systému umění, přičemž druhovost a žánrovost jednoho umění působí na varietu umění druhého. Hudební a literární projevy jsou i přes vzájemné syntézy schopny na sebe znakově poukazovat, mnohdy pak uplatňují při strukturaci znaku momenty partnerského umění (přebírání vstupních významových elementů, výpůjčky syžetů, sdělování podobných obsahů a podobně).

8. Do struktury hudebních projevů jsou v zájmu znakového odkazování k literatuře (například k literární inspiraci) i v zájmu vlastní sémantizace hudby vkládány slovní směrnice (tituly, rozvitější přednesové pokyny, literárně formulovaný program). Tyto směrnice mají někdy po-

vahu krátkých literárních syntagmat a často i určitou specifickou literární hodnotu.

9. Literární umělecké dílo reprezentuje hudbu a jevy s ní související jak svou zvukovou stránkou, tak slovními odkazy na hudební fenomény; děje hudby a události hudebního života se mohou stát i syžetem, tématem či obsahem literární výpovědi (v beletrii).

10. Věcná literatura (odborná publicistická, administrativní a další) může pojednávat o hudbě a hudební kultuře. Muzikologická, hudebně popularizační, hudebně didaktická, hudebně kritická i tradiční traktátová produkce ustavuje příslušné oblasti věcné literatury (prvním systematickým pokusem o uspořádání písemnictví o hudbě byl spis J. N. Forkela *Allgemeine Literatur der Musik*, 1792). Kognitivní reflexe hudby, materializovaná jako věcná literatura, vytváří v rámci obecného vědního systému interakce s vědním poznáním literatury, tedy s literární vědou, která se jeví jako odborná literatura o jevu literatury vůbec. Vzájemný vztah literatury a hudby byl dosud orientován literárněcentricky, stále častěji vnáší do literární vědy nové předmětné i metodologické podněty i odborná literatura o hudbě.

Hudební specifičnost vytváří v trojím existenčním společenském procesu hudebního díla (skladatel — interpret — vnímatel) řadu estetických problémů. Nejzávažnější je ten, že hudební obraz jako estetická kategorie, již se vyjadřuje skladatel, je sice ve vztahu k zobrazené a umělecky vyjádřené realitě konkrétní, avšak z hlediska posluchače obsahově mnohoznačný: může být značně určitý, přesvědčivý a působivý ve vyjádření nálad, emocí a v různých druzích charakteristiky, ale v předmětném zobrazení světa, ve vyjadřování pojmů a do jisté míry i ve vyjadřování představ je neurčitý. Smyslová a představová aktivita posluchače (a již předtím interpreta) je sice ve vztahu k hudebnímu obrazu psychologicky cenná, nicméně z hlediska obsahové komunikace mezi dílem a jeho vnímatelem znakově labilní. Z toho vyplývá estetický poznatek, že doložení konkrétních idejí v čistě zvukových hudebních obrazech je obtížné a hudební analytika i psychologie hudebního vnímání jsou tu ještě na počátku vědeckého poznání, i když už mnohé ze skladatelovy možné konkretizace mimohudebního obsahu hudebního obrazu bylo objasněno.

Hudba také po tisíciletí propracovávala svou schopnost spojovat se s jinými druhy umění: s literaturou (v užším smyslu prostě se slovem jako

# do akceptaci

komunikativním jazykovým znakem), s divadlem (a v něm i s výtvarným uměním), s tancem, s filmem, dokonce i s jevy mimouměleckými (barvou, vůní). Podnětem takových spojení nebyla jen příbuznost těchto druhů umění s hudbou v určitých estetických a smyslově-psychologických směrech, ale především touha a potřeba hudby překročit hranice své druhové specifiky v úsilí o zaujetí posluchače, v upevnění jeho schopnosti pochopit hudební obraz co nejúplněji.

A tak jsme prakticky v celých dějinách hudby na jedné straně svědky obhajoby estetické zvláštnosti hudby jako uměleckého druhu, vyjadřování se hudebními obrazy ryze zvukovými, spjatými výlučně s hudebními zvukovými prostředky a působícími svou smyslovou konkrétností, na druhé straně vytváření hudebních žánrů, v nichž hudba mimohudební umělecké složky pohltila a současně rozvinula, zdůraznila, povýšila. Docházelo k tomu jednak tvorbou hudebních zpívaných žánrů v celé jejich široké vývojové historické škále od prostého písňového nebo chorálně melosového tvaru až po operu, jednak tvorbou námětových a programních žánrů, v nichž mimohudební široký a obecný námět nebo konkrétní zúžený a detailněji vymezený program vyjádří skladatel hudební řečí za použití nejrůznějších hudebně-konkretizačních prostředků (zvukomalby, dušemalby, konvencionální citace melodické, žánrové, slohové či témbrové, náladové malby, autorizované citace a podobně) a současně o námětu nebo o programu skladby řekne něco posluchači i slovně (názvem díla, případně podrobnější slovní charakteristikou vlastní či cizí).

Široké a neobyčejně úspěšné zužitkování obou těchto skladatelských tvůrčích postupů žánry zpívanými (včetně hudebně-dramatických), námětovými a programními v 19. století, zvláště v historicky důležitém formování národních hudebních škol, dalo hudbě našeho století významné poučení. Vždy, když chtěli moderní skladatelé komunikovat řečí hudby s širšími masami posluchačů, museli toto poučení využít. Potvrdil to i vývoj evropské hudby a hudby obou amerických kontinentů po druhé světové válce.

Mezi hudebními žánry programními a neprogramními existuje ve světě hudebně-uměleckého sdělení estetická i významová jednota. Každé hudební dílo komunikuje s vnímatelem celou svou strukturou, jež je uměleckým odrazem objektivní skutečnosti. Mezi uměleckým hudebním dílem a realitou se vytváří složité sémantické pole: jeho součástí je také

## do akceptaci

jednota subjektu skladatele, interpreta a posluchače. Všichni tři se chovají aktivně, vnímají a analyzují zmíněné sémantické pole prostřednictvím svých subjektů; aktivní složkou tohoto procesu je také posluchač: dílo na něj působí a on zpětně působí na dílo. Není proto správné absolutizovat mimohudební námět či program v procesu chápání společenské role hudebního díla. Každá doba si hledá k uměleckému dílu svůj vlastní postoj ve společenské percepci a ediční praxi.

Shrneme-li výše řečené, pak je mimo veškerou pochybnost, že existuje vztah mezi různými druhy umění (také mezi literaturou a hudbou), který reflektujeme na různých úrovních našeho vědomí. Tato korespondence umění existuje od té doby, kdy se umění zrodilo, ale teprve 20. století přineslo pokusy o teoretické a vědecké zpracování tohoto tématu. Dříve se myšlenka vzájemného pronikání různých druhů umění objevovala na úrovni tvůrčí praxe nebo uměleckých deklarácí a programů. Věda 20. století zahájila zkoumání otázek vztahu různých druhů umění s velkým západem, ale úsilí o to, aby se vytvořila jednodušší teorie, nebylo dodnes úspěšné. Nové argumenty namísto vyjasnění otázek vedly spíše ke zpochybnění dříve přijatých stanovisek. V meziválečném období existovaly v teoretické reflexi v Evropě tendence zamítající spojení hudby s literaturou na straně jedné a naopak názory, které reprezentovaly nejrozličnější hudební strategie, s nimiž se setkáváme v literatuře, na straně druhé. Můžeme však přijmout perspektivu, která se prolíná celou naší studijní oporou, že tak jako se nedá zdůvodnit úplná identita různých druhů umění, nemůžeme zcela vyloučit možnost jejich vzájemného pronikání a korespondence.

## Závěrem

V úvodu našeho příspěvku jsme konstatovali jistou promíšenost a nejednotnost užívání termínu médium. V intencích prací J. Kořenského nám šlo o to, aby se synonymně neužívalo médium/text, médium/kód — aby tedy médium zůstalo ve shodě s obecnou teorií informace ve složce technologie (pochopitelně v nejširším slova smyslu, bez závislosti na „elektronické revoluci“).

# do akceptacjí

Naznačili jsme také jisté problémy v úhrnu se týkající identity textu v závislosti na vztazích interdependence a kauzálních vazeb mezi prvky komunikačního schématu (kanál, médium, kód, sdělení). Identita sdělení je pochopitelně obligatorním problémem transformací (mezižánrových překladů). V tom případě jde o „kauzální“ relace médium — kód — sdělení. V ostatních souvislostech (primární multitextualita, hypertextualita) jde o problém, že nějaký sémiotický akt (interakt) je shledáván v nějakém smyslu celkem, tento celek však není dán identitou sdělení, je naopak dán totožností dominantní komunikační funkce. Tím, co jsme označili spojením v nějakém smyslu, je stabilita normy upravující pravidelnost funkční koexistence médií a kódů.

Otevřenou otázkou zůstává, zda můžeme vycházet ze silného předpokladu, že médium i zde primárně determinuje kód, nebo zda je třeba studovat problémy identity/neidentity u média a kódu odděleně.

V souladu s postuláty prací J. Kořenského soudíme, že na počátku výkladu připomenutá expanze užívání termínu médium do oblastí mimo technologie a substance výrazu komunikace svědčí o tom, že v uvedených souvislostech je funkce média zejména ve vývoji současných a budoucích způsobů komunikace jak věcné, tak i estetické, dominantní.

## Literature and music in intermediate perspective

### Summary

The article deals with the issue of intermediality. It first clarifies the basic notion of medialism, followed by derived verbal and word-forming derivatives, including intermediality, which is contrasted with similar concepts and terms. It is about identifying a wide range of communication phenomena in the widest sense, that is, artistic, where we include literature as an artistic genre that enters into various intermediate relations with the music we are primarily dedicated to, but can also correlate with film or visual art (we leave this issue aside).

Keywords: literature, music, intermedia, communication, terminology, development of intermedia relations

do akceptacji



JOLANTA LUBOCHA-KRUGLIK

Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polska



# Realia życia uniwersyteckiego w powieściach Davida Lodge'a i ich odzwierciedlenie w przekładach na język polski i rosyjski

Uniwersytet jest miejscem  
czerpiącym swoją energię z od-  
krycia tego, czego się nie wie,  
a nie z tego, co się wie.

Tadeusz Sławek

Jednym ze sposobów myślenia o uniwersytecie, do którego często się uciekamy, jest rozważanie jego historycznej roli w konstituowaniu się kultury europejskiej. Nie bez powodu mówi się o uniwersytetach jako o istotnym fundamencie Europy, a zamierchłość tradycji uniwersyteckiej ma świadczyć o dostojności i randze danej kultury. Owe stare szkoły istniejące od wielu stuleci mają, jako instytucja kultywująca i transmitująca podstawowe wartości, być gwarantem tego, że przyszłość nawiąże do przeszłości, nie zaskoczy nas nagle swoim niezrozumiałym charakterem<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> T. Sławek, *Uniwersytet i to, co między ludźmi*, [http://www.pan.poznan.pl/nauki-/N\\_209\\_03\\_Slawek.pdf](http://www.pan.poznan.pl/nauki-/N_209_03_Slawek.pdf) [dostęp: 12.02.2019].

## do akceptacji

Ta szacowna instytucja musiała więc doczekać się gatunku, który byłby jej poświęcony, który opisywałby to, co dla niej istotne, odkrywał jej słabości, ale też podkreślał zalety. Zadaniu temu miała sprostać powieść uniwersytecka (*campus novel*<sup>2</sup>).

Gatunek ten pojawił się w latach pięćdziesiątych XX wieku wraz z ukazaniem się powieści Mary McCarthy *The Groves of Academe* (1952) i polemiczną odpowiedzią na nią — *Pictures from an Institution* (1954) Randalla Jarrella. Za pisarza, który wyznaczył konwencje gatunkowe tego gatunku, uważany jest zaś Kingsley Amis, autor powieści *Lucky Jim* (pol. *Jim Szcześnieciarz*, 1954). Znacznie większą popularność powieści uniwersyteckie zdobyły jednak w latach siedemdziesiątych, kiedy to ukazały się utwory uważane za reprezentatywne dla tego nurtu. Była to między innymi powieść *Homo historicus* Malcolma Bradbury'ego (1975) oraz książki Davida Lodge'a<sup>3</sup>. Specyfika gatunkowa tych powieści sprawia, że jako utwory o stosunkowo „małym świecie”, w którym tradycja nieodłącznie spleta się z nowoczesnością, są one adresowane do dość wąskiego kręgu odbiorców. Elaine Showalter, słusznie, jak się wydaje, zauważa, że: „Kampus, podobnie jak inne zamknięte społeczności, może funkcjonować na prawach mikrokosmosu”<sup>4</sup>. Steven Connor zaś konkluduje:

Uniwersytet jest zamkniętym światem, z własnymi normami i wartościami, w którym roi się od możliwości różnych intryg. W istocie, bardzo ograniczona liczba elementów, z jakich składa się akademicki świat, szablonowe postaci, ich wygodna sytuacja rodzinna, oparta na strategii uników i roztargnienia, ich ewidentna, choć zawsze niepewna, struktura hierarchiczna, dobrze znane perypetie i wątki, zdają się wytwarzać wrażenie powtarzalnego nadmiaru<sup>5</sup>.

Autorami powieści uniwersyteckich są najczęściej nauczyciele akademicy, tak więc zwykle główny bohater również jest przedstawicielem tego środowiska (znacznie rzadziej narracja prowadzona jest z punktu

<sup>2</sup> W języku angielskim funkcjonuje też nazwa *varsity novel*.

<sup>3</sup> B. Bałutowa, *Powieść angielska XX wieku*, Warszawa 2004.

<sup>4</sup> E. Showalter, *Wydziałowe wieże. Powieść akademicka i jej źródła (cierpień)*, przeł. zespół tłumaczy Instytutu Filologii Polskiej UAM w Poznaniu, red. naukowa przekł. E. Kraskowska, E. Rajewska, Poznań 2015. s. 14.

<sup>5</sup> S. Connor, *The English Novel in History: 1950–1995*, London-New York 1995, cyt. za: E. Showalter: *Wydziałowe wieże...*, s. 14.

do akceptacji

widzenia studenta<sup>6</sup>). Miejszem akcji jest uniwersytet lub uniwersytecki kampus, nic więc dziwnego, że wiele miejsca na kartach powieści zajmują naukowe spory i rozważania. Do dobrego tonu należy operowanie cytatami, rzucanie od niechcienia tytułami, parafrazowanie i parodiowanie znanych twierdzeń. Postaci profesorów, choć nieco groteskowe, są też zabawne i inteligentne. W wielu sytuacjach można odnaleźć siebie, w wielu ich dylematach można rozpoznać własne. Typowym zabiegiem w tych powieściach jest więc nota od autora, w której zwykle zaprzecza on jakimkolwiek odniesieniom do realnych postaci.

W niniejszym artykule chcę skupić się na wybranych aspektach tłumaczenia powieści Davida Lodge'a — jednego z mistrzów gatunku powieści uniwersyteckiej. Lodge był jednak nie tylko pisarzem, ale też cenionym literaturoznawcą<sup>7</sup>, autorem dwunastu książek z zakresu historii i teorii literatury. Informacja ta wyjaśnia, dlaczego tak istotny jest w jego książkach dyskurs naukowy oraz rozważania na temat modnych kierunków czy teorii literatury w ogóle. Wszystko to składa się na rzeczywistość, którą Lodge doskonale zna i, co więcej, potrafi ją po mistrzowsku opisać.

Pierwsza część trylogii, z której zaczerpnięto materiał egzemplifikacyjny, to powieść *Changing Places: A Tale of Two Campuses* (1975)<sup>8</sup> — doskonała satyra obyczajowa na życie akademickie. Pretekstem do jej opisanego jest wymiana naukowców reprezentujących dwa fikcyjne uniwersytety — w Stanach Zjednoczonych i w Anglii. Daje to okazję do pokazania różnic nie tylko w sposobie życia amerykańskich i angielskich naukowców, lecz

---

<sup>6</sup> Występują też (choć znacznie rzadziej) powieści uniwersyteckie napisane z pozycji studenta, jak na przykład dzieło Toma Wolfe'a *Nazywam się Charlotte Simmons* (2004) o idealnym, lecz fikcyjnym uniwersytecie, na którym uczy się śmietanka młodzieży z najlepszych rodzin w kraju, czy *Powrót do Brideshead* (1945) Evelynna Waugha, uznana za jedną ze stu powieści wszech czasów, będąca wspomnieniem głównego bohatera Charlesa Rydera o młodości spędzonej na Uniwersytecie w Cambridge.

<sup>7</sup> Pierwsza jego książka krytycznoliteracka *The Language of Fiction* została opublikowana w roku 1967, ostatnia zaś — *Lives in Writing* — w 2014.

<sup>8</sup> Cytaty w tym artykule pochodzą z następujących wydań: D. Lodge, *Changing Places. A Tale of Two Campuses*, London 1978; wyd. polskie: *Zamiana. Opowieść o dwóch uniwersytetach*, przeł. M. Bilińska, Poznań 1992; rosyjskie: *Академический обмен. Повесть о двух кампусах*, przeł. О. Макарова, Москва 2000; wersja elektroniczna: <https://www.e-reading.club/book.php?book=34812> [dostęp: 20.02.2019]. Przy cytatach stosuję następujące skróty: CHP — *Changing Places*; Z — *Zamiana*; AO — *Академический обмен*.

także w zakresie postrzegania świata, mentalności, systemów edukacyjnych i wielu innych kwestii. Jest to powieść z kluczem, w której można odnaleźć wiele odwołań do świata realnego. Uniwersytet Rummidge przypomina Birmingham (żona Morrisa Zappa słyszy tę nazwę jako *Rubbish* (pol. śmieci, ros. *хлам, грязь, беспорядок*), przy tym sam czasownik *rummage* ma również znaczenie ‘grzebać’ — *обыскивать, рыться*), co od razu wywołuje określone konotacje. Uniwersytet Stanu Euphoria natomiast przypomina cenioną amerykańską uczelnię — Berkeley. Te dwa uniwersytety różnią się od siebie tak bardzo, jak bardzo różnią się profesorowie, którzy uczestniczą w wymianie. Lodge w sposób satyryczny ukazuje, z jednej strony, konserwatyzm i pewną prowincjonalność literaturoznawców angielskich, z drugiej zaś — przebojowość i pewność siebie Amerykanów, które dochodzą czasami do absurdu. Przedstawiciel Uniwersytetu Stanu Euphoria — profesor Morris Zapp<sup>9</sup> — to ulubieniec akademickiego literaturoznawstwa, wybitny znawca powieści wiktoriańskiej, ale też autor jednego referatu, z którym jest w stanie „objechać” wszystkie konferencje. Zapp kocha pieniądze, seks i władzę; uniwersytet traktuje w pewnym sensie jak korporację (co czyni jego postać bardzo współczesną). Chce objąć katedrę literaturoznawstwa przy UNESCO i zostać najlepiej opłacanym profesorem literatury angielskiej na świecie. Phillip Swallow zaś z Uniwersytetu Rummidge to „prawdziwy miłośnik literatury”<sup>10</sup>, który jednak w żaden sposób nie może sobie wybrać specjalizacji. Ma za to inne zalety — doskonale zdaje i przeprowadza egzaminy. Uczy dużo, publikuje mało.

Kontynuacją tej powieści jest *Small World: An Academic Romance* z roku 1984<sup>11</sup> (pol. *Mały światek. Romans akademicki*; ros. *Мир месен*<sup>12</sup>), którego głównym tematem są sympozja i konferencje naukowe. Lodge opisuje tu światek ludzi nieco ekscentrycznych, zebranych w jednym, prawie idyllicznym miejscu, a przez to wyalienowanych z życia zewnętrznego. Ambicje intelektualne uczonych są nierzadko odwrotnie proporcjonalne do ich zachowań jako ludzi.

<sup>9</sup> Prototypem M. Zappa był prawdopodobnie Stanley Fish.

<sup>10</sup> D. Lodge, *Zamiana...*, s. 17.

<sup>11</sup> D. Lodge, *Small World: An Academic Romance*, New York 1984.

<sup>12</sup> D. Lodge, *Mały światek. Romans akademicki*, przeł. N. Billi, Poznań 1998; Д. Лодж, *Мир месен*, przeł. O. Makarowa, Москва 2004.

Trylogię kończy opublikowana w 1988 roku powieść *Nice Work* (pol. *Fajna robota*, ros. *Хорошая работа*), zwracająca uwagę na związki między nauką a biznesem.

Powieść uniwersytecka kojarzona jest zwykle z angielską i amerykańską przestrzenią kulturową. Nie ma wielkich tradycji ani w Polsce, ani w Rosji, stąd też pojawił się pomysł zbadania, jaki ma to wpływ na przekład.

Środowisko nakreślonych postaci (czasem nieco przerysowanych, ale przez to jeszcze ciekawszych) tworzą opisane na kartach powieści konferencje, wykłady i seminaria, posiedzenia rad wydziału, współpraca i wymiana naukowców, ale też specyfika systemów edukacyjnych. Rodzimy użytkownik języka czyta teksty tego rodzaju bez szczególnych problemów. W wypadku czytelnika należącego do innego kręgu kulturowego nie wszystko jest już tak oczywiste, albowiem zakres realiów<sup>13</sup> może wychodzić poza to, co znane mu jest z kultury rodzimej, lub znacznie od tego znanego się różnić. Przed tłumaczem pojawiają się więc określone wyzwania. Część problemów, o których tu mowa, wynika z faktu, że w tekście literackim pojawia się leksyka specjalistyczna związana na przykład z dyskursem naukowym, z systemem edukacji itp. Autor jest specjalistą, który fachowo operuje typowymi dla tego dyskursu terminami. Naturalne więc wydaje się pytanie, czy tłumacz jest w stanie mu dorównać? Nie wdając się tu głębiej w rozważania na temat dobrze już opisanych kwestii kompetencji tłumacza, zauważamy, że kompetencja językowa w zakresie obu języków, którymi tłumacz się posługuje, jest niewątpliwie kompetencją podstawową. Składa się na nią „kompetencja leksykalna, składniowa, prozodyczna, stylistyczna (znajomość różnych rejestrów języka) i dyskursywna (znajomość reguł charakterystycznych dla takiego czy innego dyskursu)”<sup>14</sup>. Należy więc uznać, że tłumacz powinien sprostać wyzwaniu, jakim jest przekład książek o życiu uniwersytetu. Zauważmy jednak, że parametry tego rodzaju kompetencji są zmienne, ponieważ zmienia się na przykład system leksykalny — pewne pojęcia się pojawiają, inne wychodzą z użycia lub funkcjonują pod nową na-

<sup>13</sup> Niektórzy badacze wskazują na bardzo szeroki zasięg realiów, włączając do nich między innymi nazwy własne, symbole kultury, aluzje językowe. Zob. R. Lewicki, *Zagadnienia lingwistyki przekładu*, Lublin 2017, s. 227–232.

<sup>14</sup> A. Pisarska, T. Tomaszewicz, *Współczesne tendencje przekładoznawcze*, Poznań 1996, s. 68.

zwą. Z punktu widzenia przekładu powieści, które tutaj omawiamy, istotny jest też dystans czasowy, który pozwolił na oswojenie pewnych nieznanych wcześniej lub znanych niedostatecznie terminów. Nie jest bowiem niczym nowym stwierdzenie, że polska nauka (w tym badania językoznawcze i literackie) rozwijały się w pewnej izolacji od badań zachodnich. Dominacja języka angielskiego w międzynarodowym dyskursie naukowym jest oczywista. Nic więc dziwnego, że Lodge na kartach swych powieści swobodnie żongluje terminami (dotyczy to zwłaszcza drugiej części trylogii, w której bohaterowie aktywnie uczestniczą w konferencjach naukowych), które nawet po latach się nie zestarzały. Inaczej sytuacja wygląda z ich odpowiednikami stosowanymi w polskich przekładach. Intensywne kontakty międzynarodowe, które zaowocowały przejściem pewnych teorii i terminów, to dopiero lata dziewięćdziesiąte. Polskie przekłady interesujących nas tu powieści pojawiły się mniej więcej w tym samym czasie, tak więc część terminów nie miała jeszcze szans na zakorzenienie.

Rozważania można rozpocząć już od słowa określającego konwencję gatunkową powieści — *campus*, które pojawia się w podtytule pierwszej części trylogii (*A Tale of Two Campuses; Повесть о двух кампусах; Opowieść o dwóch uniwersytetach. Campus*<sup>15</sup> nie ma bezpośredniego ekwiwalentu w języku polskim czy rosyjskim. Nie funkcjonuje też w języku angielskim. Jest to słowo typowe wyłącznie dla amerykańskiej przestrzeni kulturowej. Użycie możliwego ekwiwalentu *miasteczko studenckie* czy — w języku rosyjskim — *студенческий городок* nie byłoby właściwe, termin ten oznacza bowiem zwykle budynki, w których odbywają się zajęcia oraz sąsiadujące z nimi akademiki. *Campus* w rozumieniu amerykańskim jest tworem bardziej złożonym administracyjnie, nieporównywalnie też większe jest jego terytorium. Jest to specjalnie wydzielona część miasta, a nie teren wpisujący się w okoliczną infrastrukturę (jak to bywa zwykle w Polsce czy w Rosji). Na fakt, że jest to słowo istotne dla tekstu, wskazuje częstość jego występowania w trylogii — około stu razy. W przekładzie na język rosyjski leksem ten tłumaczony jest zawsze za pomocą transliteracji jako *кампус*. Tłumaczka zrezygnowała tu z komentarza, co wydaje się uzasadnione ze względu na samą fabułę. W polskim przekładzie zdecy-

<sup>15</sup> „Campus — US the grounds, sometimes including the buildings, of a university, college, or school”; <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/campus> [dostęp: 12.03.2019].

dowano się na inne rozwiązanie — rezygnację z obcości i tłumaczenie za pomocą analogu o znacznie węższej semantyce (uniwersytet).

Interesujące są też przykłady zawierające terminy i wyrażenia związane z życiem akademickim oraz z systemami edukacyjnymi. Rozwiązania proponowane przez tłumaczy nierzadko odbiegają od technik wymieniających jako typowe przy przekładzie tego rodzaju leksyki. Przykładem jest fragment, w którym odnajdujemy słowo *faculty*: „The members of that élite body, the Euphoric State faculty, who picked up grants and fellowships as other men pickup hats [...]” (CHP, s. 14). Dla osoby rosyjskojęzycznej na pierwszy rzut oka może ono brzmieć znajomo, ponieważ wywołuje asocjacje z rosyjskim rzeczownikiem *факультет*<sup>16</sup> oznaczającym wydział, który obejmuje zarówno wykładowców, jak i studentów. W amerykańskiej przestrzeni kulturowej jednakże *faculty*<sup>17</sup> ma węższy zasięg, oznacza bowiem jedynie grono wykładowców. Tłumaczka rosyjska wybrała, jak się wydaje, dobre, lecz nie idealne rozwiązanie, stawiając na ekwiwalent opisowy „академическая эйфорийская элита” (АО, s. 5). W tej interpretacji elitę tworzą wszyscy wykładowcy uniwersyteccy, co może być zgodne z powszechną opinią społeczną, nie wynika jednak z tekstu. W polskim tłumaczeniu natomiast zaproponowano inne rozwiązanie: „członkowie elitarnego Uniwersytetu Stanu Euphoria” (Z, s. 15). Ten ekwiwalent z kolei nie wskazuje na grono wykładowców, trudno go też uznać za udany hiperonim.

W tekście Lodge’a pojawiają się również bardzo często używane dzisiaj przez naukowców terminy *grant*<sup>18</sup> i *fellowship*<sup>19</sup>, które w Anglii były popularne już w latach sześćdziesiątych. Zakres znaczeniowy tych terminów jest podobny, różnią się one w zasadzie wyłącznie okresem, na jaki są

<sup>16</sup> „Учебно-научное и административное подразделение высшего учебного заведения, осуществляющее подготовку студентов и аспирантов, руководство кафедрами по научным дисциплинам какой-либо одной области знаний”, <https://slovar.cc/rus/tolk/122422.html> [dostęp: 12.03.2019].

<sup>17</sup> „US the people who teach in a department in a college”, <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/campus> [dostęp: 12.03.2019].

<sup>18</sup> „Grant — an amount of money given especially by the government to a person or organization for a special purpose”, <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/grant> [dostęp: 12.03.2019].

<sup>19</sup> „Fellowships are short-term learning opportunities that typically span from a few months to two years”, <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/fellowship?q=fellowships> [dostęp: 12.03.2019].

przyznawane. Chcąc wprowadzić jednak pewne rozróżnienie, tłumaczka rosyjska zdecydowała się na użycie dość zabawnego połączenia *фанты и стипендии считались дождем* (AO, s. 5). Słowo *фант*, być może, jako stały element różnego rodzaju gier, pojawia się tu nieprzypadkowo, albowiem Lodge przez wielu badaczy (słusznie czy też nie) uważany jest za postmodernistę<sup>20</sup>. Element gry nie jest więc niczym niezwykłym, choć w oryginale nie występuje. Polska tłumaczka zrezygnowała z tego rozróżnienia, decydując się na użycie leksemu *stipendia* („przebierali w stypendiach jak inni w kapeluszach” — Z, s. 15). W innym miejscu termin *research grants* (CHP, s. 13) został przetłumaczony na język polski jako *stipendia na prace badawcze* (Z, s. 14), na rosyjski natomiast jako *исследовательские гранты* (AO, s. 5). Różnie też tłumaczone są tytuły i stopnie naukowe. W *Changing Places* pojawia się, na przykład, bardzo istotna dla fabuły nazwa stanowiska — *Visiting Professor*. Jest to profesor przybywający na zaproszenie innej uczelni na określony, zwykle niedługi, czas<sup>21</sup>. „Euforic State made up the difference for its own faculty, while paying its British visitors a salary beyond their wildest dreams and bestowing upon them indiscriminately the title of the Visiting Professor” (CHP, s. 13). W polskim tłumaczeniu termin został wprowadzony w zapisie oryginalnym, jako wyraźny sygnał kategorii obcości. Wskazuje na to dodatkowo komentarz tłumaczki, w którym wyjaśnia, że jest to „profesor przebywający z gościnnymi wykładami” (Z, s. 14). Obecnie w polskiej terminologii naukowej funkcjonuje już termin *profesor wizytujący*, przy czym wbrew nazwie na stanowisku tym może być też zatrudniona osoba ze stopniem doktora. W rosyjskim tłumaczeniu zrezygnowano z eksplikacji znaczenia tego terminu i został on przekazany tylko jako *профессор*. Trudno to rozwiązanie uznać za udane, ponieważ w istotny sposób narusza ono intencję autora: „Университет Эфории за свой счет выполнял своим людям разницу, а британским партнерам платил суммы, выходящие, по их понятиям, за рамки здравого смысла, а также награждал их всех без разбора почетным званием «профессор»”. Jak zauważamy, nazwa

<sup>20</sup> Lodge oczywiście wykorzystuje doświadczenia poststrukturalistów, ale kategorię gry, zapożyczoną od nich, traktuje dość specyficznie, w sobie tylko właściwy sposób.

<sup>21</sup> „A visiting professor is a professor at a college or university who is invited to teach at another college or university for a short period such as one term or one year”, <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/visiting-professor> [dostęp: 15.04.2019].



stanowiska opatrzona została jednak określeniem *почетное звание*, co można przetłumaczyć jako *tytuł honorowy*. Nie oddaje to jednak czasowego charakteru pracy profesora wizytującego. Obecnie w terminologii rosyjskiej funkcjonuje termin *приглашенный профессор*.

Na kartach powieści uniwersyteckich nie może zabraknąć informacji o działalności naukowej, publikacjach i wydawnictwach. Tak też jest w powieściach Lodge'a. Pojawia się tu na przykład skrót *PMLA*, który zapewne jest dla autora tak oczywisty, że nie widzi potrzeby rozwijania go: „Zapp was the man who had published articles in PMLA while still in graduate school” (CHP, s. 15). Tłumaczki wybrały różne rozwiązania: „Zapp był człowiekiem, który jeszcze w szkole publikował artykuły w PMLA” (Z, s. 15). Tu pojawia się przypis tłumaczki: „PMLA — wydawnictwo Publications of the Modern Language Association of America”. Przypis ten jednak nie jest dokładny, jest to bowiem nazwa czasopisma („PMLA is the journal of the Modern Language Association of America”<sup>22</sup>). Tłumaczka rosyjska zaś zastosowała generalizację: „Цапп был из тех, кто публиковал научные статьи в престижных академических журналах еще в студенческие годы” (AO, s. 5), uznając zapewne, że nazwa amerykańskiego czasopisma niewiele powie rosyjskiemu czytelnikowi. Mamy tu jeszcze termin odnoszący się do systemu edukacyjnego, który ze względu na swą nieprzystawalność do systemów edukacyjnych Polski i Rosji (zarówno w przeszłości, jak i dzisiaj) zawsze rodzi problemy tłumaczeniowe. Nie inaczej stało się i tutaj. Zgodnie z eksplikacją słownikową *graduate school* to „a college or a college department where students who already have a first degree are taught”<sup>23</sup>. Polska tłumaczka zastosowała generalizację („w szkole”), która jednak w takiej postaci może sugerować polskiemu czytelnikowi, że Zapp publikował, będąc jeszcze uczniem. Tymczasem *graduate school*<sup>24</sup> to studia II stopnia (w naszej no-

<sup>22</sup> <https://www.mla.org/Publications/Journals/PMLA>.

<sup>23</sup> <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/graduate-school>.

<sup>24</sup> Studia drugiego stopnia: studia podyplomowe (*Graduate and Professional Studies*). Szkoły podyplomowe (*Graduate and Professional Schools*) dają możliwość studiowania po ukończeniu studiów uniwersyteckich I stopnia i pozwalają na uzyskanie tytułu *Master* oraz *Ph.D.* (doktorat). Do dopuszczenia na studia II stopnia (*graduate*) niezbędny jest tytuł *Bachelor' degree* lub jego ekwiwalent nadany w innym kraju; <https://www.jp.edu.pl/porady/system-edukacyjny-w-usa/> [dostęp: 15.03.2019].

do akceptacji

menklaturze — magisterskie; studia licencjackie to *undergraduate school*). Rosyjska tłumaczka ponownie zastosowała hiperonim, który jednak w tej sytuacji odsyła do właściwego denotatu — „в студенческие годы”. Systemy edukacyjne Stanów Zjednoczonych i Anglii różnią się zresztą nie tylko od systemów Polski i Rosji, lecz także między sobą. Lodge z właściwą sobie ironią rozprawia się zarówno z jednym, jak i z drugim, nie wychodząc jednak poza ramy przyjętej konwencji:

In America it is not too difficult to obtain a bachelor's degree<sup>25</sup>. The student is left very much to his own devices. He accumulates the necessary credits at his leisure, chatting is easy [...].

It is a postgraduate level that the pressure really begins, when the student is burished and tempered in a series of gruelling courses and rigorous assessments until he is deemed worthy to receive the accolade of the PhD. (CHP, s. 15)

W przytoczonym fragmencie pojawia się szereg terminów odnoszących się edukacji, które jednak z powodu wspomnianej nieprzystawalności systemów<sup>26</sup> nie zawsze są łatwe do tłumaczenia. Zaczniemy od wyrażenia *to obtain a bachelor's degree*. Na język polski zostało ono przetłumaczone jako *uzyskać dyplom uniwersytecki* (Z, s. 15). Tłumaczka zastosowała więc generalizację. Obecnie *bachelor's degree* jest w zasadzie odpowiednikiem stopnia zawodowego licencjata (pomijam tu wymogi tłumaczeń poświadczonych, w których taki ekwiwalent jest niedozwolony). Nie można tu jednak mówić o pełnej przystawalności ze względu na różny okres nauki (trzy lub cztery lata). W przekładzie na język rosyjski tłumaczka zastosowała tę samą technikę, wprowadzając (o ile to możliwe) jeszcze większy stopień ogólności: *получить степень* (AO,

<sup>25</sup> *Bachelor's degree* wymaga czteroletnich studiów I stopnia.

<sup>26</sup> O zawiłościach terminologii związanej ze stopniami i tytułami naukowymi pisze między innymi Aleksander Masłowski, *Tłumaczenie tytułów i stopni naukowych*, [http://besttext.pl/images/stories/tytul\\_y\\_stopnie.pdf](http://besttext.pl/images/stories/tytul_y_stopnie.pdf) [dostęp: 20.04.2019]; zob. także W. Piasecki, E. A. Piasecka, *Aby nie zostać maszynistą. Problem tłumaczenia polskich tytułów*, cz. II, [https://www.researchgate.net/publication/274593242\\_Problemy\\_tlumaczenia\\_polskich\\_tytulow\\_akademickich\\_Czesc\\_II](https://www.researchgate.net/publication/274593242_Problemy_tlumaczenia_polskich_tytulow_akademickich_Czesc_II) [dostęp: 20.04.2019]. Należy przy tym dodać, że w wypadku tłumaczenia poświadczonych przepisy dotyczące stopni naukowych i tytułów zawodowych są dość rygorystyczne, a mianowicie pozostawia się je w oryginalnym brzmieniu, bez przekładu. Wynika to z *Zalecenia w sprawie kryteriów i procedur oceny wykształcenia uzyskanego za granicą*, przyjętego przez Komitet Konwencji Lizbońskiej 6 czerwca 2001 roku (znowelizowane w 2010 roku). Obostrzenia te nie dotyczą oczywiście przekładu artystycznego, jednak i tu należy się starać o możliwie bliskie tłumaczenie.

s. 5), czyli *uzyskać stopień*. Kolejne wyrażenie wskazujące na specyfikę edukacji związane jest ze zbieraniem punktów, co z kolei jest warunkiem uzyskania zaliczenia. Punkty uzyskiwane za udział w poszczególnych zajęciach to zjawisko znane dziś, nieznanne jednak w polskiej i rosyjskiej rzeczywistości w czasach, w których powstawały omawiane przekłady. Obie tłumaczki zdecydowały się więc na zastosowanie techniki udomowienia, wprowadzając wyrażenia *zbiera zaliczenia* i — w przekładzie rosyjskim — *студент сдает зачеты*. *Postgraduate level* to termin, który w najprostszym rozumieniu można określić jako studia doktoranckie. Polska tłumaczka zastosowała odpowiednik wprowadzający nieco inne konotacje — *na poziomie poddyplomowym*, rosyjska zaś, zgodnie z intencją zawartą w oryginale, jako *в аспирантуре*. Fraza *until he is deemed worthy to receive the accolade of the PhD* została przetłumaczona na język polski jako *aż zostanie uznany za godnego pasowania na doktora*, na rosyjski zaś *и достойными высокого звания*. Polska tłumaczka zastosowała czasownik „pasować”, który kojarzy się głównie z ‘pasowaniem na ucznia’, tłumaczka rosyjska zaś stopień doktora (*кандидата наук*) zastąpiła bardzo ogólnym wyrażeniem *высокое звание* (wysoki stopień, wysoka ranga).

Podobne problemy pojawiają się przy tłumaczeniu fragmentu, w którym Lodge opisuje brytyjski system edukacji:

Under the British system, competition begins and ends much earlier. Four Times, under our educational rules, the human pack is shuffled and cut — at eleven-plus, sixteen-plus, eighteen-plus and twenty-plus — and happy is he who comes top of the deck on each occasion, but especially the last. This is called Finals, the very name of which implies that nothing of importance can happen after it. The British postgraduate student is a lonely, forlorn soul [...]. (CHP, s. 16)

W przytoczonym fragmencie pojawia się nazwa egzaminów — *Finals*, które nie mają bezpośredniego ekwiwalentu w języku polskim. Polska tłumaczka pozostawiła więc nazwę tych egzaminów w zapisie oryginalnym (Z, s. 17), w komentarzu zaś umieściła wyjaśnienie, że są to egzaminy końcowe. Rosyjska tłumaczka z kolei nazwała te egzaminy *Финалом* (АО, s. 6), umieszczając rzeczownik w cudzysłowie. W tłumaczeniu terminu *Postgraduate student* obie tłumaczki pozostały konsekwentne w zachowaniu wcześniej przyjętych rozwiązań, tak więc na język polski został on przetłumaczony jako *student poddyplomowy*, na rosyjski zaś — *британский аспирант*.

# do akceptacji

Przytoczone przykłady ukazują jedynie niewielki fragment analizy przekładowej utworów Davida Lodge'a. Nie sposób omówić bowiem na kilku stronach wszystkich aspektów jego powieści, które powinny zostać zbadane. Dotyczy to przede wszystkim odwołań intertekstualnych, gier językowych i wielu ważnych dla powieści elementów dyskursu naukowego. Tworzenie powieści akademickich opiera się w dużej mierze na żonglowaniu cytatami i parafrazami literackimi, na parodiowaniu konwencji stylistycznych i gatunkowych. Ich satyryczny charakter sprzyja „oswojeniu” problematyki naukowej i zapewnia im powodzenie wśród czytelników. Przekazanie wszystkich niuansów w przekładzie jest dla tłumaczy wyzwaniem, któremu nie zawsze potrafią sprostać.

## Realities of university life in the novels by David Lodge and their reflection in the Polish and Russian translations

### Summary

David Lodge is considered one of the founders of a new genre, the “campus novel.” His trilogy gives an insight into British and American university life, points to the British and American educational systems. The article presents some problems affecting the quality of translation. They are usually referred to as cultural barriers.

Keywords: Lodge, campus novel, translation, terms

do akceptacji

ILONA GWÓŹDŹ-SZEWCZENKO

Uniwersytet Wrocławski, Polska



## Czeska i słowacka powieść uniwersytecka z transformacją ustrojową w tle

Temat uniwersytetu jako zjawiska społeczno-kulturowego był w ostatnim dwudziestolecu XX wieku podejmowany przez wielu badaczy, którzy analizując jego tożsamość, próbowali znaleźć odpowiedzi na kilka pytań: czy współczesne szkoły wyższe mają cechy tradycyjnie przypisywane uniwersytetowi, czy cele i zadania uczelni zmieniły się, a jeśli tak, to w jakim kierunku idą te zmiany<sup>1</sup>. Uniwersytety jako ośrodki naukowo-dydaktyczne, realizując różne cele rozwojowe, wpasowują się w mniej czy bardziej urynkowane systemy edukacyjne różnych krajów, starając się (z różnym skutkiem) nie utracić swojej autonomii. W wyznaczających trendy krajach anglosaskich szkoły wyższe kształtowane są przez wpływ wielu czynników, takich jak na przykład wspólna tradycja akademicka i historia, wymóg dostosowania działalności naukowo-dydaktycznej do wymagań rynku pracy, dążenie do zwiększenia skuteczności i efektywności w zarządzaniu uniwersytetem oraz zaangażowanie w sprawy ogólnospołeczne<sup>2</sup>. Zauważalne jest

---

<sup>1</sup> Zob. D. Antonowicz, *Uniwersytet. Od korporacji do instytucji*, „Zagadnienia Naukoznawstwa” 2002, nr 4, s. 513–537.

<sup>2</sup> Zob. J. Závada, *Velká Británie, [w:] Organizace a řízení vysokých škol ve vybraných evropských státech a v USA. Sborník studií*, Praha 1999, s. 69–80.

# do akceptacji

także odejście od pierwotnego *universitas scientiarum*<sup>3</sup>, czyli od „wspólnoty ludzi poszukujących prawdy”, i przejście do „wspólnoty tych, którzy mają władzę”<sup>4</sup>. Mimo to (a może właśnie ze względu na to?) współczesny uniwersytet jest ciągle relatywnie zamkniętym i mocno zhierarchizowanym organizmem<sup>5</sup>.

Institucje szkolnictwa wyższego w krajach postkomunistycznych znalazły się w latach dziewięćdziesiątych XX wieku pod silną presją rosnących i zróżnicowanych oczekiwań społecznych, nacisków finansowych oraz wymagań dotyczących produktywności i rozliczania się z działalnością<sup>6</sup>. Pod wpływem zmian zachodzących w otoczeniu społeczno-politycznym tradycyjny model uczelni krajów bloku wschodniego zaczął przejawiać tendencję do ewoluowania w stronę modelu „rynkowego”, charakterystycznego dla anglosaskiego szkolnictwa wyższego<sup>7</sup>.

Tematyka uniwersytetu jako specyficznego, a zarazem hermetycznego środowiska — co paradoksalnie sprzyja socjologicznej i kulturologicznej obserwacji — przeniknęła również do literatury i spowodowała wykryształizowanie się szczególnej odmiany powieści środowiskowej, tak zwanej powieści uniwersyteckiej. Celem powieści środowiskowej jest dokonanie możliwie najbardziej szczegółowego i obiektywnego opisu jakiegoś specyficznego środowiska, najczęściej zawodowego, regionalnego lub etnicznego, tworzącego półzamkniętą społeczność, wyraźnie odmienną od reszty społeczeństwa pod względem obyczajowym, kulturowym, językowym itp. W dziełach realizujących tę poetykę opis środowiska pełni funkcję nadrzędną w stosunku do akcji utworu, która wpisuje się w realia opisywanej społeczności. Wiąże się to z uogólnieniem, wskazaniem na to,

<sup>3</sup> Miloš Raban, analizując rolę uniwersytetu we współczesnym społeczeństwie, wskazał na społeczność uniwersytecką jako podstawę uniwersytetu: „Studenti a učitelé tvořili společenství, těleso, jednu universitu”. Zob. *idem, Existenciální smysl a univerzita*, [w:] *Úloha univerzity v dnešní společnosti*, red. D. Kramský, Liberec 2006, s. 19–20.

<sup>4</sup> Szerzej na ten temat zob. Z. Melosik, *Uniwersytet i społeczeństwo. Dyskursy wolności, wiedzy i władzy*, Poznań 2002.

<sup>5</sup> Por. T. Czeżowski, *O ideale uniwersytetu*, [w:] *idem, Pisma z etyki i teorii wartości*, Wrocław 1989, s. 237–243.

<sup>6</sup> Zob. E. Wnuk-Lipińska, *Kryzys uniwersytetu jako instytucji edukacyjnej w krajach Europy Zachodniej*, „Nauka i Szkolnictwo Wyższe” 1997, nr 10, s. 14–22.

<sup>7</sup> Por. E. Wnuk-Lipińska, *Uniwersytet dzisiaj — idea, cele, zadania*, „Nauka i Szkolnictwo Wyższe” 1996, nr 8, s. 5–28.

co reprezentatywne, charakterystyczne dla danego czasu, miejsca, środowiska. Wynika z tego również niepisany postulat typowości bohaterów reprezentujących specyficzne cechy danego środowiska (ich indywidualizacja mieści się w kategoriach inwariantu)<sup>8</sup>.

Powieść uniwersytecka jako gatunek powstała na gruncie literatury anglosaskiej. Za jej protoplastę należy uznać Evelynę Waugha, który opublikował powieść *Znowu w Brideshead* (*Brideshead Revisited*, 1945, pol. 2009), będącą opowieścią o studiowaniu w Cambridge w latach dwudziestych XX wieku. W utworze tym oprócz nostalgii pojawia się także ironia, która okaże się ważnym wyróżnikiem tej odmiany powieściowej. Pierwszą wyrazistą jej reprezentacją stanowi *Jim Szczęściarz* (*Lucky Jim*, 1954, pol. 1958) Kingsleya Amisa. Krystalizacja gatunku dokonała się w latach siedemdziesiątych, kiedy to dwóch brytyjskich profesorów anglistyki niezależnie od siebie wydało swoje utwory: Malcolm Bradbury opublikował powieść opatrzoną tytułem *Homo historicus* (*The History Man*, 1975, pol. 1993), a David Lodge powieść *Zamiana* (*Changing Places*, 1975, pol. 1992). Lodge uważany jest zresztą za mistrza gatunku, który znakomicie wyeksponował i sparodiował obyczaje panujące na brytyjskich i amerykańskich uczelniach<sup>9</sup>.

Przestrzeń, w której wykrystalizowała się tego rodzaju literatura, nie jest przypadkowa. Brytyjskie i amerykańskie uniwersytety skoncentrowane są w kampusie (stąd też angielska nazwa *campus novel*). W krajach anglosaskich terminem „kampus” (łac. *campus* — *pole*) określa się teren należący do szkoły wyższej wraz ze znajdującymi się na nim budynkami, najczęściej zlokalizowany na peryferiach dużego miasta<sup>10</sup>. Na jego obrzeżach mieszczą się również restauracje, sklepy oraz punkty handlowo-usługowe. Wszystko to powoduje krystalizację specyficznej przestrzeni, która staje się materiałem dla świata przedstawionego omawianych powieści,

<sup>8</sup> Por. M. Głowiński, *Powieść środowiskowa*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński et al., Wrocław 1998, s. 424.

<sup>9</sup> Por. L. Nagy, *Univerzitní román. Fenomén britské humoristické literatury a jeho proměny*, „Host” 2014, nr 10, s. 30–32.

<sup>10</sup> Ang. *campus novel* to pojęcie powstałe z połączenia dwóch leksemów: *campus* — ‘teren uniwersytetu wraz z zabudowaniami’ oraz: *novel* — ‘powieść’. Zob. W. Nowicki, *Campus novel*, [hasło w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 102–104.

albowiem architektura uniwersytecka *sensu largo* to nie tylko budynki wydziałów i administracji uczelnianej, lecz także przestrzeń, w której skupia się życie towarzyskie, czyli tak zwane trzecie miejsce. W 1989 roku Ray Oldenburg przedstawił koncepcję wyodrębniającą trzy sfery ludzkiej aktywności: praca, dom, życie towarzyskie<sup>11</sup>. Pojęcie „trzecie miejsce” odnosi się do przestrzeni, w których toczy się życie towarzyskie. W kampusie wszystkie trzy sfery ludzkiej działalności zostają skupione jak w soczewce, dzięki czemu można obserwować uczelniany mikrokosmos.

Powieść uniwersytecka nie stanowiła w Czechosłowacji *terra incognita*, aczkolwiek jej realizacja obecna jest tylko w literaturze czeskiej, w literaturze słowackiej nie występowała. Gatunek ów był znany, rozpoznawalny i wywołał pewien rezonans, o czym świadczy chociażby zbiór opowiadań Mirosława Jandovskiego (właściwie Miroslav Chlupáč) zatytułowany *Amulety* (1981), w którym jedno z opowiadań (*Zkouška*) zawiera bezpośrednio odwołanie do dzieła Kingsleya Amisa. Chociaż można zastanawiać się, czy opowiadania te realizują paradygmat powieści uniwersyteckiej, czy są tylko grą z jej konwencją. W czasach głębokiej normalizacji powstały dwa krótkie utwory prozatorskie, które można zaklasyfikować jako uniwersyteckie. Pierwszy to *Zkouška před termínem* (1975) Jana Galíka, w którym na tle środowiska akademickiego ukazane zostają różne utarczki i osobiste animozje bohaterów. Drugi to powieść *Blažená alma mater uprostřed týdne* (1984) Jana Trunečka, która demaskuje, odsłania ukryte mechanizmy kariery uniwersyteckiej i zawodowego awansu: „za příslušný počet funkcí byla aspirantura, za dobrou práci pro katedru se prodávalo zvýšení platu, za perfektní zpracování plánů, které ocenil nadřízený orgán, bylo možno dosáhnout schválení zahraniční cesty”<sup>12</sup>.

Czasy transformacji ustrojowej po rozpadzie Czechosłowacji zostały odzwierciedlone w dwóch powieściach, które — choć dziś właściwie zapomniane — zasługują na pogłębioną analizę właśnie ze względu na to, że przynoszą obraz uniwersytetu na tle przekształceń i przemian społecznych lat dziewięćdziesiątych XX wieku spowodowanych zmianą sys-

<sup>11</sup> Zob. R. Oldenburg, *The Great Good Place: Cafes, Coffee Shops, Community Centers, Beauty Parlors, General Stores, Bars, Hangouts, and How They Get You Through the Day*, New York 1989, s. 16.

<sup>12</sup> J. Truneček, *Blažená alma mater uprostřed týdne*, Praha 1984, s. 50.



temu politycznego. W połowie lat dziewięćdziesiątych dwóch młodych Słowaków, Eman Erdélyi i Marek Vadas, wydaje książkę pod tytułem *Uniwersytet (Univerzita, 1996)*<sup>13</sup> opatrzoną mottem-cytatem Stéphana Mallarmégo: „Svet je tu proto, aby skončil v knihe”. Dekadę później ukazuje się książka czeskiego profesora uniwersyteckiego, Jiřego Fanty, pod takim samym tytułem — *Uniwersytet (Univerzita, 2007)*<sup>14</sup> — z mottem: „Nikdy nevíš, co se skrývá pod kamenem”. Interesujące jest podjęcie identycznego tematu, wybór takich samych ram czasowych oraz osadzenie akcji w stolicach krajów, które powstały po rozpadzie Czechosłowacji — w Bratysławie i Pradze. Akcja obu powieści rozgrywa się w połowie lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. Książka Erdélyiego i Vadasa odnosi się do czasów bezpośrednio im współczesnych i jest pisana z perspektywy świeżo upieczonych absolwentów studiów wyższych. Powieść Fanty — chociaż wydana dziesięć lat później — odnosi się do tych samych czasów (wskazane jest to w treści książki). Ten odstęp czasowy jest prawdopodobną przyczyną pewnych nieścisłości: w powieści Fanty pojawiają się na przykład wzmianki o posługiwaniu się w 1995 roku telefonami komórkowymi czy też o prowadzeniu korespondencji mailowej, co nie odpowiada ówczesnym realiom. Należy dodać, że obie książki podzielone zostały przez autorów na niewielkie rozdziały opatrzone nośnymi znaczeniowo tytułami, przywodzącymi na myśl nagłówki krótkich wiadomości zamieszczanych w tabloidach czy też tytuły kolejnych odcinków serialu *Uniwersytet*.

Fabuła książki Erdélyiego i Vadasa tylko pozornie skoncentrowana jest na śmierci studenta Šajnego, który przyjechał do Bratysławy na studia. Tak naprawdę jest ona pretekstem do opisu uniwersytetu jako specyficznego środowiska, które rządzi się własnymi prawami. Jak podsumował to Miloš Ferko, „Dvaja mladí levickí autori sa rozhodli, že priestor uvedený v názve knihy znegujú a rozrušia. Dielo sa napokon aj končí vyhodnením budovy do zvduchu”<sup>15</sup>. Powieść ta nie mieści się w konwencji realizmu, zbyt dużo jest w niej elementów fantasmagorycznych: urojeń, złudzeń, wizji i marzeń sennych, a także obrazów z pogranicza jawy i snu, świa-

<sup>13</sup> M. Vadas, E. Erdélyi, *Univerzita*, Levice 1996.

<sup>14</sup> J. Fanta, *Univerzita*, Praha 2007.

<sup>15</sup> M. Ferko, *Úlety smerom nadol*, „Slovenské Pohady na Literatúru, Umenie a Život” 1996, nr 6, s. 147.

ta rzeczywistego i fantastycznego. W utworze tym występują dwa typy bohaterów: obserwujący i obserwowani<sup>16</sup>. Ci transponujący świat przedstawiony to studenci, cyniczni, ale wnikliwi obserwatorzy. Warto zaznaczyć, że studenci — mimo nadrzędnej pozycji w świecie przedstawionym, który przesącza się przez ich świadomość — nie są ukazani w kontraście wobec kadry profesorskiej. Są także obśmiani i skarykaturowani jako osoby powierzchowne, bez głębszych zainteresowań, nadużywające alkoholu, płytkie i nieciekawe:

Šajny bol raz aj v knižnici, že počká, ale zdalo sa mu, že všetci naňho pozerajú, keď se pohne, potil sa ako kôň, samé papierikovanie, prach, alergia, až vybehol rovno do Bulhara na slabé víno. Odvtedy knižnicu zďaleka obchádza. Do školy chodí iba uličkami, ktoré sú popretkávané krčmami<sup>17</sup>.

Perypetie obserwujących bohaterów mieszają się niejako z fragmentami wygłaszanych przez nauczycieli akademickich wykładów. Co ciekawe, sylwetki wykładowców są konkretyzowane przez odbiorców właściwie tylko w związku z ich działalnością dydaktyczną, z ich wykładami. Postaci są charakteryzowane przez swoje idiolekty (na przykład jedna z „profeserek” przedstawia się następująco: „Čaute banda, ja sa volám Tereza Ovarová”<sup>18</sup>), zlewające się w jakiś socjolekt uniwersytecki i pseudonaukowy bełkot, demaskujący niski poziom wiedzy uczonych, a zarazem kondycję ówczesnego szkolnictwa wyższego<sup>19</sup>. Jedna z wykładowczyń wygłasza następującą kwestię na temat śmierci podmiotu w sztuce:

Smrť subjektu. To je dnešná téma. Bola som vám na takej jednej konferencii, že subjekt — objekt, kvázi o umení to bolo, vo východnom Berlíne, s prekladateľkou sme tam boli, taká mladá baba, naša študenka, ale veľmi šikovná, no a tam všetci hovorili, čo si subjekt myslí o objekte a naopak, najmä čo se týka umenia. Ja som tiež mala také malé vystúpenie a vtedy som im tam všetkým povedala, že v umení ako objekte ide predovšetkým o subjekt. Potom se taká debata rozprúdila, že sme tam zostali ešte s jedným až do rána. Ráno prišli ostatní, tiež z baru a že ide sa na výstavu<sup>20</sup>.

<sup>16</sup> Por. *ibidem*.

<sup>17</sup> M. Vadas, E. Erdélyi, *Univerzita...*, s. 53.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 8.

<sup>19</sup> Jak konstatuje Pavol Minár, w książce dominuje przedstawienie uniwersytetu jako „toposu vedenia, poznania a totalnej tuposti”. Zob. *idem*, *Univerzita*, „RAK. Revue Aktuálnej Kultúry” 1996, nr 3, s. 48.

<sup>20</sup> M. Vadas, E. Erdélyi, *Univerzita...*, s. 30.

Niektóre fragmenty wykładów mogłyby z powodzeniem zostać włączone jako materiał egzemplifikacyjny do znanego artykułu Alana Sokala<sup>21</sup>, który ukazał się w tym samym roku co omawiana powieść słowacka i podobnie jak ona uderzał w pseudonaukowy żargon postmodernistyczny<sup>22</sup>.

Studenci dostrzegają i komentują brak kompetencji i arogancję wykładowców. Jeden z nich w liście do rodziny pisze: „Učítelia nie sú na tej istej úrovni ako ja, nútia ma produkovať nadiktované babraniny”<sup>23</sup>. Sami nauczyciele o swojej pracy dydaktycznej mówią za to tak: „Učiť je vlastne relax. Keď to skúsíte, dáte mi za pravdu. Sa vykecáte a nemusíte brať prášky”<sup>24</sup>. Studenci zdają sobie sprawę z archaiczności i niereformowalności uniwersytetu oraz jego nieprzystawalności do wymogów współczesnego świata:

Skončili sme školu a ja odchádzam robiť čašníka. Aby som aspoň niečo našetril. Syn bude študovať na Sorbonne. Neverím, že tieto kundy z univerzity niekedy odídu<sup>25</sup>.

Sporadyczne wstawki odnarratorskie odnoszące się do nauczycieli akademickich nie tylko nie podważają ocen, nie polemizują ze spostrzeżeniami studentów-obszerników, ale jeszcze dopełniają negatywny obraz wykładowców:

Doktorka docentka Fušerová raz povedala študentom, že by sa mali zamyslieť nad sebou a nad životom. Pravdepodobne to už raz skúsila a zistila, že je to obrovsky úžasná vec takto nezávisle od všetkého sa zamyslieť<sup>26</sup>.

Lata, w których toczy się akcja powieści i cały okres transformacji, nie są wyekspozowane w specjalny sposób, ale ich realia pojawiają się w wielu wzmiankach i można jednoznacznie określić, kiedy wszystko się rozgrywa. Są tu więc wspomnienia dotyczące konferencji w Berlinie Wschodnim, cień Stalina wciąż unoszący się nad pseudonaukowymi wywodami, niezna-

<sup>21</sup> Zob. A. Sokal, *Transgressing the boundaries: Towards a transformative hermeneutics of quantum gravity*, „Social Text” 1996, nr 46–47, s. 217–252.

<sup>22</sup> Zob. też A. Sokal, J. Bricmont, *Modne bzdury: o nadużywaniu pojęć z zakresu nauk ścisłych przez postmodernistycznych intelektualistów*, Warszawa 2004.

<sup>23</sup> M. Vadas, E. Erdélyi, *Univerzita...*, s. 19.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 21.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 65.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 81.

jomość języków obcych będąca skutkiem izolacji typowej dla poprzednich czasów, pobrzmiwające wciąż tony socrealizmu w literaturze, na przykład w parodiach wierszy (rozdział *Sociálna balada*) itp. Transformacja ustrojowa jest też zasygnalizowana w rozdziale o znamienym tytule *Premena*, gdzie w jednoznaczny sposób zdemaskowany zostaje sam proces transformacji szkolnictwa wyższego, który właściwie się nie dokonał:

Milá pani Teodora Kudelková sa viezla ustata' vo výtahu svojoho činžáku. Ako sa jej zatvárali oči, na desiatom poshodí prišla na peknú myšlienku. Prečo by mala celý život byť marxistkou, prečo neskúsiť niečo iné? Čo keby odteraz bola fenomenologičkou? Tvár sa jej rozjasnila profesorským úsmevom a neskôr si potešená ľahala spať, lebo dobre vyjebala s marxizmem aj so všetkými. Na druhý deň vyšla do mesta úplne nová žena. Cestou do školy si kúpila klobúk a šminky<sup>27</sup>.

Ta sama nauczycielka nadal zaleca lekturę estetyki marksistowsko-leninowskiej, gdyż — jak twierdzi — i tak nie ma innych książek, ale poucza jednocześnie, żeby nie donosić o tym dziekanowi<sup>28</sup>.

Cała książka obfituje w elementy parodii i hiperboli oraz postmodernistyczne nawiązania<sup>29</sup>, na przykład w rozdziale oparzonego tytułem-pytaniem *Kto je Šajny?* autorzy odpowiadają: „Jasne sa to vyšípkuje v záverečných kapitolách, na čo si však treba počkať alebo preskočiť dvadsať strán. Však čosi sa už vymyslí”<sup>30</sup>. Autorzy bowiem co jakiś czas wynurzają się ze świata przedstawionego, sygnalizując swoją rolę w spektaklu o nazwie *Uniwersytet* i burząc w ten sposób metaforyczną zasadę czwartej ściany, eksponując jednocześnie swoją zewnętrżność wobec świata przedstawionego i możliwość ingerencji w jego losy. W rozdziale o jednoznacznym tytule *Sme jedni z vás* jest napisane: „Naši dvaja hrdinovia kolegovia uvažujú, čo urobia prvé, keď sa zrodí táto knižka”<sup>31</sup>. „Puszczanie oka” do odbiorcy jest zamierzonym chwytem odautorskim i wpisuje się w poetykę postmodernizmu. I, jak wolno sądzić, nie przyświeca temu cel złagodzenia wymowy utworu w myśl reguły „to tylko fikcja i gra z czytelnikiem”, ale wręcz odwrotnie — zaostrza jego wymowę na zasadzie „to reportaż, ale ubrany w ramy powieści”.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 13.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> Por. M. Ferko, *Úlety smerom nadol...*, s. 147.

<sup>30</sup> M. Vadas, E. Erdélyi, *Univerzita...*, s. 63.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 83.

Książka Jiřego Fanty jest znacznie bardziej ostentacyjna w eksponowaniu transformacyjnych realiów — być może ze względu na odstęp czasowy, który pozwolił na szersze ujęcie problematyki. Już w rozdziale drugim, zatytułowanym *Schůze*, zostają przedstawione pewne dylematy pracowników naukowych związane z nowym ustrojem, który ewokował potrzebę zmiany metodologii naukowej, zwłaszcza w obrębie nauk społecznych i humanistycznych. Profesor Ostroň (dyrektor instytutu) sygnalizuje:

Budeme muset zmeňit náplň výuky a pripravit nové materiály pro studenty. Je toho hodně [...]. Řada z vás se bude muset přeškolit. Něco tady necháme. Je demokracie a jsme na akademické půdě<sup>32</sup>.

Następnie przemawia socjolog Petras, który:

Nutné změny skryl pod pojmem alternativa. Nemůže vypadat jako přitakávač. Rozšíří výuku a demokraticky ponechá nedotknutá stará témata<sup>33</sup>.

Lekceważący stosunek do tej kwestii obrazują kuluarowe „szep tanki” pracowników:

*Co nám asi dědek řekne*, obrátil se žertem docent Mleta na svou asistentku, sedící vzpřímeně po jeho pravici. Povinně se usmála a ještě více se narovнала<sup>34</sup>.

Wykładowcy tak reagują na zapowiedź zmian:

*Blbost*, šeptl Mleta asistentce. Pokrčila rmeny a lehce se zachvěla. *Nic moc se nezmění. Ledaže by vypadlo pár idiotů*. Upřesnil<sup>35</sup>.

Podobnie jak w prezentacji słowackiej kadry uniwersyteckiej, tu również wypowiedzi pracowników (retoryka, leksyka, tok myślenia) otacza aura minionego porządku społeczno-kulturowego, unosząca się nad transformacją — autorytety naukowe nadal powołują się na pisma Lenina, ciągle procentuje kariera partyjna czy esbecka, co obrazują losy niejakiego Plíška:

Jeho otec kradl v tramvajích. Aby ho nezavřeli, podepsal spolupráci s StB. Synovi to pomohlo. Nevýrazný introvert se dostal na univerzitu a jako nenápadný student prošel úspěšně sítem zkoušek. Čtvrtinový podíl na jeho úspěších obstarávala bezohledná vychytralost. S otcem drželi spoustu lidí v šachu. každý přešlap byl někde zaznamenan a syn Jan

<sup>32</sup> J. Fanta, *Univerzita...*, s. 6.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 7.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 6.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 7.

se bavil tím, že četl nejen otcova hlášení, ale mohl nahlédnout i do spisů vedených jinými agenty. Síť se po revoluci nerozpadla, jen se vstřebala jako křečová žíla naplněná leptajícím činidlem<sup>36</sup>.

Studenci jako wnikliwi obserwatorzy procesu „zmian” widzą te mechanizmy i dosadnie je podsumowują: „Stary komouši pořad buzerujou”<sup>37</sup>. Jednak student też oddalił się od prototypu żaka głodnego wiedzy i idąc z duchem czasów, chce „být in”. W rozdziale dwóch studentów prowadzi następujący dialog:

*Kavárna: Nejsi IN! štouchl do něho Ondřej. Ožením se, rozvedu, zaregistruju se s teploušem, odregistruju, nechám se přeoperovat, vdám se, rozvedu, zaregistruju se s lesbou. Jsem IN! Rozesmáli se*<sup>38</sup>.

Tymczasem proces „zmian” postępuje w najlepsze, przy grantach z Brukseli (mających tworzyć podwaliny pod nową rzeczywistość uniwersytecką) współpracują profesory, którzy poznali się na moskiewskich konferencjach z cyklu „Zefektivnění ekonomického růstu socialistického hospodářství”<sup>39</sup>. Dobitnie zostało to ujęte w następujących słowach:

Mocenská elita, složená z bývalých straníků, vytvořila pro transformaci nový pojmoslovný ideologický aparát. Odděluje jím správné kroky od nesprávných. Nihil novi sub sole. Některé společenské jevy jsou jednoduché a snadno pochopitelné. Pokud jsou všechny pokládány za složité, jedná se o implicitní marxleninskou tezi o shodném charakteru jevů. Důraz na individualitu popírá kolektivní odpovědnost komunistů za hospodářský vývoj země<sup>40</sup>.

Trzeba odnaleźć się w nowej sytuacji, zmienić choćby metody badawcze. Pracownicy „naukowi” zastanawiają się, jak to zrobić, skoro materiału do przestudiowania jest bardzo dużo. Kiedyś był jeden autor i dwóch epigonów, a teraz całe spektrum publikacji w danej dziedzinie!<sup>41</sup>. Ukazana zostaje fasadowość nauki, mowa jest o kompilacyjnym i plagiatowym charakterze pracy naukowej, niemerytorycznych kryteriach w doborze recenzentów i ocenie grantów oraz niedofinansowaniu uniwersytetów.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 114–115.

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 57.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 95.

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 58.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 41.

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 48.

Wszystko to powoduje poszukiwanie rozwiązań, które nie mają nic wspólnego ze szczytnymi ideami uniwersytetu:

Martin Kovařík, svalnatý muž s pohledem lovcí lišky, překvapil jasnou vizí řízení institutu univerzity. Profesori a docenti budou učit jen dvě hodiny týdně. Ostatní zajistí asistenti a studenti magisterského studia. Jako levné tahouny zaměstnají pár externistů<sup>42</sup>.

Ten postsocjalistyczny sposób myślenia razi zwłaszcza w zderzeniu z punktem widzenia człowieka z zewnątrz, profesora, który wyemigrował na Zachód i który z tej perspektywy widzi archaiczny monolit uniwersytetu:

To budete mít hodně práce, [...] když jsme v padesátém utíkali, byl tady ještě Engliš a Společnost pro sociální bádání. Pak už jen historický materialismus<sup>43</sup>.

Książki Erdélyiego i Vadasa oraz Fanty podnoszą temat, który długo był postrzegany jako tabu. Pisarze ci dokonali odbrązowienia uniwersytetu, który mimo różnych koncepcji formułowanych przez „tradycjonalistów” oraz „reformatorów” ma pewien *constans*. Ta niezmienna stała została celnie ujęta przez Julitę Jabłecką: „podczas studiów uniwersyteckich student musi nauczyć się myśleć”<sup>44</sup>. W obu książkach ta podstawowa misja uniwersytetu zostaje podważona, a tym samym obnażona faktyczna kondycja uczelni. Dysfunkcjonalność uniwersytetu jest szczególnie widoczna w krajach Europy Środkowo-Wschodniej, które przeszły kompleksową transformację systemową<sup>45</sup>. Anglosaski model powieści uniwersyteckiej był *stricte* obyczajowy — wszelkie odniesienia polityczno-społeczne pełniły w nim funkcję elementów tworzących swoisty koloryt lokalny. Natomiast w środkowoeuropejskiej realizacji tego rodzaju powieści środowiskowej temat uniwersytetu jako zjawiska społeczno-kulturowego uwarunkowany jest cechami zmieniającego się świata. Wyeksponowane zatem zostały problemy charakterystyczne dla okresu transformacji oraz ich wpływ na relacje interpersonalne i szeroko pojętą atmosferę życia uniwersyteckiego.

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 76.

<sup>43</sup> *Ibidem*, s. 21.

<sup>44</sup> J. Jabłeczka, *Misja organizacji a misja uniwersytetu*, „Nauka i Szkolnictwo Wyższe” 2000, nr 2, s. 8.

<sup>45</sup> Por. M. Kwiek, *Transformacje uniwersytetu. Zmiany instytucjonalne i ewolucje polityki edukacyjnej w Europie*, Poznań 2010.

Mikrokosmos uczelni osadzony w konkretnym czasie transformacji ustrojowej okazał się interesującym materiałem powieściowym. Potencjał tkwiący w tego rodzaju powieści środowiskowej został doskonale wykorzystany. W obu realizacjach doszło do odbrązowienia uniwersytetu postrzeganego jako szacowna, nobliwa instytucja i ukazania rzeczywistych mechanizmów nim rządzących. Ekspozycja niechlubnych aspektów działalności uniwersytetu miała na celu podkreślenie, jak bardzo odbiegł on od koncepcji *universitas scientiarum*. Wartości wpisane w ideę uniwersytetu są według autorów omawianych powieści pustymi frazesami, za ich fasadą skrywa się zakłamanie, snobizm i hipokryzja.

## Czech and Slovak university novel with system transformation in its background

### Summary

The author touches upon the topic of the university as a socio-cultural phenomenon during the period of the system transformation of the 1990s. For that reason, she analyzes two novels under the same title "University" which were written after the break-up of Czechoslovakia. The first novel was authored by Eman Erdélyi and Mark Vadas and was published in Slovakia, whereas the other one, written by Jiří Fanta, was published in the Czech Republic. Both books present the university microcosm in the context of the social and political changes, exposing the state of the post-socialist university on the eve of the 21st century and presenting an interesting image of those times. In both novels, the university, viewed as a respectable and noble institution, was debunked and, moreover, the real mechanisms of governing such an institution were displayed. The purpose of the exposition of non-factual aspects related to the activity of the university was to show how much this institution diverges from the concept of *universitas scientiarum*. The values inherent in the idea of the university are, as the authors see them, empty platitudes and what is hidden behind them is insincerity, snobbery and hypocrisy.

Keywords: system transformation, post-socialism, university, revealing novel, campus novel



JANA HOFFMANNOVÁ

Instytut Języka Czeskiego Czeskiej Akademii Nauk, Republika Czeska



## Popularizace historie jako specifický typ narativu (na příkladu časopisu „Historická červená knihovna“)

Při zkoumání popularizačního diskurzu, respektive populárně naučného stylu (se zaměřením na popularizaci historie) je třeba si uvědomit, že jeho charakteristika je značně hybridní a proměnlivá a že se tento diskurz pohybuje mezi odbornou historiografií, literaturou faktu, publicistikou a beletristickou fikcí. Za úhlavní spojující článek mezi těmito sférami a žánry lze pokládat vyprávění příběhů (různě vztahované k historickým skutečnostem). Narativní povaha historických textů není tak důležitá pro historiografy usilující o objektivní, systematické vědecké poznání dějin, o pravdivou rekonstrukci minulosti. Proti tomuto noetickému optimismu lze postavit skeptické přesvědčení poststrukturalistů, postmodernistů, dekonstruktivistů, že dějiny neexistují, či spíše jsou pouhým intelektuálním konstruktem, produktem historikovy imaginace<sup>1</sup>. Podle těchto názorů o minulosti nelze psát „pravdu“, je tu více možných pravd; ani fakta z historických pramenů nejsou nesporná, mohou být manipulována či falzifikována, představují už určitou inter-

---

<sup>1</sup> Srov. o tom např. P. Čornej, *Historici, historiografie a dějepis*, Praha 2016.

# do akceptacj

pretaci skutečnosti, kterou historik dále interpretuje... Tyto relativistické názory právě vyzdvihují úlohu narace, vyprávění příběhů v historiografii — jakkoli Jan Horský tvrdí, že „narativní povaha dějepisného textu neznámá nepřístupnost teoretického a kriticko-analytického myšlení“<sup>2</sup>. Lawrence Stone ve slavném textu *The Revival of Narrative* zdůraznil kromě návratu k vyprávění návrat k člověku, jednotlivci, k psychologii a antropologii<sup>3</sup>. Hayden White pak přiblížil historiografii k umění tvrzením, že historik při vyprávění vytváří stejně fabulativní obraz jako beletrista, že historie „není nic jiného než určitá forma beletrie“<sup>4</sup>. Proti scientistním přístupům se tak prosazuje estetizující dějepisectví, jeho fikcionalizace. (K tomu i Lucie Petrišáková, která se staví proti tomu, aby bylo „fikční“ považováno za opozitum „faktuálního“<sup>5</sup>.)

White ve svých pracích dále zdůraznil roli jazyka, výrazových prostředků (dějepisec text představuje „jazykovou strukturu ve formě diskurzu narativní prózy“). Zejména od 60. či 70. let 20. století se tak postupně v psaní dějin oproti historické skutečnosti akcentuje narace, text, diskurz, jazyk. Stále více se mluví o narativizaci paměti (viz i Paul Ricoeur<sup>6</sup> v knize s názvem *Paměť, historie, zapomínání*), o nových typech narace, dokonce o narativním obratu. Roland Barthes definoval paradox historického diskurzu: fakta mají pouze jazykovou existenci, ta je ale v rámci referenční iluze nahlížena jako kopie „skutečnosti“ vně diskurzu<sup>7</sup>. Odvolává se při tom na výrok Nietzscheho, že „žádná fakta o sobě neexistují; vždy je třeba nejprve nastolit nějaký smysl, aby mohl existovat nějaký fakt“<sup>8</sup>.

<sup>2</sup> J. Horský, *Dějepisectví mezi vědou a vyprávěním (Úvahy o povaze, postupech a mezích historické vědy)*, Praha 2009, s. 14.

<sup>3</sup> L. Stone, *The revival of narrative: Reflections on a new old history*, „Past and Present“ 85, 1979, s. 3–24.

<sup>4</sup> H. White, *Metahistorie: Historická imaginace v Evropě devatenáctého století [Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe]*, Baltimore 1973. Český překlad: M. Kotásek, Brno 2011.

<sup>5</sup> L. Petrišáková, *Fikční jako opozitum faktuálního*, „Filosofie dnes“ 4, 2012, č. 2, s. 63–80.

<sup>6</sup> P. Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris 2000.

<sup>7</sup> R. Barthes, *Diskurz historie [Le discours de l'histoire]*, „Social Science Information“ 6, 1967, č. 4. Český překlad: J. Fulka, „Česká literatura“ 53, 2007, č. 6, s. 815–827.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 824.

Paradoxní kruh je podle Barthesa vytvářen tím, že „narativní struktura, vypracovaná v tyglíku fikcí, se stává současně znakem i důkazem skutečnosti“<sup>9</sup>.

K narativnímu a lingvistickému „obratu“ (zapadajícímu vhodně do poststrukturalistického paradigmatu) se přidává také návrat subjektu a subjektivity do historického myšlení — což se týká jak dějinných aktérů (role subjektu v dějinách), tak zejména subjektu historika (srov. o tom Mikuláš Čtvrtník<sup>10</sup>). Ostatně i právní historik Jiří Příbáň (v rozhovoru s Karlem Hvižďalou<sup>11</sup>) vidí historiografii hlavně jako vyprávění, příběhy, story o minulosti, a je přesvědčen, že každé historické vyprávění je seberefereční. A bylo by možno tu zmínit ještě *cultural turn* — odvrát od velkých dějin (i velkých narací) ke každodennosti, kterou v poslední době zachycuje i orální historie. To vše ovšem neznamená definitivní vítězství radikálního konstruktivismu a subjektivismu — podle Čtvrtníka (c.d.) dochází opět k (re)materializaci pojmu skutečnosti, a už zmíněný J. Horský v diskusi rozvíjené o těchto problémech po několik let v časopise „Dějiny — teorie — kritika“ mluví o další vlně kritiky narativismu a o „post-narativistickém non-reprezentacionalismu“<sup>12</sup>.

V tomto stručném a neúplném přehledu různých názorů a jejich vývoje je na místě aspoň zmínit i přístupy českých literárních vědců, které zajímavě představuje publikace *O psaní dějin*<sup>13</sup> a práce teoretika Lubomíra Doležela<sup>14</sup>. Doležel odmítá hlasy, které stavějí historický a fikční narativ na jednu úroveň: oba sice prezentují určité „možné světy“, ale historiografické texty usilují o poznání, o rekonstrukci (kognitivní modelování) minulosti, zatímco fikční texty jsou imaginativními alternativami

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 826.

<sup>10</sup> M. Čtvrtník, *Subjekt a subjektivita v historickém myšlení*, „Dějiny — teorie — kritika“ 2015, č. 2, s. 333–360.

<sup>11</sup> K. Hvižďala — J. Příbáň, *Hledání dějin. O české státnosti a identitě*, Praha 2018, s. 14.

<sup>12</sup> J. Horský, *Co si dnes počít s narativními kritikami dějepiscectví? Historicko-vědní kritika narativních teorií dějepisu versus postnarativistický non-reprezentacionalismus*, „Dějiny — teorie — kritika“ 2017, č. 2, s. 335–353.

<sup>13</sup> *O psaní dějin. Teoretické a metodologické problémy literární historiografie*, eds. K. Bláhová — O. Sládek, Praha 2007.

<sup>14</sup> L. Doležel, *Fikční a historický narativ: setkání s postmoderní výzvou*, „Česká literatura“ 50, 2002, č. 4, s. 341–370; *idem*, *Fikce a historie v období postmoderny*, Praha 2008.

aktuálního světa, „poznání“ se tu dosahuje uměleckými prostředky, smysl těchto textů je v nich samých. V kontextu všeho výše řečeného snad jen poněkud překvapuje, že Doležel s historiografickými texty tak výrazně spojuje otázku pravdivosti — je tu přece v popředí subjekt historika, který ze svého pohledu interpretuje prameny, po svém se snaží jim porozumět... (Srov. i hermeneutickou „rozumějící historiografii“).

Prezentace historických „příběhů“ v popularizačních časopisech, které tu zastupuje „Historická červená knihovna“ (HČK)<sup>15</sup>, neaspiruje na objektivní vědecký výklad historického dění (i když, jak bude zřejmé dále, různě krouží kolem „pravdy“, i v podtitulu má „pravdivé příběhy“). Na mezinárodním sjezdu slavistů v Bělehradě (2018) hovořil Wojciech Chlebda o vztahu historie, paměti a jazyka a vyzdvihl pro tuto oblast pět integračních rysů: narativnost, subjektivnost (personalizaci), selektivnost, interpretativnost a materializaci historické paměti v jazyce<sup>16</sup>. Domnívám se, že pro popularizaci historie opravdu platí, že jde o narativy selektivní, interpretativní a personalizované (soustředěné k významným historickým postavám). Jejich profil myslím vystihuje i Lawrence Stone:

Existují znamení změny, v centrálním tématu dějin od okolností obklopujících člověka směrem k člověku v okolnostech; ve zkoumaných problémech od ekonomického a demografického směrem ke kulturnímu a emocionálnímu; v prvořadých zdrojích vlivů od sociologie, hospodářství a demografie k antropologii a psychologii; v námětu od skupiny směrem k jednotlivci; v explanačních modelech historické změny od stratifikovaného a monokauzálního směrem k provázanému a multikauzálnímu; v metodologii od skupinové kvantifikace k jednotlivému příkladu; v organizaci od analytického k deskriptivnímu; a v konceptualizaci funkce historika od vědeckého směrem k literárnímu<sup>17</sup>.

S diskurzem historiografickým, popularizačním, ale také s diskurzem literatury faktu se tak neustále pohybujeme mezi „pravdou“ a fikcí, respektive mezi narativem faktuálním a fikčním. Stále tu ovšem jde o konstruování modelů minulosti (na základě určitých žánrových vzor-

<sup>15</sup> „Červená knihovna“ označuje v českém prostředí žánr románu, milostného románu; ve 20. a 30. letech 20. století totiž české nakladatelství Rodina vydávalo tuto populární ženskou četbu ve vazbě z červeného plátna. Pro tento příspěvek jsem analyzovala devět čísel časopisu „Historická červená knihovna“ z let 2017–2019.

<sup>16</sup> W. Chlebda, *Jak historia odkłada się w pamięci, jak pamięć odkłada się w języku?* Předneseno 25.08.2018 na 16. mezinárodním kongresu slavistů v Bělehradě.

<sup>17</sup> L. Stone, *The revival of narrative...*, s. 23–24; překlad cit. podle M. Čtvrtníka, *Subjekt a subjektivita...*, s. 337.

ců); jak píše Lubomír Doležel s oporou o teorii možných světů a fikčních světů, cílem tu není konstruování světů, které před aktem psaní neexistovaly (to se děje při vytváření fikce)<sup>18</sup>. Kromě toho Doležel do své argumentace zapojuje i Austinovu teorii mluvnických aktů; s ní se tu ocitáme v prostoru mezi faktuálním konstativem a fikčním performativem. Proti převažujícím akcentům diskurzu historiografického (i když dnes už výrazně zpochybňovaným, jak bylo zmíněno výše) se při popularizaci historie i v literatuře faktu projevuje vyšší míra fikcionalizace, více se uplatňuje historikova imaginace (v různé míře „kontrolovaná“).

V případě literatury faktu (viz k tomu Jan Halada a další autoři jím editovaného souboru<sup>19</sup>) autoři i teoretici usilovně hledají její místo mezi diskurzem odborným, publicistickým a krásnou literaturou; autor literatury faktu by měl podle nich být zároveň vědcem, novinářem i literátem. Zvláštní důraz pak kladou na pohyb na pomezí stylu věcného a uměleckého. Připouštějí výběrový přístup k faktům a jejich řazení, možnost zpochybňování i doplňování zafixovaných výkladů minulosti. Odkazování na prameny a odbornou literaturu by podle nich mělo být seriózní, ale nikoli maximalistické; odkazovat je nezbytné hlavně u přímých citací, poznámky pod čarou je dobře omezit na únosnou míru. Vedle erudované interpretace fakt je však enormně důležitá beletrizace, stylizace, hnětení minulosti do určitého tvaru, příběhovost, dramatizace, poutavý styl, využívání reportážních postupů, střídání rytmu, domýšlení zajímavých situačních detailů, vytváření fiktivních dialogů. Autoři i teoretici literatury faktu uznávají žánrovou hybridnost textů v této sféře — přitom je ale opakovaně oddělují od textů populárně naučných. Zdá se, že ve srovnání s literaturou faktu je textům popularizačním připisována nižší odbornost, ale ještě spíše nižší umělecká exponovanost a nižší úroveň literární; jsou asi směřovány spíše do blízkosti publicistiky.

Příběhovost, převážně narativní orientace je však jistě oběma diskurzům (respektive všem, včetně odborné historiografie) víceméně společná. Popularizační texty HČK se nepokrytě orientují hlavně na milostné příběhy; jsou většinou klasicky vystavěné a základní naratologické kategorie (odvozené do značné míry už z těch aristotelovských: událost, postava,

<sup>18</sup> L. Doležel, *Fikční a historický narativ...*, s. 341–370.

<sup>19</sup> *Žánry a průniky literatury faktu*, ed. J. Halada, Praha 2018.

časovost, prostorovost, kauzalita) jsou obsazovány celkem konvenčním způsobem. Dominuje tu chronologie, nevznikají žádné disproporce mezi fabulí a syžetem, dějové sekvence jsou soudržné a uspořádané. Pozornost si však podle mého názoru zaslouhuje kategorie vypravěče: zdá se, že jde o vyprávění značně neosobní (nebo nadosobní), „vypravěč“ zůstává naprosto v pozadí. Platí zde tedy to, co o historickém diskurzu prohlašuje Barthes: zpravidla v něm chybí Jakobsonovy shiftery destinace, mluvčí se vytrácí a je nahrazen „objektivní osobou“, *já* je potlačeno, dějiny se vyprávějí samy; a chybí tu i znaky čtenáře, jde o diskurs bez *ty/vy*<sup>20</sup>. U popularizačního subtypu historického diskurzu bychom asi očekávali výraznější zastoupení kontaktní dimenze. V HČK je ale zcela výjimečné oslovení čtenářů/čtenářek i užití 2. os. pl. (*jistě si domyslíte; to si asi pamatujete; at' už tomu věříte, či ne; víte, že...?*). Máme tedy co do činění s vypravěčem „skrytým“ a „tichým“ („hlasitost“ vyprávění se zvyšuje jen výjimečně)<sup>21</sup>.

Dále bych se ráda zamyslela nad tím, zda je v tomto typu narativu vypravěč skutečně tak nenápadný a upozaděný. Autoři literatury faktu situují — jak jsme viděli — popularizační diskurz především do blízkosti publicistiky; a pokud jde o „historickou červenou knihovnu“, popularizaci soustředěnou především na milostné příběhy, přímo se nabízí napojení na publicistiku bulvární. A mezi typickými rysy bulvární žurnalistiky bývá mimo jiné uváděna práce s neověřenými, „zákulisními“ informacemi. Při vyprávění příběhů z historie (někdy velice dávné, vzdálené) je sice jasné, že nelze vše ověřit a beze zbytku objasnit; platí tu vysvětlení Horského:

niterná situace dějinného aktéra stejně jako jeho individuální „životní svět“ jsou v principu badatelsky nedostupné a nezbyvá než (re)konstruovat jejich obraz na základě kulturních kategorií či diskurzivních praktik, o nichž víme (například z egodokumentů), nebo se můžeme domnívat, že je měli aktéři k dispozici a že jejich pomocí asi uspořádali své zkušenosti vnitřního i vnějšího světa<sup>22</sup>.

Autoři/autorky HČK (možná se to týká celého diskurzu popularizace historie) jen výjimečně odkazují na konkrétní historické prameny (*podle kronikáře XY*). Většinou ale autoři/autorky na konkrétní zdroje informací neodkazují. Ve shodě se současnou relativizací „pravdivosti“ v podání his-

<sup>20</sup> R. Barthes, *Diskurz historie...*, s. 815–827.

<sup>21</sup> Srov. P. A. Bílek — J. Hrabal — T. Kubíček, *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění*, Praha 2014.

<sup>22</sup> J. Horský, *Dějepisectví mezi vědou ...*, s. 179–180.

torie pracují s pluralitou možných příběhů, s konkurenčními narativy zachycujícími historické události (rozdílnost jednotlivých narativů je podmíněna dobou vzniku, typem pramenu, subjektem autora...). Mnohdy nelze rozhodnout o faktualnosti jednotlivých narativů, jen o jejich vyšší či nižší pravděpodobnosti. Autoři předkládají mnohohlasou instrumentaci textu, nabízejí různé domněnky, hypotézy, odlišné názory, které se vzájemně vyvracejí, různé verze téže události (i z „anonymních zdrojů“), předpoklady, tvrzení, která jsou zároveň relativizována a zpochybňována, dohady a drby... Navíc toto vícehlasí má různé vrstvy, vázané k různým subjektům (často ale není jasné, kdo se domnívá, dohaduje, pokládá za pravděpodobné, kdo kdy pochyboval...) a hlavně k různým časům (co si o určité historické postavě mysleli její současníci, co psali pozdější životopisci, jak vypadá událost či postava z pohledu dnešního...). Texty jsou plné neustále opakovaných výrazů *prý, údajně, zřejmě, možná, snad, zdá se, nejspíš, s nejvyšší pravděpodobností, to zní nepravděpodobně*. Čtenářům se neustále předkládá, co píší/psali, soudí/soudili (anonymní) *historikové, odborníci, badatelé, lékaři, kronikáři, životopisci, romanopisci, novináři, politologové* či dokonce *záhadologové*. Hojně jsou i výrazy *teorie, spekulace, dohady, pověsti, báje, legendy, zvěsti, drby, pomluvy, klevety*. Modalitu nejistoty proklamují i spojení typu *trazuje se, má se za to, uvádí se, povídalo se, převládá názor, podle některých tvrzení, těžko říci/soudit, neví se přesně, nelze prokázat, zůstává otázkou, nikdy se nepotvrdilo, už se nedozvíme* a mnoho dalších. Uvedu pár příkladů, někdy přímo prostoupených zpochybňováním a znejistováním:

(1) **Trazuje se historka**, že se jí jednou zeptal, kudy se nejlépe dostane do její postele. A ona mu **prý** odpověděla: „Musíte přes kapli!“<sup>23</sup>.

(2) Pokud spolu měli Hitler s Braunovou sex, byl **nejspíš** velmi „nekontaktní“, vzhledem k jeho obsesi hygienou [...] **Nejspíš** se před ní nikdy ani nesvlékl ...

(3) Nebyla to láska. Nebyl to vztah. Nebyl to nejspíš ani románek. **Existuje však řada důkazů**, ze kterých vyplývá, že [...] spolu minimálně jednou strávili noc! **Jeden anonymní zdroj** dokonce mluví o sexuálních orgiích, kterých se měla zúčastnit Marilyn a oba bratři Kennedyové. **Nic takového se ale nikdy nepotvrdilo** [...] **Snad** se ho snažila znovu svést. **Snad** chtěla, aby v ní viděl „hodnou holku“ [...] **Možná** chtěla tu příležitost jen využít k tomu, aby se vrátila do světel reflektorů [...] **Jisté je**, že v letech 1961 a 1962 prakticky denně navštěvovala svého psychiatra [...] 6. srpna 1962 ji našli mrtvou v jejím

<sup>23</sup> Veškeré vyznačování probíraných jevů tučným písmem (bold) [J. H].

bytě — se smrtelnou dávkou barbiturátů v krvi [...] Ačkoli soudní patolog prohlásil, že šlo jednoznačně o sebevraždu, **novináři brzy přispěchali s řadou konspiračních teorií**. Hlavní role v nich hráli herečtí milenci — bratři Kennedyové [...] **Je tedy pravděpodobné**, že sexbombu na prezidentův příkaz zavraždila FBI? Nebo za její smrti stál Johnův bratr Robert, který se **prý** v té době k hvězdě znovu vrátil? **Zřejmě ne... Mnohem pravděpodobnější je**, že Marilyn byla osamělá, zoufalá a v depresi. A neodhadla množství léků, které jí od bolesti duše měly pomoci.

Zdroje pochyb, nejistoty a dohadů ovšem mohou být nejrůznější — u privátních vztahů Hitlera nebo Johna F. Kennedyho utajování, v jiné situaci ovšem jsme při interpretaci archeologických nálezů, ze kterých se o historii nutně jen dohadujeme:

(4) Nález dvojitého pohřbu [...]. O jejich smrti **víme málo** a o jejich životě **vůbec nic**. Totožnost zemřelých [...] **zůstává záhadou**. **Možná** šlo o milence [...] Dnešní člověk **může jen hádat**. **Co** o těchto partnerech **víme?** [...] Pár **zřejmě** nepatřil k vyšším vrstvám. Archeologové **usuzují**, že šlo o místní farmáře. [...] Poloha ostatků v hrobě **zřejmě** vyjadřuje **jakýsi** příběh, ale **jaký?** **Co pohřbu předcházelo?** [...] Pozdější výzkumy se nakonec **přiklonily k verzi** [...] Vysvětlení toho, co se před dávnými lety přihodilo, **se různí**. **Podle jednoho výkladu** [...] **Teorie nevylučují ani** [...]. **Pravdu** [...] **už se zřejmě nikdy nedozvíme**. Nelze vyloučit, že se všechny teorie pletou...

Na konci poslední ukázky stojí za povšimnutí výraz **pravda**, v podobných pasážích značně frekventovaný: *Dozvíme se někdy pravdu? Zaskládají se tyto kleветы na pravdě? Těžko říci, kolik se v tomto dávném vyprávění skrývá pravdy... Moc pravdy na tom asi nebude... Nedokážeme už dnes s jistotou říci, jak blízko je to pravdě.* I v odborné historiografii je jistě zásadním problémem, nakolik se historik může dobrat „pravdy“, a co vlastně považovat za historickou „pravdu“; v této změti dohadů, domněnek, pochybností, různých verzí, drbů a „kolujících zvěstí“ však stále více získáváme dojem, že o „pravdu“ tu vůbec nejde a že tato kategorie by měla být vynechána ze hry. Kdyby to množství spekulací nebylo tak bezbřehé, někde bychom mohli počínání autorů pokládat i za projev profesionální poctivosti, například v rozsáhlém textu o křesťanských světicích-mučednicích, kde se hned na začátku konstatuje: „Některé uctívané svěťice si s největší pravděpodobností přimysleli legendisté“. Dále je pak u příběhů jednotlivých světic zavedena kategorie „doložitelnost existence“, obsazovaná parametry na škále *nezpochybnitelná, spolehlivá, pravděpodobná, obtížná, spíše smyšlená, nejspíše smyšlená...* Ale pochybnosti se stejně vkrádají: máme opravdu věřit tomu, že sv. Barbora nebo Markéta



„s největší pravděpodobností nikdy neexistovaly“, zatímco u sv. Apoleny „lze předpokládat, že nemáme co do činění s legendou, ale se skutečnou ženou“?

A spekuluje se, respektive uvádějí se různé spekulace (často není jasné, co autoři odněkud přejímají a co sami produkují) dokonce i o zaručně nehistorických, literárních postavách, například o Sherlocku Holmsovi:

(5) Mohl tento geniální, ale zároveň bezohledný muž někoho milovat? [...] Byl zamilovaný do Irene Adlerové? [...] Někteří literární historikové se domnívají, že podle Doylea se muž tak oddaný vědě [...] nemohl nikdy zamilovat [...]. Mají pravdu, nebo slavný detektiv přece jenom ke komusi choval romantické city? Nejevil-li zájem o ženy, pak ho museli přitahovat muži. Byl Watson ve skutečnosti ženou? [...] Nebyl sám Doyle reálnou předlohou Sherlocka Holmese? Proč stvořil svého Sherlocka jako zcela imunního vůči ženským svodům?

Poslední ukázka, ale i některé předchozí vykazují vysoký výskyt otázek. Ty samozřejmě přispívají k budování atmosféry nejistoty, tápání v minulosti; některé texty jsou jimi přímo prostoupeny nebo na nich postaveny, například text o vztahu královny Anny Rakouské a kardinála Mazarina:

(6) Šarmantní kardinál svedl francouzskou královnu? [...] Skrývala se za Italovým lichocením pouze obratná politická hra, nebo zahořel láskou k Anně Rakouské? [...] Jde o pouhé pomluvy? [...] Našla lásku u kardinála? Mohla podlehnout jeho šarmu? [...] Čím to, že mu tak důvěřovala? Nechala se v tom snad unést vlastními city? [...] Je něco takového možné? Mohla jako vdova zatoužit po sňatku? [...] Neporušil by tím kardinál celibát? [...] Oplakávala věrného rádce a přítele, milence, či dokonce manžela?

Otázka většinou otvírá prostor k nekonečným úvahám, někdy však po otázce hned následuje odpověď: *Jak nyní král zareaguje na Mazarinův záměr okouzlit jeho ženu? Zmocní se ho žárlivost? Kupodivu nikoli.* Tím se dostáváme k další, rétorické funkci otázek (a odpovědí). Otázka je někdy položena už v názvu článku, nebo otázkou končí perex a otázka tak ve vztahu k následujícímu textu slouží jako jakýsi „otvůrka“, předznamenání:

(7) Otázkou zůstává, co by dělal bez Lininy pomoci. Jak moc velký vliv měla Lina na strmou kariéru svého manžela?

Přitahovaly ho všechny krasavice. Které z nich se staly jeho favoritkami?

A často je otázkou zakončen kratší oddíl nebo odstavec článku a odpověď pak začíná oddíl nebo odstavec další:

# do akceptacj

(8) Zastydí se Markéta za své chování? // Ani ji nenapadne!  
Jak to však dopadne s očekávaným mírem? // Víc než žalostně.

Složitostí přechodu mezi vyprávěním (epickou fikcí) a historiografickým vysvětlováním se zabýval Paul Ricoeur, který souvislost historiografie s narativitou neodmítá; historické dílo nabývá podle jeho názoru fikční povahy všude tam, kde se historik „vmýšlí“ do postav, „kreslí“ situace, respektive vnáší do výkladu hodnotící hlediska (ať přímo, či stimulací čtenáře)<sup>24</sup>. Historiografické dílo může být podle něj kvazifiktivní v tom, že živým vyprávěním staví událost před oči čtenáře a unikající ráz minulého nahrazuje kvazipřítomností. V tomto smyslu dochází k překřížení historie a fikce, k historizaci fikce a fikcionalizaci historie (srov. o Ricoeurovi Aleš Haman<sup>25</sup>). Rovněž L. Doležel v pasáži o „novém žurnalismu“ konstatuje, že v tomto případě spojení narativizace a fikcionalizace vede k „neviditelnosti autora“ a k tomu, že se zde „efektu reality“ dosahuje odhalováním myšlenek různých osob — prostřednictvím fiktivních dialogů a vnitřních monologů<sup>26</sup>. S těmito typy narativních promluv pracuje i literatura faktu (srov. Halada a kol.<sup>27</sup>); tam, ale zejména v umělecké literatuře jsou využívány s nekonečnou vynalézavostí, kreativně a sugestivně, ale ani náš popularizační diskurz se v tom nenechá úplně zahanbit. Výše jsem konstatovala, že vnitrotextový, vypravěčský subjekt z textů HČK nijak výrazně nevystupuje, že jsou to texty značně neosobní. Předchozí analýza s ukázkami však už toto konstatování do značné míry narušuje, protože oním nekonečným tázáním a zpochybňováním se subjekt vypravěče jistým způsobem zviditelňuje. A to snad ještě více platí tam, kde se autor/ka textu, respektive autorský vypravěč „vcituje“, „vmýšlí“ do jednotlivých historických postav, interpretuje jejich duševní pochody a emoce, „vkládá jim do úst“ (nebo spíše „do hlavy“, „do myšlenek“) různé úvahy a otázky, stylizuje jejich vnitřní řeč (= „asi si myslela“, „asi to tak hodnotil“). Je to tedy vypravěč „vševědoucí“, jinak by nám nemohl sdělovat myšlenky

<sup>24</sup> P. Ricoeur, *Čas a vyprávění 1–3 [Temps et récit 1–3]*, Paris 1983–1985. Český překlad: M. Petříček jr. a V. Dvořáková, Praha 2000–2007.

<sup>25</sup> A. Haman, *Čas a vyprávění Paula Ricoeura*, „Česká literatura“ 42, 1994, č. 6, s. 621–627; *idem*, *Paul Ricoeur, Čas a vyprávění*, [in:] *Průvodce po světové literární teorii 20. století*, eds. V. Macura — A. Jedličková, Brno 2012, s. 597–608.

<sup>26</sup> L. Doležel, *Fikční a historický narativ...*, s. 341–370.

<sup>27</sup> *Žánry a průniky...*

a pocity postav a postihovat případně i jejich způsob vyjadřování; jeho vědění je „nadměrné“, „překračuje své kompetence“ (jak to označují naratologové, srov. Bílek — Hrabal — Kubíček<sup>28</sup>); jinak ale zůstává „skrytý“, „tichý“, nenápadný a těžko identifikovatelný. Převažuje tu takzvaný vyprávěný monolog, s využitím polopřímé řeči a 3. osoby (er-formy). Stylizace někdy zahrnuje i snahu vystihnout dikci postavy:

(9) Anchasenamon se celá chvěje. Nyní přichází řada na ni. Zklame i ona svého otce? [...] Kdo se stane jejím příštím manželem? [...] Možná si pomyslela: Lepší bratr než otec! Jen aby taky nezemřel a nemusela se vdávat znovu. **Už má těch sňatků plné zuby!** [...] Má se snad znovu provdat proti své vůli? **To už zkrátka nesnese!**

(10) Abélard si nad svým trpkým údělem nezoufá. On těm starým **páprdům** ukáže, kdo dovede své názory lépe obhájit!

Přechod od „objektivního“ vyprávění k vnitřní řeči postavy je někdy rychlý a bezprostřední:

(11) Rozhodl se udělat dceřiným románkům přítrž. Snad zkrotne v manželství! Druhá z tet má malé děti, což Carmencita vítá. Konečně si může s někým hrát!

V některých případech jde i o jakousi zástupnou interpretaci hlasu veřejného mínění:

(12) Matyldin život vypadal i na bouřlivém počátku 20. století [...] příliš odvážně. Mladá žena natolik nezávislá, že si o svém soukromém životě rozhoduje sama? Nepotřebuje muže, jenž by jí říkal, jak se má chovat, jak se tvářit, co dělat a jak se oblékat? Skandál! Navíc si vybírá milence z jedné rodiny!

(13) Poddaní potají podezřívají svou paní. „Ani slzičku neuronila. Předtím se potajmu se Zoubkem scházela. Určitě svého chotě nechala zamordovat!“ Zakládají se tyto **klevety** na pravdě?

Předchozí ukázka ovšem naznačuje, že veřejné mínění může být prezentováno i v podobě řeči přímé (není a ani nemůže být jasné, zda jde o reprodukci řeči pronesené nebo „reprodukcí“ řeči vnitřní). Ostatně přímá řeč se v textech HČK vyskytuje poměrně málo (s „reprodukcemi“ dialogů historických postav se přece jen šetří); bývá vyznačena kurzivou, ne vždy to však může znamenat skutečnou „reprodukcí“; a někdy je opravdu užita pro prezentaci myšlenek postavy:

<sup>28</sup> P. A. Bílek — J. Hrabal — T. Kubíček, *Naratologie...*

(14) Bledému arcivévodovi se při pohledu na Marii Ludoviku rozzáří oči. „Říkali mi, že je ošklivá. Přitom se krásou skoro vyrovná Isabele!“ šeptá si pro sebe.

Jindy se řeč přímá a polopřímá zajímavě střídá; v následující ukázce (15) je nejprve polopřímá řeč užita k reprodukci myšlenek a pocitů manželské dvojice, k reprodukci drbů a pomluv jejich ženevských sousedů pak slouží řeč polopřímá, vzápětí vystřídána řečí přímou:

(15) Manželé znovu truchlí nad ztrátou miminka. Proč je Pánbůh tak trestá? Ženevské **drby** na to mají odpověď: uzavřeli neveřejný sňatek po vzoru novokřtěnců, v očích mnoha křesťanů se tak dopustili smilstva. „Ta Belgičanka žila v hříchu. Proto teď nemůže dát Kalvínovi zdravé dítě,“ pomlouvají Idelettu sousedé.

Nezřídka ovšem není jasné, zda jde o úvahy historické postavy, nebo subjektu vypravěčského; oboje tu splývá, není jasné, kdo si klade příslušné otázky, přemýšlí, pochybuje:

(16) Kráska žije s Henry Millerem [...] A kdo to financuje? Manžel Hugh! Blázínek, tolik ji miluje, nechce ji ztratit.

A jak se dědic Toskánska zamlouvá Marii? Můžeme si jen domýšlet, že [...] ji příliš neokouznil. Zvládne mladík náročný svatební program? (Kdo o tom pochybuje/pochyboval?)

S pomocí „vciořování“ do myšlenek historických subjektů si autoři občas dovolí i pokus o fiktivní, imaginární zpřítomnění romantické scény. Nejen pro tyto pasáže, ale pro výstavbu textů HČK vůbec je přitom příznačné přecházení od minulého času vyprávění k historickému přítomnému:

(17) Jen si to představme: Jeho pohled cítila na kůži odhalených ramen i v průstřizích skromného kostýmu. Ale kde je? A kdo to je? [...] A pak se to stane [...] našla ho a on našel ji. [...] Tohle bude ta opravdová láska, o níž vždy snila! Jejich pohledy se protnou...

Pro výzkum míšení stylů, žánrů, diskurzů v současné české veřejné komunikaci<sup>29</sup> představuje tedy popularizační (populárně naučný) styl nosné téma, kterému zatím v české a slovenské stylistice nebyla věnována příliš velká pozornost (na rozdíl od stylistiky polské, kde jsou tomuto problému věnovány hlavně práce Anny Starzec<sup>30</sup>). Snažila jsem se ukázat, že například povaha narativu a zejména povaha vypravěče („vševědoucí-

<sup>29</sup> Příspěvek byl vypracován jako součást takto zaměřeného projektu číslo 18-08651S podporovaného Grantovou agenturou České republiky.

<sup>30</sup> A. Starzec, *Współczesna polszczyzna popularnonaukowa*, Opole 1999; *eadem*, *Styl popularnonaukowy — Styl dyskursu popularnonaukowego — Style współczesnej polszczyzny*

ho“, ale přitom věčně pochybujícího a tápajícího) je tu vděčným námětem k úvahám a analýzám.

## Popularization of history as a special type of narrative. Case study of the Czech magazine *Historical Red Library*

### Summary

The style of popularization of science is a hybrid style mixing an academic (scholarly) style, the style of newspapers and magazines (particularly tabloids), and “entertainment style”; it is a typical case of “infotainment.” The article deals with the popularization of history and with an analysis of the Czech magazine *Historical Red Library*. (“Red Library” in Czech literature means sentimental romantic novels for women and girls). The analysis of this special type of narrative is oriented towards the relationship between historical “reality” and fiction, and towards the characteristic epistemic modality (of uncertainty, doubts, probability/improbability, speculations). Attention is paid to the role of the narrator in the texts of the *Historical Red Library*: he seems to be objective and rather “hidden,” but he makes his presence as an omniscient narrator known as well (interpreting thoughts and emotions of historical personalities).

Keywords: popularizing style, popularization of history, mixing of styles, narrative, narrator (objective, “hidden” vs. omniscient)

---

ny, [w:] *Przewodnik po stylistyce polskiej*, red. E. Malinowska, J. Nocoń, U. Żydek-Bednarczyk, Kraków 2013, s. 71–110.

do akceptacji

SYLWIA WÓJTOWICZ-MARSZAŁ

Uniwersytet Wrocławski, Polska



# Obraz epoki w świetle wybranych ego-dokumentów Andrzeja Szeptyckiego

## Tytułem wstępu

Propozycja zamieszczenia niniejszego tekstu w tomie jubileuszowym upamiętniającym pięćdziesiątą rocznicę powstania Instytutu Filologii Słowiańskiej na Uniwersytecie Wrocławskim domaga się kilku słów uzasadnienia, które bezpośrednio odnoszą się do tytułowego bohatera — metropolity Kościoła greckokatolickiego Andrzeja Szeptyckiego (1865–1944). Motywacja zaprezentowania kolejnych nieznanych ego-dokumentów<sup>1</sup> uzupełniających portret postaci wielowymiarowej, barwnej, aczkolwiek w stosunkach polsko-ukraińskich uznawanej — delikatnie mówiąc — za

---

<sup>1</sup> Dotychczas opublikowałam szereg listów z korespondencji Andrzeja Szeptyckiego, której zasoby znajdują się w Archiwum Historycznym miasta Lwowa. Zob. m.in. S. Wójtowicz, *Idea komunizmu w świetle nieznanych listów Mariana Zdziechowskiego do ukraińskiego metropolity Lwowa Andrzeja Szeptyckiego*, „Slavica Wratislaviensia” 108, 201, s. 91–105; *Metropolita Andrzej Szeptycki w kręgu polskich artystów. Z korespondencji prywatnej z Jackiem Malczewskim i Stanisławem Witkiewiczem*, [w:] *Konstrukcje i destrukcje tożsamości*, t. 3. *Narracja i pamięć*, red. E. Gołachowska, A. Zielińska, Warszawa 2014, s. 153–166.

do akceptacji

kontrowersyjną, ma związek zarówno z daleką przeszłością, jak i czasami teraźniejszymi. Kojarzenie nazwiska metropolity z szeroko pojętą kategorią słowiańskości, zdobycami kultury słowiańskiej, szczególnie wschodniosłowiańskiej, wschodniosłowiańskimi wartościami duchowymi i materialnymi oraz z naukową myślą slawistyczną, bynajmniej nie jest nadużyciem. Ma potwierdzenie w jego bogatej biografii z okresu długiej posługi kapłańskiej, ale i wczesnej młodości. Przypomnijmy, że Szeptycki pełniąc wysoki urząd kościelny, głośno upominał się o prawa wyznawców wschodniego chrześcijaństwa<sup>2</sup>. Za jego wstawiennictwem stolica apostolska zaczęła dostrzegać potrzeby i problemy katolików obrządku wschodniego, nadając im Kościołowi należytą rangę. Sfera duchowa Słowian zawsze była w kręgu jego zainteresowań, z uwagą odnosił się też do osiągnięć slawistycznych. Bezpośrednie kontakty Szeptyckiego ze slawistyką (notabene wrocławską!) sięgają drugiej połowy XIX wieku, kiedy w latach osiemdziesiątych tego stulecia został studentem trzeciego roku Wydziału Prawa prusko-niemieckiego Uniwersytetu Fryderyka Wilhelma we Wrocławiu<sup>3</sup>. Młody hrabia uczęszczał nie tylko na wykłady obowiązkowe dla przyszłych prawników. Zapisał się również na zajęcia z teologii i slawistyki. Niewykluczone, że był również na wykładach językoznawcy i historyka Władysława Nehringa (1830–1890). Studiujący Polacy traktowali udział w jego zajęciach jako niezbędny element narodowego wykształcenia. Podobny status zajęcia „obowiązkowego” dla studentów-Słowian, do których zaliczał się wówczas student z Galicji, miało uczestnictwo w Towarzystwie Literacko-Słowiańskim.

<sup>2</sup> Szeptycki był rzecznikiem zjednoczenia w wierze wszystkich Ukraińców, dlatego też podejmował działania na rzecz połączenia Kościoła greckokatolickiego z Cerkwią prawosławną. Znane jest też jego oficjalne wystąpienie-protest wobec burzenia cerkwi prawosławnych na Chełmszczyźnie i Polesiu w 1938 roku.

<sup>3</sup> Pozostał tutaj do 1886 roku, po czym kontynuował naukę w Krakowie. W Archiwum Uniwersytetu Wrocławskiego znajdują się dokumenty poświadczające naukę Szeptyckiego w tutejszej uczelni. Odnajdujemy zapis informujący o dacie immatrykulacji: 23 października 1884 roku. W archiwaliach widnieje również wrocławski adres zamieszkania młodego hrabiego, podobnie jak jego brata Aleksandra. W semestrze zimowym roku akademickiego 1884/85 Roman mieszkał przy Moltkestrasse 9 (dziś ulica Władysława Łokietka). W semestrze letnim zmienił adres zamieszkania na Burgstrasse 3 (dzisiejsza ulica Grodzka). Więcej na temat wrocławskiej edukacji Szeptyckiego oraz jego dwóch młodszych braci w artykule S. Wójtowicz, *Wrocławskimi śladami metropolity Andrzeja Szeptyckiego*, „Slavica Wratislaviensia” 120, 2012, s. 51–63.

# do akceptacji



Z dokumentów poświadczających działalność organizacji wynika, że dołączył do niej również młody Szeptycki, wciąż jeszcze mocno identyfikujący się z polskością. Wrocławski epizod życia duchownego do niedawna znany był nielicznym zwawcom przedmiotu, między innymi sławistom, czasem też polonistom<sup>4</sup> pielęgnującym we Wrocławiu pamięć o wybitnym polskim komediopisarzu — Aleksandrze Fredrze, którego monument, przywieziony w latach pięćdziesiątych XX wieku ze Lwowa, na stałe wpisał się w pejzaż wrocławskiego rynku. Roman Szeptycki był najstarszym wnukiem Fredry i jednym z pierwszych, którzy propagowali w niemieckim jeszcze Wrocławiu twórczość polskiego komediopisarza. Od 15 listopada 2018 roku o tych faktach informuje tablica pamiątkowa poświęcona Szeptyckiemu. Umiejscowiona w odległym korytarzu głównego budynku Uniwersytetu Wrocławskiego nieśmiało przypomina wrocławianom, że lwowsko-wrocławskie koneksje miasta nie ograniczają się do symbolicznej obecności ich ulubionego pisarza. Pomysłodawcy i organizatorzy wydarzenia z pewną dozą ostrożności przeprowadzili uroczystość odsłonięcia tablicy. Upamiętnienie postaci ukraińskiego duchownego, postrzeganego przez niektórych Polaków za postać zdecydowanie negatywną w nabrzmiałej od konfliktów i zapętlonych interpretacji polsko-ukraińskiej przeszłości, spotkało się z głosami protestu ze strony środowisk kresowych oraz skrajnie prawicowych<sup>5</sup>. Emocjonalna reakcja części opinii publicznej, przywołującej negatywne fakty z historii polsko-ukraińskiej, ale i powtarzającej niejednokrotnie negatywne mity i stereotypy na temat Szeptyckiego, skłania do kolejnej próby zaprezentowania jego osoby w kontekście relacji polsko-ukraińskich, wyłaniających się z treści dostępnej w Archiwum Historycznym korespondencji metropolity, i tym samym odtworzenia fragmentu epoki, która wyraźnie wyczuwalna jest w zachowanych ego-dokumentach. Należy też wyjaśnić, że próba ta nie jest obliczona na wybielanie postaci duchownego czy też relatywizowanie historii. Motywacją nadrzędną jest poszanowanie prawdy, do której może przybliżyć czytelnika treść wydobywanych na świa-

<sup>4</sup> Postacią Andrzeja Szeptyckiego zajmował się wrocławski polonista Bogdan Zakrzewski przy okazji prac nad biografią twórczą Aleksandra Fredry, który był Szeptyckiego dziadkiem po kądzieli.

<sup>5</sup> Środowiska te odnoszą się do działalności i decyzji metropolity Szeptyckiego z okresu drugiej wojny światowej, przypominając między innymi jego odezwę witającą żołnierzy niemieckich wkraczających do Lwowa.

tło dzienne kolejnych archiwaliów, nawet jeśli nie są one, jakby powiedział Paul Ricoeur „dokumentami dokumentalnymi”, a wyłącznie osobistymi, których istota zakłada cię subiektywizmu.

\* \* \*

Popularne dziś w europejskich badaniach historycznych i historyczno-literackich ego-dokumenty z powodzeniem mogą mieć zastosowanie także w szeroko pojętym ukrainoznawstwie. Dzięki ego-dokumentom czy też, by użyć bardziej rodzimego nazewnictwa, dzięki gatunkom związanym z historią osobistą, do których zaliczamy przede wszystkim literaturę wspomnieniową, diarystyczną, ale również korespondencję, mamy — jak zauważa Wiesława Szulakiewicz — lepszy dostęp do wydarzeń historycznych i jesteśmy bliżej ludzi w historii<sup>6</sup>. Należy zauważyć, że list wśród wymienionych gatunków zyskał opinię najmniej docenianego, a przecież, jak słusznie pisała w swojej fundamentalnej pracy na temat teorii listu Maria Skwarczyńska: „każdy wiek go uprawia, niektóre stawiają go na piedestale”<sup>7</sup>. Z pewnością sytuowanie listu w cieniu innych gatunków ma związek z przypisywaną mu prymarnością celu praktycznego<sup>8</sup>. Tę cechę listu Jacek Trzynadłowski z kolei postrzega nie jako wadę, lecz zaletę, i pisze:

Biorąc do ręki publikację zawierającą korespondencję [...] czytelnik ma wrażenie, że sięga w głąb życia ich autorów, że jest świadkiem nie opowieści o relacjonowanych faktach, lecz bezpośrednio samych tych faktów. [...] Tak przeto poszczególny list, wyraźnie mała forma literacka, w stopniu najwyższym jest szeroko otwartym oknem na wielkie sprawy życia<sup>9</sup>.

Lektura zachowanej w Archiwum Historycznym miasta Lwowa korespondencji Andrzeja Szeptyckiego potwierdza tę konstatację. Przy czym,

<sup>6</sup> W. Szulakiewicz, *Ego-dokumenty i ich znaczenie w badaniach naukowych*, <https://repozytorium.umk.pl/bitstream/handle/item/1531/PBE.2013.006,Szulakiewicz.pdf> [dostęp: 11.06.2017].

<sup>7</sup> S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, na podstawie pierwodruku oprac. E. Feliksiak, M. Leś, Białystok 2006, s. 20.

<sup>8</sup> Stwierdzenie to nie odmawia listowi walorów estetycznych.

<sup>9</sup> J. Trzynadłowski, *List i pamiętnik. Dwie formy wypowiedzi osobistej*, [w:] *idem, Małe formy literackie*, „Prace Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego” seria A, nr 97, Wrocław 1977, s. 96–97.

do akceptacji

należy to podkreślić, zgromadzone zasoby archiwalne w postaci listów prywatnych oraz oficjalnych mają zdecydowanie charakter wypowiedzi bezpośrednich, nie zaś tworzonych dla celów sztuki czy ambicji literackich<sup>10</sup>. Pisane według kanonu wypowiedzi listownej zgodnego z aktualnie panującą modą, owszem są nośnikami wartości estetycznych niejako „naturalnie” przypisanych do listu<sup>11</sup>, jednak przede wszystkim — jeśli brać pod uwagę listy oficjalne — obliczone są na przekazanie odpowiedniej informacji. Listy prywatne zaś stanowią zapis stanu myśli i emocji wobec zdarzeń, sytuacji, osób. Łączą zatem w sobie element informatywny z pewnym ładunkiem emocji. Za przyczyną realnie istniejącego w obu rodzajach listu pierwiastka osobistego, gatunek ten — podobnie jak pamiętnik<sup>12</sup> — zyskuje „rangę konstrukcji dokumentalnej w wyższym stopniu niż inne formy wypowiedzi literackiej”. Listy są więc niezwykle cennym materiałem badawczym dla tematu odnoszącego się do wydarzeń historycznych, to swoisty papierek lakmusowy ducha epoki, odczuwanej w mikro sytuacjach, znajdującej swoje odbicie w mikrohistoriach. Należy nadmienić, że w wypadku postaci metropolity listy to jedyne ego-dokumenty jego autorstwa, także współautorstwa. Szeptycki nie pozostawił potomnym diariusza, pamiętnika, wspomnień czy autobiografii. Oddawał się pisaniu listów pasterskich, prowadził szeroko zakrojoną korespondencję oficjalną i prywatną. Dzień — jak wyznawał, tłumacząc się ze spóźnionej odpowiedzi jednemu z korespondentów — musiał odpisywać na ponad sto listów, w czym — co oczywiste — wspierali go sekretarze. Szczególnie cenne więc będą listy, części brudnopisy listów czy kopie maszynopisów, których autorem był sam Szeptycki. Stanowią jednak w Archiwum lwowskim zbiór dużo mniejszy aniżeli listy należące do autorstwa licznych korespondentów metropolity. Co ciekawe, także i w tych listach Szeptycki uobecnia się jako współautor, bo — jak przekonuje Maria Skwarczyńska — „osobowość adresata-odbior-

<sup>10</sup> Zob. S. Skwarczyńska, *Teoria...*, s. 51.

<sup>11</sup> Skwarczyńska dowodzi, że „wartość estetyczna [listu] jest niezależna od zamiaru literackiego. [...] zamiar literacki, ambicje literackie, kwestia publikacji, to są tylko bliższe, często przypadkowe okoliczności związane najczęściej z duchem czasu”. Zob. S. Skwarczyńska, *Teoria...*, s. 51.

<sup>12</sup> Jacek Trzynałowski w swoich rozważaniach na temat teorii listu wskazuje na bliższe powinowactwo strukturalne oraz informatywne listu z bezsprzeczne dużą formą, jaką jest pamiętnik. Obie formy cechuje wypowiedź czy też narracja osobista funkcjonująca w obrębie tekstu całkowicie autonomicznego.

cy, acz milkliwa, kieruje tu wypowiedzeniem autora, wytycza linie, nadaje formę jego rozmachowi twórczemu”<sup>13</sup>. Zatem cała korespondencja może mieć dużą wartość biograficzno-poznawczą. Wpływa ona nie tylko ze struktury wewnętrznej, to znaczy z treści i formy listu, lecz także z tego, co obserwujemy niejako na zewnątrz korespondencji, to znaczy z zachowanej liczby listów, z częstotliwości korespondencji, okoliczności dostarczania, przechowywania itp. Tego rodzaju informacje z pewnością będą doceniane przez historyków. Wiedza zgromadzona na temat korespondencji, zarówno w odniesieniu do struktury wewnętrznej, jak i wymienionych czynników zewnętrznych, ma zatem ogromne znaczenie dla uzupełnienia biografii duchownego<sup>14</sup>.

Mimo niewątpliwego waloru poznawczego ego-dokumenty w postaci korespondencji ukraińskiego duchownego wciąż jeszcze nie są dostatecznie znane szerszej rzeszy odbiorców, choć należy przyznać, że sukcesywnie pojawiają się nowe publikacje wykorzystujące materiały archiwalne. Pozostają one jednak w kręgu zainteresowania historyków i teologów, rzadziej filologów, zwłaszcza literaturoznawców. Wiele dokumentów epoki wciąż więc czeka na ujrzenie światła dziennego w teczках ukraińskich, polskich czy rosyjskich archiwów państwowych, w kolekcjach prywatnych oraz w zbiorach muzealnych w Polsce i na Ukrainie. Z ich bogatych zasobów wyłania się niezwykle interesujący, wielobarwny, często niepozbawiony dramatycznych napięć obraz końca XIX i kilku pierwszych dekad XX wieku. Treść listów przypomina, że był to czas, kiedy w Europie, szczególnie w jej środkowo-wschodniej części, do głosu dochodziły bardzo często wzajemnie wykluczające się interesy narodowe, polityczne, społeczne, religijne, kulturowe. Z początkiem XX wieku wnikliwi obserwatorzy europejskiej sceny politycznej coraz częściej wieścili zmierzch starej Europy, dostrzegając atrofie skostniałych mocarstw (Austrii, Rosji, z czasem także Prus), a wraz z tym dewaluację dotychczasowych wartości. Powoli do głosu zaczęły dochodzić nowe ideały, w sferze

<sup>13</sup> S. Skwarczyńska, *Teoria...*, s. 88.

<sup>14</sup> Podejmując się szczególnej analizy ego-dokumentów, należy pamiętać o krytyce źródeł. Tutaj z pomocą mogą przyjąć oficjalne materiały historyczne, bieżące materiały publicystyczne, jak również inne gatunki ego-dokumentalne autorstwa świadków historii, którzy wspominają postać Szeptyckiego i swoim wspomnieniem mogą potwierdzić wiedzę uzyskaną z analizy korespondencji.

zarówno artystycznej, kulturowej, jak i politycznej, społecznej. Przewodnym hasłem epoki stało się słowo „wolność”. Odmieniane przez wszystkie przypadki i używane w różnych kontekstach znalazło apologetów wśród artystów. Stało się filarem programowym nowych ruchów społecznych. Pojawiło się również na sztandarach politycznych organizacji niepodległościowych zyskujących coraz liczniejszych zwolenników wśród przedstawicieli narodów bezpaństwowych, ze zniecierpliwieniem oczekujących na konflikt państw centralnych. Polacy i Ukraińcy nie stanowili tutaj wyjątku. Elita ukraińska od wielu już lat pracowała na rzecz narodowej emancypacji swojego narodu i próbowała podsycać w społeczeństwie ukraińskim państwowotwórcze marzenia. Dogodny moment do ich realizacji nastąpił po zakończeniu pierwszej wojny światowej. Ukraińska scena polityczna tamtego czasu nie była jednak monolitem<sup>15</sup>. Polityków działających na ziemiach ukraińskich usytuowanych po obu stronach rzeki Zbrucz (rzeka wyznaczała granicę między monarchią habsburską a imperium rosyjskim) mocno dzieliła mentalność związana z wielowiekową przynależnością narodu ukraińskiego do tych państw. Nie bez przyczyny Bohdan Osadcuk po latach nazwie tę granicę pierwszą niewidzialną żelazną kurtyną, skutecznie izolującą Ukraińców mentalnie, a co za tym idzie także kulturowo i politycznie<sup>16</sup>. Poszczególni politycy ukraińscy kreśliли też odmienne koncepcje co do możliwości zawierania niezbędnych sojuszy w sytuacji niemożliwości samodzielnego działania. To, co ich łączyło, miało najczęściej charakter destrukcyjny: łączył ich bowiem brak większego doświadczenia, silnego przywództwa, zaplecza finansowego. Przy niesprzyjających warunkach geopolitycznych kolejne dramatyczne próby powołania własnego państwa wiodły przez wymuszoną współpracę, a często też nieprzemyślane mariaże niweczące sukces. Ukraińcy ulegali też urokowi nowych, wzajemnie wykluczających się ideologii: od myśli narodowej przez socjalistyczną po nacjonalistyczną w tak zwanej Galicji

<sup>15</sup> O ukraińskiej scenie politycznej w szeroko pojętym okresie międzywojennym m.in. w artykule S. Wójtowicz, *Ukraińskie Zjednoczenie Narodowo Demokratycznego na drodze do porozumienia z władzami II RP*, „Rocznik Stowarzyszenia Naukowców Polaków Litwy” 2015, nr 15, s. 122–142.

<sup>16</sup> B. Osadcuk, *Wyjątkowe zwycięstwo*, [w:] Jerzy Giedroyc: *kultura, polityka, wiek XX. Debaty i rozprawy*, red. A. Mencwel, A. S. Kowalczyk, L. Szruga, Z. Grębecka, Warszawa 2006, s. 43.

Wschodniej i na Wołyniu, od idei socjalizmu przez monarchizm, anarchizm po komunizm po lewej stronie Zbrucza.

Od końca XIX wieku do lat czterdziestych XX stulecia obserwatorem wydarzeń, aktywnym uczestnikiem, a w kilku przypadkach także animatorem był Andrzej Szeptycki, co potwierdzają dostępne ego-dokumenty. Szeptycki, będąc najwyższym rangą przedstawicielem Kościoła greckokatolickiego w regionie (arcybiskup metropolita lwowski i halicki, biskup kamieniecki), stał się też jednym z najważniejszych rzeczników narodu ukraińskiego na terenie województw południowo-wschodnich (lwowskiego, stanisławowskiego i tarnopolskiego). Szybko zrozumiał, że wobec braku odpowiednich ukraińskich struktur państwowych oraz silnej, skonsolidowanej elity politycznej musi włączyć się do życia publicznego, a czasem wziąć na siebie ciężar reprezentowania swoich wiernych nie tylko w sferze religijnej, lecz także kulturalnej<sup>17</sup>, społecznej<sup>18</sup>, politycznej<sup>19</sup>. Dostrzegając, że wybrany przez niego pod koniec XIX wieku naród<sup>20</sup> — Rusini — na jego oczach w pierwszych dekadach XX wieku stali się Ukraińcami świadomymi swoich praw religijnych, narodowych, politycznych i społecznych. Rozumiał też, że zabezpieczenie ich potrzeb to sprawa wielkiej i pierwszej wagi. Interesy ukraińskie tamtego czasu kłóciły się jednak z interesami ludności polskiej zamieszkującej od wieków to samo terytorium, które w pamięci Polaków zapisało się jako kraina o mało precyzyjnej nazwie Kresy Wschodnie. Szeptycki był więc postacią — niezależnie od oceny podejmowanych przez niego działań i decyzji — która siłą

<sup>17</sup> Metropolita był mecenasem kultury, wspierał ukraińskich artystów, pisarzy, zakładał muzea, skupował dobra kultury.

<sup>18</sup> Popierał ukraiński ruch spółdzielczy w Galicji Wschodniej, zakładał i dofinansowywał szkoły, sierocińce, domy samotnych matek, lecznice dla ubogich, sanatoria dla dzieci.

<sup>19</sup> Wspierał ukraiński ruch odrodzeniowy. Popierał powstawanie partii jednoczących ukraińską scenę polityczną, na przykład UNDO (Ukraińskie Zjednoczenie Narodowo Demokratyczne). Szukał możliwości porozumienia strony ukraińskiej z rządem polskim i podejmował się negocjacji, zwłaszcza w sytuacji wyjątkowego napięcia w relacjach polsko-ukraińskich, jak na przykład w okresie pacyfikacji ludności ukraińskiej w latach trzydziestych XX wieku. Zasadniczo nie był zwolennikiem ruchu nacjonalistycznego, chociaż głośno go nie potępiał.

<sup>20</sup> Szeptycki pochodził, jak wiadomo, z rodziny polsko-ruskiej i pozostał przy tradycji przodków-Rusinów.

rzeczy musiała się wpisać w czas obfitujący w tragiczne polsko-ukraińskie konflikty pierwszej połowy XX wieku. Nie bez racji podkreślał więc po latach jeden z polityków międzywojennych, że „Nie można pisać o stosunkach polsko-ukraińskich na Podniestrzu<sup>21</sup> bez zatrzymania się bodaj na chwilę przy posągowej, tragicznej postaci śp. metropolity Szeptyckiego”<sup>22</sup>. Pobrzmiewa tutaj pogląd, nieodosobniony zresztą, o towarzyszącej Szeptyckiemu aurze tragizmu. Z pewnością ma on odniesienie nie tylko do wyniszczającej go choroby<sup>23</sup>, lecz także — jeśli nie przede wszystkim — do tragicznych w skutkach wyborów. Te z kolei związane były z pochodzeniem duchownego i „wyniesionym z domu” wyznaniem oraz podjętą w dorosłym już życiu konwersją religijną, która w konsekwencji zaowocowała konwersją narodową. Szlachcic, Polak o korzeniach ruskich, gorliwy wyznawca katolicyzmu podejmuje decyzję o wstąpieniu do unickiego zakonu bazylianów — matecznika Kościoła greckokatolickiego w Galicji — w końcu sam zostaje Ukraińcem. Tożsamościowe decyzje ojca Andrzeja z punktu widzenia światopoglądu panującego w szeregach od wieków dwukulturowej szlachty galicyjskiej nie powinny być czymś niezrozumiałym. I z pewnością w XIX stuleciu nie były. Jednak na początku XX wieku — wieku triumfu idei narodowej — coraz częściej budziły gorące komentarze, niekiedy wręcz spotykały się z zarzutem zdrady polskości. Doskonałym odzwierciedleniem dyskusji oraz emocji z tym związanych może być prywatny list Szeptyckiego z 1908 roku adresowany do Zofii Szembek (1884–1974)<sup>24</sup>. Z jego treści wynika, iż jest on odpowiedzią na słowa Szembekówny przepojone, jak należy sądzić, duchem pretensji o zarzu-

<sup>21</sup> Podniestrze — historyczna nazwa dla ziemi znajdującej się na zachód od rzeki Dniestr. Autor we wspomnieniach używa też nazwy Ruś Czerwona lub Ruś Karmazynowa.

<sup>22</sup> S. Łoś, *Sprawa ukraińska*, wybór pism, redakcja naukowa i przypisy M. Marszał, S. Wójtowicz, Kraków 2012, s. 73.

<sup>23</sup> Metropolita przez większość życia cierpiał na postępujący gościec stawowy, który uniemożliwiał mu sprawne poruszanie, a w ostatnich latach życia całkowicie przykuł go do łóżka.

<sup>24</sup> Wiadomo też, że Zofia Szembek, nb. krewna Metropolity, w 1909 roku wstąpiła do zakonu rzymskokatolickiego w Jazłowcu i przyjęła imię zakonne: Maria Krysta. Była zwolenniczką idei jagiellońskiej, zgodnie z którą Polacy i Rusini mieli zgodnie żyć w ramach jednego państwa. Prowadziła regularną korespondencję z Szeptyckim, komentując bieżące wydarzenia polityczne i nie szczędząc mu słów krytyki, kiedy duchowny opowiedział się głośno za powołaniem państwa ukraińskiego w 1918 roku.

cenie młodzieńczych ideałów patriotycznych, w które Szeptycki tak gorliwie wierzył i realizował w latach studenckich. Można się tylko domyślać, że w słowach kierowanych do Szeptyckiego nie zabrakło pytania o jego motywację przejścia na stronę ukraińską. Metropolita, odpowiadając na stawiane mu zarzuty, wskazuje przyczyny swojego dotychczasowego postępowania, podając jednocześnie własne rozumienie idei patriotyzmu:

Najlaskawsza Pani! Na list Pani z 03. V. [1908] chętnie odpowiadam, dziękując przede wszystkim za szczerość. Odpowiadam zaś równie szczerze, warząc słowa odpowiedzi wobec Boga i sumienia: odpowiadam zapewnieniem, że nigdy żadnego ideału mej młodości nie wyrzekłem się i nie wyrzekam. Pomijając ukryte przewinienia, grzechy przeciw Bogu, za które zawsze żałuję. Wobec ludzi zewnątrznie, społecznie zawsze tak postępowałem jak mi nakazywały moje przekonania, oparte na wierze i miłości Boga i bliźniego. Jedynym motywem mego postępowania była zawsze chęć służenia Bogu i bliźniemu. Nigdy społecznie nie zrobiłem nic takiego, co by nie wypływało z tej miłości. Narodowo moje całe postępowanie było zawsze logiczną i chrześcijańską konsekwencją zasad, które przodkowie moi od wieków wyznawali.

Kochając Polskę i Polaków, od dzieciństwa więcej kocham Ruś i Rusinów. W imię tego patriotyzmu tej zasady, która Polskę, Ruś, Litwę — Litwinów — Rusinów i Polaków uważała od wieków za trzy bratnie i równe narody. Czyż jest czymś gorszym kochać Rusinów więcej jak Polaków, jak kochać Polaków więcej jak Rusinów? Czyż jedno ma być cnotą, drugie występkiem? W imię jakiej zasady i jakiej tradycji można wyznając jedną zasadę, kamieniem rzucać na tych, co z chrześcijańskiego przekonania drugą wyznają? Czyż obie zasady nie zasługują na równe uszanowanie? Jeżeli by jedna była odstępstwem, to odstępstwem byłaby i druga. Jak w rzeczy samej odstępstwem, nie tylko od tradycji, ale od wszelkiego chrześcijańskiego patriotyzmu, jest wszystko, co nienawiścią, a o ileż więcej, co niesprawiedliwością [jest] wobec braci. Ja sądzę, że po bożemu pojęte te patriotyzmy, oba godzą się i łączą, że sprzeczności w nich nie ma, że sprzeczności w nich wyszukiwać można tylko na podstawie jednostronnych niegodnych tradycji i tylko wtedy, kiedy się je pojmuje nie jako miłość bliźniego, czym z natury rzeczy powinien być każdy patriotyzm.

W nadziei, że Panią te moje wyjaśnienia zadowolą, łączę wyrazy prawdziwej czci, z jaką pozostaję powolnym sługą<sup>25</sup>.

Widoczna tutaj spersonalizowana definicja patriotyzmu wydaje się nadawać portretowi autora intymnej głębi, wytrącając jednocześnie — jak można by sądzić — krytykom jego postępowania argument zdrady własnego narodu. W jego słowach wyraźnie pobrzmiewa echem idea jagiellońska, zgodnie z którą w obrębie jednego państwa współistniało wiele narodów, a Rusini zamieszkujący tereny I Rzeczypospolitej od czasu renesansu utożsa-

<sup>25</sup> A. Szeptycki, List do Zofii Szembek, ЦДІА України, м. Львів, фонд 358, справа 1.



miali się z określeniem *gente Ruthenus, natione Polonus*. Na jej fundamencie w latach 1918–1919 w II Rzeczypospolitej powstał program federalistyczny propagowany przez polskie środowisko konserwatywne, prezentujące racjonalnie życzliwy stosunek do kwestii ukraińskiej<sup>26</sup>. W duchu tejże idei prowadzone były również listowne dialogi metropolity z wieloma polskimi korespondentami jeszcze w pierwszych latach XX wieku, między innymi z Jackiem Malczewskim czy Stanisławem Witkiewiczem. Witkiewicz, podobnie jak wielu polskich dostojników Kościoła rzymskokatolickiego, upatrywał w Szeptyckim charyzmatyczną postać, która mogłaby być ogniwem łączącym zwaśnione narody, co wprost werbalizował w swoich listach:

Czcigodny i Drogi Księżę Arcypasterzu!

[...] Kiedy w rozmowie z kimś, który mówił o trudności położenia księdza Arcypasterza wśród rozgorzenia nienawistnych namietności na Rusi, twierdziłem, że położenie to będzie trudne, jeżeli ksiądz Metropolita stanie na stanowisku politycznym, trudne i niebezpieczne, bo wciągnie go w ciemny wir partyjnej walki — jeżeli jednak stanie na stanowisku chrześcijańskim — to jest najlepszym, na jakim etycznie człowiek stać może, położenie to będzie jasnym, prostym, łatwym i wzniosłym. Jest to stanowisko, którego nikt dotąd w tym kraju nie zajął z dostateczną głębią uczucia i siłą charakteru, a z którego jedynie można opanować straszną otchłań nienawiści, która wciąga w mrok oba narody<sup>27</sup>.

Mimo podejmowanych prób metropolita nie mógł jednak sprostać pokładanym w nim przez stronę polską nadziejom. Nie był to już i zarazem nie był to jeszcze, jak słusznie zauważa „świadek historii”, Jan Stanisław Łoś (189–1974), „czas pokojowego współistnienia”<sup>28</sup>. W swoich wspomnieniach na temat Szeptyckiego napisał:

---

<sup>26</sup> Przez pewien czas jego zwolennikiem był również sam metropolita. Jednak w miarę szybko postępującej emancypacji narodowej Polaków i Ukraińców oraz stale narastających między nimi antagonizmów idea jagiellońska straciła na swej aktualności, a określenie „z urodzenia Rusin, z narodowości Polak” stało się czystym anachronizmem. Szeptycki dostrzegał powoli dewaluację dawnych haseł. Po pierwszej wojnie światowej powrót do przedrozbiorowego porządku, którego oczekiwała strona polska, był już po prostu niemożliwy i nie byli w stanie tego zmienić nawet najbardziej zaangażowani we wspólne dzieło potomkowie spolonizowanej szlachty ukraińskiej, pielęgnujący barwną pamięć o zgodnym, wielonarodowym i wieloreligijnym kraju rodzinnym ułożonym na wzór I Rzeczypospolitej.

<sup>27</sup> List z 1904 roku. S. Witkiewicz, List do Andrzeja Szeptyckiego, [w:] ЦДІА України, м. Львів, фонд 358, опис 2, справа 21.

<sup>28</sup> S. Łoś, *Sprawa...*, s. 76.

[Zostawszy] hierarchą unickiej cerkwi, a później jej głową i przekonawszy się, że — o ile nie dokona stanowczego wyboru między zwaśnionymi narodowościami — nie zdoła pozyskać zaufania wyznawców powierzonej sobie cerkwi, metropolita Szeptycki przekroczył stanowczo i nieodwołalnie Rubikon i całym swym późniejszym życiem, aż do przede dnia śmierci nie zawahał się na raz obranej drodze w służbie narodowego Kościoła ukraińskiego. Tego mu Polacy nie wybaczyli. Nie rozumieli, że minęły czasy, gdy można było stanąć jako rozjemca między powaśnionymi narodami, zmuszając je swą powagą do odrzucenia oręża. Rozczarowanie Polaków (mówimy wyłącznie o zamieszkałych w dzielnicy) przemieniło się z biegiem czasu w nienawiść, której objawy niejednokrotnie, a właściwie bardzo często przekraczały nakreślane przez polityczny rozsądek granice. Metropolita zdał sobie z tej nienawiści sprawę, nie ułękł się godzących w niego pocisków i... zaciął się w swym oporze, posuwając się niejednokrotnie zbyt daleko w wykazywaniu, że wybór, jaki dokonał jest nieodwołalny<sup>29</sup>.

Jak trudne było budowanie międzyludzkich relacji na chrześcijańskim „fundamencie miłości” w czasach pogłębiającej się wzajemnej niechęci wśród narodów zamieszkujących Galicję Wschodnią, świadczą również zachowane dokumenty archiwalne. Uwagę zwraca między innymi list samego władcy, a właściwie brudnopis listu adresowany do nierzetelnego dziennikarza lwowskiego. Jeden z redaktorów „ukrainofobicznego kurierka”<sup>30</sup> podawał w swym artykule nieprawdziwe fakty dotyczące działalności charytatywnej Szeptyckiego, godząc w jego dobre imię i podsycając złowrogi klimat kontaktów polsko-ukraińskich we Lwowie. Pisany trudno czytelnym pismem brudnopis nosi ślady wielu skreśleń, świadczących o zmaganiu się autora z własnym gniewem i chęcią uzyskania satysfakcji. Wreszcie autor pisze:

Lwów, 1904 rok

Szanowny Panie! Przeczytawszy w nr 9 „Gazety Narodowej” artykuł Pana pt.: Szlachta polska na ziemiach ruskich, a mianowicie wstęp tego artykułu, w którym Pan wspomina o „dygnitarzu duchownym ruskim”, który „zakładając szpital we Lwowie zastrzegł, że jest on tylko dla ubogich greckiego obrządku” — zrozumiałem, że do mnie ten zwrot się odnosi — bo nikt poza mną nie zakładał szpitala dla ubogich we Lwowie. Dlatego pozwałam sobie powiadomić Pana, że przy zakładaniu „ludowej lecznicy” nikt nigdy, a tym mniej ja, nie zrobiłem żadnego zastrzeżenia, że lekarze w tej lecznicy, jak o tym każdy może się przekonać, obsługują Polaków, Żydów jak i Rusinów. Zarzut przeto podyktowany przez ślepą nienawiść w jakiejś brukowej gazecie jest prawdziwym oszczerstwem. Boli mnie bardzo, że go Pan powtórzył, nie zasięgając bliższych wiadomości. Będąc wszak

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 76–77.

<sup>30</sup> Tak Ukraińcy nazywali polską brukową prasę o charakterze prawicowym i antyukraińskim.

pewnym, że Pan postępował w dobrej wierze i że się Pan brzydzisz fałszem i oszczerstwem, jako chrześcijanin i szlachcic mam nadzieję, że Pan zechcesz naprawić niesprawiedliwości wyrządzone i mnie i dobroczynnej instytucji. Proszę przyjąć wyrazy wyznanego uszanowania<sup>31</sup>.

W epoce Szeptyckiego korzystanie z szerokiego wachlarza emocjonalnie nacechowanych uprzejmości należało do dobrego epistolarnego tonu. Warto też zauważyć, że zachowane w archiwum listy spełniają wszystkie wymogi estetyczne gatunku, które sięgają swoją tradycją do konwencji listu romantycznego. Sam metropolita również nigdy nie zapomina o stosownym stylu wypowiedzi, nawet w wypadku skrajnego oburzenia. Korespondentom zdaje się przypominać, że jest przede wszystkim chrześcijaninem i księdzem, bo to jest jego największym powołaniem. Deklarację wierności wartościom chrześcijańskim wraz z tożsamościowym *credo* Szeptycki oficjalnie składał niejednokrotnie, swoją działalnością próbował też dawać temu świadectwo<sup>32</sup>. Przedwojenna korespondencja metropolity zaświadcza też o jego dużym zaangażowaniu filantropijnym na rzecz wszystkich mieszkańców regionu, niezależnie od ich narodowości i wyznania. Liczne polskie i ukraińskie instytucje dobroczynne regularnie zwracały się do niego z prośbą o pomoc finansową i pomoc tę w miarę możliwości finansowych władzyki otrzymywały. W listach obficie ujawniają się więc ważne wydarzenia polityczne oraz istotne problemy społeczne początku XX wieku. Patrząc na nazwiska nadawców nietrudno też wysnuć wniosek, iż korespondenci władzyki to w przeważającej mierze doborowe towarzystwo. Utrzymywanie jednak, że duchowny

<sup>31</sup> List z 1904 roku. ЦДІА України, м. Львів, фонд 358, опис 2, справа 33.

<sup>32</sup> Na marginesie należy przypomnieć, że jawna działalność polityczna hierarchów kościoła była wówczas zjawiskiem powszechnym. Zob m.in. J. Koredczuk, *Poglądy arcybiskupa Józefa Teodorowicza na temat senatu w trakcie prac nad Konstytucją*, „Wrocławsko-Lwowskie Zeszyty Prawnicze” 2018, nr 9, s. 21–31. Szeptycki jednak starał się (nie zawsze z pożądanym skutkiem), aby jego zaangażowanie polityczne, które wyraźnie mu ciążyło, szczególnie na początku drogi kapłańskiej, nie miało ostentacyjnego charakteru. Z czasem też zakazał podległym mu księżom wstępowania do partii i kandydowania w wyborach parlamentarnych. Nakłaniał kler ukraiński do pracy u podstaw wśród wiernych Kościoła greckokatolickiego, działań edukacyjnych i dobroczynnych. Paradoksalnie w dwudziestowiecznej historii stosunków polsko-ukraińskich, na którą dziś wielu spogląda przede wszystkim z perspektywy skutków drugiej wojny światowej, to właśnie Szeptycki oraz księża greckokatolicy stali się symbolem niechlubnego politycznego uwikłania.

korespondował wyłącznie z ludźmi „wielkiego formatu”, byłoby kreowaniem fałszywego obrazu zarówno samego Szeptyckiego, jak i otaczającej go rzeczywistości. Fakt ten uświadamia między innymi lektura listu pisanego 25 maja 1914 roku. Mogłoby się wydawać, że społeczeństwo żyło wówczas wyłącznie atmosferą nadciągającej wojny. Prasa rozpisywała się wszakże o nieuchronnym konflikcie zbrojnym. Jednak kierowany do metropolity list zaprzecza takiemu wyobrażeniu, przypominając, że życie zwyczajne toczy się w każdych warunkach, podobnie jak w każdych warunkach możliwe są zwyczajne konflikty międzyludzkie:

Donoszę Jego Ekscelencji, jaka teraz Pani jest na przewiteryji, co ona wyrabia ze swą córką, to trudno opisać. Z panią Sankową mieszkałam sześć lat [i] nie miałam żadnych przykrości, ta zaś Pani doprowadziła do tego, że zmuszona jestem się wyprowadzić przez jej wybryki. Tak dalece mnie dokuczała, że nie mogłam wyjść spokojnie na podwórze, a były obie tak bezczelne, że córeczka potrafiła mi język pokazać, a matka jej potrafiła wyjść wieczór z żelazkiem na podwórze i trzepać aż iskry padały na drzewo nasze. Gdym ją zrobiła uważną, że może nam cały nasz dobytek spalić i powiedziałam, że przyjdę do księdza Mitrata Bieleckiego na skargę, ona mi na to powiedziała, że się żadnych księży nie boi, bo Jego Ekscelencja dał jej kontrakt na 6 lat i powiedziała z taką ironią, że ona ma u Jego Ekscelencji szerokie plecy. Ona tylko potrafi płakać, że jest biedną wdową, że ma biedne sieroty i nie ma skąd żyć, bo wszystkie pieniądze idą na fryzjery, perfumy, [...] teatry i powozy. Gdy przyjedzie w nocy z teatru jest tak dalece rozbawiona, a służa zaś zaspana, że furtki nie zamknie, a mój biedny mąż spracowany musi w nocy wstawać i za nią furtki zamykać i to były nasze przyjemności, to tak biedna wdowa potrafi<sup>33</sup>.

Cytowany list, o wyraźnym charakterze donosu, zwieńczony został stosownym zwrotem: „Kreślę się z szacunkiem” oraz podaniem nazwiska autorki. Jak widać z przeglądu wybranej korespondencji Szeptyckiego, treść ego-dokumentów pisanych na początku XX stulecia zawsze ubrana jest w elegancki garnitur konwenansu, a mimo to nie wzbrania się od przekazania odpowiedniego ładunku emocji.

Zachowane ego-dokumenty zarówno ze względu na prezentowaną formę, jak i treść z pewnością mogą posłużyć za ilustrację fragmentu epoki. I będzie to ilustracja, a raczej obraz utkany z „niepowtarzalnych mikro sytuacji życiowych” (Joanna Kurczewska). Dzięki listom bowiem odnajdujemy istotny, a siłą rzeczy w oficjalnych pracach historycznych pomijany odcień subiektywizmu i osobowości autora. Analizując korespondencję, możemy

<sup>33</sup> List do Andrzeja Szeptyckiego, [w:] ЦДІА України, м. Львів, фонд 358, опис 2, справа 186.

więc wyczuć puls „prawdziwego” życia, do którego list się odwołuje, komentuje, jest ostrą reakcją, zawiera polemikę, podziękowanie, prośbę czy też skargę. Dlatego też lektura listów pisanych przez metropolitę Szeptyckiego czy też do niego adresowanych uświadamia, że trudny czas wielkich, przełomowych i złożonych wydarzeń historycznych jest równocześnie czasem prostych ludzkich dylematów, pomyłek, zbiegów okoliczności, zwyczajnych problemów dnia codziennego. Ego-dokumenty bezsprzecznie rzucają też nowe światło na postać samego metropolity Szeptyckiego i polsko-ukraińskie kontakty początku XX wieku, przybliżając czytelnika do „konturów prawdy”<sup>34</sup>. Będąc śladem, zapisem pamięci jednostkowej, zgromadzone w archiwum świadectwa epoki w postaci listów powinny zasługiwać na większą uwagę polskich i ukraińskich komentatorów przeszłości, ponieważ pozwalają lepiej zrozumieć pluralizm pamięci obu narodów.

## The image of the era in the light of Andrzej Szeptycki's selected ego-documents

### Summary

The article is an attempt at presenting a fragment of the pre-war era as well as the metropolitan of the Greek Catholic Church through ego-documents, such as selected private letters. The letters are kept in the Historical Archives of the city of Lviv. The presentation of the unknown correspondence of the Ukrainian clergyman was motivated by the unveiling of the commemorative plaque dedicated to Szeptycki at the University of Wrocław. The commemoration was met with a protest from the right-wing representatives for whom Szeptycki is a negative figure in the Polish–Ukrainian relations. The author believes that knowledge about Szeptycki is often insufficient. Therefore, in the article she tried to present the archbishop through the prism of the found letters. Thanks to the letters, which are records of memories, we can have a closer look at the historical events and be closer to people in history. History seen through the eyes of the authors is subjective and therefore more human.

Keywords: Andrzej Szeptycki, Greek Catholic Church, ego-documents, letters, Polish–Ukrainian relations

<sup>34</sup> W. Szulakiewicz, *Ego-dokumenty...*, s. 69.

do akceptacji

SYLWIA KAMIŃSKA-MACIĄG

Uniwersytet Wrocławski, Polska

MATEUSZ ŚWIETLICKI

Uniwersytet Wrocławski, Polska



## Psychologiczne aspekty miłości w projekcie Lady Luziny i Serhija Żadana *Палата № 7*

Miłość nigdy nie ustaje, [nie jest]  
jak proroctwa, które się skończą, albo  
jak dar języków, który zniknie, lub jak  
wiedza, której zabraknie.

1 Kor 13,8<sup>1</sup>

Serhij Żadan to obecnie jeden z najpopularniejszych pisarzy ukraińskich na świecie. Chociaż polskiemu czytelnikowi znany jest głównie jako poeta i prozaik<sup>2</sup>, autor nagrodzonej Angelusem powieści *Mezopotamia*

<sup>1</sup> *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, red. ks. K. Romaniuk, Poznań-Warszawa 1980, s. 1302.

<sup>2</sup> Do tej pory w polskim przekładzie ukazały się powieści i zbiory opowiadań: *Big Mac* (2005), *Depeche Mode* (2006), *Anarchy in the UKR* (2007), *Hymn demokratycznej młodzieży* (2008), *Odsetek samobójstw wśród klaunów* (2009), *Woroszyłowgrad* (2013), *Mezopotamia* (2014), *Internat* (2019), jak również zbiory poezji *Historia kultury początku stulecia* (2005), *Etiopia* (2011) i *Drohobycz* (2018). W 2016 roku nakładem Wydawnictwa

do akceptacji

mia (2014), to także tłumacz, aktywny działacz społeczny, lider zespołu rockowego Sobaka v Kosmosi, scenarzysta i aktor. Mimo sporej popularności prozy Żadana w Polsce jedna krótka powieść jego autorstwa wciąż nie doczekała się tłumaczenia na język polski — *I mama chowała to we włosach* (*I мама ховала це у волосси*). Dzieło to wchodzi w skład projektu pod tytułem *Sala nr 7* (*Палата № 7*), który na Ukrainie ukazał się nakładem wydawnictwa Folio w 2013 roku<sup>3</sup>. W przeciwieństwie do Żadana Lada Luzina, autorka *Dmichawców* (*Одуванчики*), czyli drugiej, tym razem rosyjskojęzycznej powieści wchodzącej w skład *Sali nr 7*, nie jest znana polskiemu czytelnikowi<sup>4</sup>. Nawiązujące tytułem do noweli Antona Czechowa<sup>5</sup> wydanie można zatem — naszym zdaniem — potraktować jako zestawienie dwóch na pierwszy rzut oka niezwiązanych z sobą powieści, dzięki któremu część czytelników Żadana zyskała możliwość zapoznania się z twórczością Luziny, niegdyś kontrowersyjnej dziennikarki, a obecnie autorki między innymi *Kijowskich wiedźm* (*Київські ведьми*) — popularnej serii powieści o czarownicach. Natomiast czytelnicy preferujący literaturę rosyjskojęzyczną mają okazję przyjrzenia się prozie

Uniwersytetu Wrocławskiego ukazała się monografia poświęcona twórczości autora. Zob. M. Świetlicki, *Kiedy chłopcy zostają mężczyznami? Męskość jako projekt w prozie Serhija Żadana*, Wrocław 2016.

<sup>3</sup> С. Жадан, Л. Лузина, *Палата № 7*, Харків 2013.

<sup>4</sup> Mimo że rosyjskojęzyczna literatura Ukrainy cieszy się w Polsce sporą popularnością, o czym świadczą przekłady książek Andrija Kurkowa, Mariny i Siergieja Diaczenków oraz Dymitra Gromowa i Olega Ładyżeńskiego (wspólny pseudonim Henry Lion Oldi), do tej pory na naszym rynku wydawniczym nie pojawiły się teksty Luziny. Warto w tym miejscu zauważyć, że u naszych wschodnich sąsiadów jej książki wychodzą w sporych nakładach, a dwie z nich doczekały się ekranizacji już w 2006 i 2007 roku. Więcej na temat rosyjskojęzycznej literatury ukraińskiej zob. A. Matusiak, *Międzyrzecze kultur. Rzecz o współczesnej rosyjskojęzycznej literaturze ukraińskiej*, „Miscellanea Posttotalitarna Wratislaviensia” 2016, nr 4, s. 155–164; oraz V. Chernetsky, *Russophone writing in Ukraine: Historical contexts and post-Euromaidan changes*, [w:] *Global Russian Cultures*, red. K.M.F. Platt, Madison 2019, s. 48–68.

<sup>5</sup> Nawiązanie to wydaje się bardziej symboliczne niż dosłowne. *Палата № 6* to oczywiście tytuł noweli Czechowa z 1892 roku, w której oznaczona sala szpitalna przeznaczona była dla pacjentów chorych umysłowo. W projekcie pisarzy ukraińskich bohaterowie zmagają się z różnymi chorobami, a łączące ich problemy należą zgoła do innej natury. Sami pisarze w wywiadach przyznali, że oprócz tytułu w samych powieściach nie znajdziemy żadnych odniesień do Czechowa — zob. <https://www.youtube.com/watch?v=Bka-Vmz4uuoc> [dostęp: 11.04.2019].

# do akceptacji



Żadana. Pragniemy przy tym zauważyć, że owa próba połączenia wielu twarzy literatury ukraińskiej na rynku wydawniczym ukazała się jeszcze przed rewolucją Euromajdanu.

W Pieśni nad Pieśniami apostoł Paweł stwierdza, że „miłość nigdy nie ustaje”<sup>6</sup>. Jednakże, jak pisał Erich Fromm, „Dla większości ludzi problem miłości tkwi przede wszystkim w tym, żeby być kochanym, a nie w tym, by kochać, by umieć kochać”<sup>7</sup>. Mimo licznych różnic między tekstami Żadana i Luziny (genderowych, językowych czy stylistycznych) według samych autorów oprócz jednego wspólnego miejsca akcji — sali szpitalnej — obie opowieści łączy głównie temat wieloznacznie rozumianej miłości<sup>8</sup>. W niniejszym artykule pragniemy przeanalizować motyw miłości w projekcie *Sala nr 7* w perspektywie teorii Fromma, co pozwoli — jak sądzimy — przybliżyć szerszemu gronu odbiorców niewydany w Polsce tekst Żadana i, w odniesieniu do powieści Lady Luziny, zaprezentować mniej znane w lokalnej slawistyce oblicze ukraińskiej literatury — rosyjskojęzycznej, popularnej i pisanej przez kobiety. Psychologia miłości Ericha Fromma może stać się zatem dobrym elementem dopełniającym, czy też wyjaśniającym, niektóre z głoszonych przez bohaterów teorie miłosne.

## *Dmuchałce* — opowieść o czterech aspektach miłości

„To prawdziwy podręcznik psychologii”<sup>9</sup> — pisze o powieści *Dmuchałce* Lady Luziny anonimowa czytelniczka na jednym z bardziej popularnych portali książkowych w Rosji — Livelib.ru. Niewątpliwie opinia ta pokrywa się z wypowiedzią samej pisarki, która w jednym z wywiadów objaśniła:

Написала ее [повесть] в несвойственном мне стиле. Это не мистика, не фантастика, не приключения и никак не связано с историей. Ближе всего по стилю

<sup>6</sup> *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu...*, s. 1302.

<sup>7</sup> E. Fromm, *O sztuce miłości*, przeł. A. Bogdański, Warszawa 1994, s. 13.

<sup>8</sup> *Однанадвоих. ЧтотнатворилиСергейЖаданиЛадаЛузина*, <https://focus.ua/ukraine/268809/> [dostęp: 11.04.2019].

<sup>9</sup> *Рецензии на книгу «Палата № 7»*, <https://www.livelib.ru/book/1000702946-palata-no-7-lada-luzina> [dostęp: 11.04.2019].



Pierwszym z bohaterów, z którego punktu widzenia poznajemy przedstawioną historię, jest Stanisław Sergiejewicz. Należy podkreślić, że w myślach Stasa dominują wspomnienia o kobietach z jego życia. Przede wszystkim skupia się on na reminiscencji matki — kobiety, z którą kojarzy mu się wiosna (czy też raczej wychodzące po długiej zimie na ulicę staruszki, które matka zwykła porównywać do dmuchawców), a o której pamięć wywołuje w nim przede wszystkim poczucie winy. Przy czym punktem wyjścia opowieści mężczyzny jest jego pełne winy wyznanie, że jest mordercą.

Stas swoją opowieść rozpoczyna, gdy poznaje córkę swojego znajomego<sup>15</sup>. Dziewczyna pojawia się w jego życiu nie bez przyczyny, bohater obiecał bowiem znaleźć jej pracę w swojej firmie eventowej. Młodsza o dwadzieścia dwa lata Natasza oczarowuje mężczyznę od pierwszego wejrzenia, dziewczyna przypomina mu wręcz „Луч света в темном царстве”<sup>16</sup> z młodzieńczego wiersza jego autorstwa. Jednak w odniesieniu do teorii Fromma należy podkreślić, że miłość to sztuka, której trzeba się nauczyć. Zaś „błędem prowadzącym do przekonania, że nie można się niczego nauczyć w sprawach miłości, jest pomieszanie początkowego uczucia zakochania się ze stałym stanem kochania, lub też, jak można by lepiej wyrazić, »pozostawania w miłości«”<sup>17</sup>. Fromm moment takiego zagrożenia widzi w „momencie doznania jedności”<sup>18</sup>, którym dla Stasa jest już promienny uśmiech dziewczyny, świadczący o jej natychmiastowym odwzajemnieniu uczuć. W myśli Fromma z „gwałtownym uczuciem zakochania się” myli się wszakże miłość erotyczną<sup>19</sup>. Mężczyzna prowadzi jednak wewnętrzną batalię ze swoim pożądaniem. Chociaż miłość cielesna z Nataszą byłaby w jego przekonaniu spełnieniem wszystkich marzeń, to przed kontaktem fizycznym powstrzymuje go myśl o mogącej zaszkodzić mu różnicy ich wieku. Z czasem mężczyzna zaczyna dostrzegać w dziewczynie dziecinną wręcz dobroć i naiwność, co skłania go do podjęcia decyzji — Natasza w jego oczach pozostanie dzieckiem. To stwier-

<sup>15</sup> Tak naprawdę po raz drugi, Stas poznał bowiem Nataszę, kiedy ta była jeszcze dzieckiem i zwykła siadać mu na kolanach.

<sup>16</sup> Л. Лузина, *Одуванчики*, [w:] Л. Лузина, С. Жадан, *Палата № 7...*, s. 100.

<sup>17</sup> E. Fromm, *O sztuce miłości...*, s. 15.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 52.

dzenie kieruje myśli bohatera znów ku matce, z którą niejako mężczyzna zaczyna się utożsamiać — rozumie jej słowa i to, że dla niej zawsze pozostanie małym chłopcem, niezależnie od wieku. Wspomnienie zmarłej matki czyni go jednak człowiekiem jeszcze bardziej samotnym.

Szukanie miłości jest szukaniem ucieczki przed samotnością, twierdził Fromm<sup>20</sup>. Kiedy Stas przestaje zabiegać o kontakt seksualny z Nataszą, otwiera się przed nim inna droga do zespolenia z dziewczyną — inny aspekt miłości. „Rozmowy o swoim osobistym życiu, o swoich nadziejach i niepokojach, ukazywanie siebie od strony dziecinnej lub wręcz dziecięcej, odnajdywanie wspólnych zainteresowań — wszystko to uważa się za przewyciężenie osamotnienia”<sup>21</sup>. I choć Stas stara się nie patrzeć na Nataszę z pożądaniem, jej kolejne, interpretowane przez pryzmat własnych uczuć słowa i czyny sprawiają, że mężczyzna zaczyna się jej zwierzać. Opowiada jej o swoich najbardziej intymnych wspomnieniach, o matce, o poczuciu winy związanym z zostawieniem jej samej przed śmiercią, o tym, że w jego mniemaniu była to jedyna kobieta, która prawdziwie go kochała. Zastanawiająca wydaje się reakcja Nataszy na owe zwierzenia: „А может, и нет никакой другой любви — тихо сказала Наташа. — Тебя любят родители, ты любишь своих детей. И если ты по-настоящему любишь кого-то, ты тоже любишь его, как своего ребенка. Даже если он вдвое старше тебя...”<sup>22</sup>. Wszak miłość matczyna nie jest niczym uwarunkowana, a rozpaczliwie pragnący rodzicielskiego wybaczenia Stas daje się Nataszy, Kochającej go przecież niczym matka, pocałować.

Sprawa popełnionego przez bohatera morderstwa rozwiązana zostaje na samym końcu jego opowieści — na jednej z imprez Stas jest świadkiem momentu, w którym artysta, o którego Natasza bardzo dbała, gwałci dziewczynę. W odruchu bohaterstwa mężczyzna roztrzaskuje głowę agresora butlą przeciwpożarową, po czym ucieka z miejsca zbrodni i chowa się w opuszczonym budynku, gdzie sam zostaje zaatakowany przez bezdomnych. Należy jednak zwrócić uwagę, że usprawiedliwiając się sam przed sobą, Stas wierzy, że popełniając najgorszą możliwą zbrodnię, chronił „swoje dziecko”<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Л. Лузина, *Одуванчики...*, s. 127.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 131.

Natasza — w przeciwieństwie do swojego szefa — nie ukrywa, że zakochała się od pierwszego wejrzenia w mężczyźnię o ponad dwadzieścia lat starszym od siebie — w Siergieju Chodinie, zatrudnionym przez firmę artyście, bardzie. Jej opowieść rozpoczynają zwierzenia przyjaciółce, od której dziewczyna próbuje dowiedzieć się, co mogłaby zrobić, aby muzyk ją pocałował (nie zaś pokochał). Jak pisał Fromm: „Ponieważ większość ludzi łączy pożądanie seksualne z pojęciem miłości, łatwo dochodzą do błędnego mniemania, że się kochają, kiedy pożądają się fizycznie”<sup>24</sup>. Choć dziewczyna z rozrzwinięciem wspomina wszystkie swoje spotkania ze starszym mężczyzną, to właśnie brak kontaktu fizycznego sprawia, że powoli o nim zapomina. Zastanawia się nawet, czy aby na pewno to była miłość. Natasza posiłkuje się dość poetyckim porównaniem, twierdząc, że „Если сравнить любовь с зерном, прорастающим в земле, можно сказать, что оно упало на удобренную почву, но осталось лежать на поверхности”<sup>25</sup>.

Co ciekawe, nawrót miłości do Chodina spowodowany jest zwierzeniem się muzyka ze swojej bezradności. Tym razem Nataszy „miłość erotyczna” przekształca się w jej matczyny aspekt. Bohaterka postanawia „zaopiekować” się artystą, widzi w tym wręcz sens swojego życia. Chociaż wciąż czuje się przy nim jak dziecko, które płacze po wylaniu na siebie herbaty, czuje się głupsze, gdy nie zna słów wierszy poetów-kłasyków, a jej codzienny nastrój uzależniony jest od otrzymania lub braku wiadomości SMS, to wszystkie te uczucia bohaterka hiperbolizuje — gdy cierpi, myśli, że umiera; gdy podoba jej się wiersz, identyfikuje się z nim do tego stopnia, iż stwierdza, że zakochuje się sama w sobie. Natasza zaczyna też zwracać uwagę na siłę swojej urody, kolejny brak uwagi ze strony Chodina rekompensuje sobie krótkimi związkami z innymi mężczyznami. Nie są to jednak relacje oparte na miłości — dziewczyna szuka zemsty, poczucia satysfakcji, jedynie własnej przyjemności. Jej ofiarą jest również Stas. Takie zachowanie dobrze wyjaśnia teoria Fromma o „miłości samego siebie”:

Człowiek samolubny interesuje się wyłącznie sobą [...]. Na świat zewnętrzny patrzy jedynie z punktu widzenia osobistych korzyści; nie obchodzą go potrzeby innych, nie okazuje poszanowania dla ich godności i integralności. [...] Egoista kocha siebie nie za wiele, ale za mało; w rzeczywistości nienawidzi siebie. [...] egoista czuje się pusty i zawiedziony.

<sup>24</sup> E. Fromm, *O sztuce miłości...*, s. 53.

<sup>25</sup> Л. Лузина, *Одуванчики...*, s. 147.

Nieuchronnie staje się nieszczęśliwy i gorączkowo usiłuje ciągnąć z życia zadowolenie, którego osiągnięcie sam sobie uniemożliwia<sup>26</sup>.

Nie dziwi zatem, że przy najbliższej sposobności, nie zważając na nietrzeźwy stan Chodina, dziewczyna wykorzystuje sytuację, by pójść z nim do łóżka. Iluzja związku, w której później żyje, przypomina pewien wariant złudzenia:

Pociąg seksualny tworzy na krótko złudzenie związku, a jednak bez miłości związek ten pozostawia obcych równie daleko od siebie, jak byli przedtem [...]. Czułość nie jest bynajmniej, jak to utrzymywał Freud, sublimacją instynktu seksualnego; jest bezpośrednim wynikiem braterskiej miłości i istnieje zarówno w fizycznej, jak i w nie fizycznej formie miłości<sup>27</sup>.

Po zaspokojeniu tej potrzeby erotyczne marzenia Nataszy całkowicie zmieniają się w matczyne pragnienie opieki nad mężczyzną. Marzenia dziewczyny dotyczą karmienia „chorego” Sergieja, dbania o to, by było mu ciepło. Kiedy znów zaczyna godzić się z brakiem upragnionej miłości (Chodin po raz kolejny pozbawił ją swojej uwagi), przy nadarzającej się okazji ponownie wykorzystuje sytuację, interpretując egoistycznie słowa piosenek artysty jako wyznanie miłości. Podczas stosunku bohaterka czuje, jak spełniają się jej marzenia, a prośba o uderzenie odgrywa tu rolę uszczypnięcia, uwierzytelnienia rzeczywistości. Świadkiem tego jest Stas, którego reakcja jest już nam — czytelnikom — znana.

Przemyślenia Sergieja Chodina kierują nas od razu w stronę niefortunnej nocy, kiedy odbył się koncert. Po pierwsze, zwracamy uwagę na sposób, w jaki mężczyzna patrzy na obecne tam kobiety, jak ocenia ich charakter ze względu na ich wygląd. Jego pogardliwy stosunek do płci pięknej jest zauważalny, a świadczyć może o zachwianych proporcjach pomiędzy „ojcowską” a „matczyną miłością” w dzieciństwie mężczyzny<sup>28</sup>.

Pogodzony ze swoim nieudanym życiem artysta widzi jednak dla siebie ratunek w dziewczynie przedstawiającej mu się na sali koncertowej jako Kalliope. W jego marzeniach staje się ona jego „ostatnią miłością”, ostatnią nadzieją na szczęście. Obok niej na sali koncertowej bohater dostrzega Nataszę — nielubianą przez niego asystentkę znenawidzonego szefa, smarkulę

<sup>26</sup> E. Fromm, *O sztuce miłości...*, s. 56.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 53.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 41–46.

zachowującą się jak jego matka. Odnosząc się do zaburzonego odczuwania miłości matczynej przez bohatera, zauważamy, że w jego wspomnieniach dominuje poczucie porażki, której synonimem stało się ustawiczne powracanie na łono odnoszącej sukcesy matki. Jej autorytet musiał zatem zostać w życiu syna zachwiany, a z symbolu ciepła i miłości stała się ona symbolem uzależnienia, chociażby finansowego<sup>29</sup>. Bohater jest świadomy tego, że kobiety traktują go jak dziecko, że chcą się nim opiekować, ale on nie potrzebuje już drugiej matki. Złość każe mu traktować kobiety bez szacunku, wykorzystywać do swoich potrzeb (wysłał wiadomości SMS do Natasy tylko po to, by załatwić sobie zerwanie kontraktu z firmą, a seksu z nią nie pamięta, był zbyt pijany). Kiedy na koncercie Siergiej „zakochuje się” w Kalliope, uczucie to zawładania nim, pragnie z nią uciec, śpiewa tylko do niej, lecz jest już bardzo pijany. Po koncercie jest przekonany, że kocha się właśnie z Kalliope, po czym uświadamia sobie, że umiera przez pomyłkę. Ale to nic — jak twierdzi — przecież całe jego życie jest pomyłką.

Ostatnim przedstawieniem zdarzeń jest historia Aleny, trzydziestoletniej dziewczyny, która właśnie dowiedziała się, że jest śmiertelnie chora. Wszystko w jej życiu traci sens — narzeczony, mieszkanie, praca. O swoim stanie powiadamia tylko bogatego i wpływowego ojca, który od razu załatwia jej najlepszy szpital i najlepszych lekarzy. Sytuacja ta jest znacząca z punktu widzenia kontaktu dziewczyny z matką, jednak zwracamy uwagę przede wszystkim na sposób, w jaki Alena opisuje swojego ojca. Fromm twierdził, że miłość „matczyna” i „ojcowska” różnią się od siebie (w odróżnieniu od matki ojciec kocha „pod pewnym warunkiem”) i nie powinny one wpływać na samoświadomość dziecka. „W obwarowanej warunkami miłości ojcowskiej odnajdujemy, tak samo jak w niczym nieuwarunkowanej miłości macierzyńskiej, aspekt negatywny i pozytywny”<sup>30</sup> — podkreślał niemiecki psycholog. Z kolejnych wspomnień Aleny wynika, że w tym wypadku negatywny aspekt ojcowskiej miłości odegrał w jej życiu znaczącą rolę.

W drodze do sanatorium na Krymie Alena traci poczucie sensu wyjazdu i wysiada nagle z pociągu w małej miejscowości — jest to dla niej sym-

<sup>29</sup> Zob. T. Bilicki, *Krytyka autorytetu w pedagogice radykalnego humanizmu Ericha Fromma*, „Studia z Teorii Wychowania: półrocznik Zespołu Teorii Wychowania Komitetu Nauk Pedagogicznych” 2, 2011, nr 1, s. 73–79.

<sup>30</sup> E. Fromm, *O sztuce miłości...*, s. 44.

bol przeciwstawienia się woli ojca. Jak pisał Fromm: „na miłość ojcowską trzeba zasłużyć, można ją utracić, jeżeli nie spełni się oczekiwań”<sup>31</sup>. Alena czuje, że nie spełnia oczekiwań ojca w żadnym aspekcie swojego życia — jej wykształcenie, związek, a teraz choroba to tylko kolejne zawody. „W naturze miłości ojcowskiej tkwi fakt — pisał dalej filozof — że posłuszeństwo staje się główną zaletą, a nieposłuszeństwo głównym grzechem — a karą jest odebranie ojcowskiej miłości”<sup>32</sup>, którego to właśnie doświadcza bohaterka, nie podejmując podróży na Krym.

Powodem, dla którego Alena postanawia się zatrzymać, jest również koncert Sergieja, na który trafia przez przypadek. Artyście dziewczyna przedstawia się jako Kalliope, a z ich rozmowy wynika, że mogą mieć z sobą wiele wspólnego. Więzy, która tworzy się między bohaterami, przypomina Frommowski aspekt „miłości braterskiej”. „Miłość braterska jest miłością między równymi. [...] ponieważ posiadamy naturę ludzką, wszyscy potrzebujemy pomocy. Dziś ja, jutro ty”<sup>33</sup>. Dziewczyna zgadza się uciec z muzykiem w nadziei, iż razem udzielą sobie potrzebnej aktualnie pomocy. Jednak ciąg zdarzeń sprawia, że po koncercie jej stan zdrowia pogarsza się i Alena trafia do szpitala. Następnego dnia bohaterka ma okazję porozmawiać z przywiezionym z urazem głowy i leżącym w sali numer 7 Siergiejem. Mężczyzna w ostatnich minutach swojego życia w symbolicznej akcji „adoptuje” dziewczynę, aby ta miała w końcu ojca, który ją kocha. Kiedy muzyk umiera, Alena dowiaduje się od młodego lekarza, że jej diagnoza to pomyłka.

## *I mama chowała to we włosach — w poszukiwaniu miłości*

Poruszona przez Luzinę problematyka różnych aspektów miłości pojawia się także w *I mama chowała to we włosach*, utworze będącym brakującym ogniwem pomiędzy buntowniczymi, maskulinistycznymi powieściami Żadana a jego bardziej dojrzałą i wielopłaszczyznową *Mezopotamią*.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 48.



W przeciwieństwie do *Dmuchańców* o uczuciach między bohaterami dowiadujemy się wyłącznie z perspektywy Saszy — narratora i protagonisty utworu, samotnego mężczyzny po trzydziestce, który wraz z kolegą Paszą i jego jedenastoletnią córką Alisą wyrusza nad morze. W związku z nagłym atakiem wyrostka robaczkowego ich podróż zostaje przerwana i trafiają do nienazwanego w tekście małego, ponurego miasta. Sasza i jedenastolatka zameldowują się w hotelu, Pasza zaś położony zostaje w szpitalu w tytułowej sali numer 7. Chociaż dla Paszy wyjazd miał być pretekstem do spędzenia czasu z córką, z opowieści narratora dowiadujemy się, że jego celem jest też chęć zarobienia pieniędzy — mężczyźni wspólnie zajmują się sprzedażą podróbek markowych perfum i kosmetyków<sup>34</sup>. Samotny protagonista w sytuacji choroby zaczyna porównywać własną sytuację życiową do tej swojego najlepszego przyjaciela, którego zna od dziecka. Mimo że przenośny handel nie przynosi obu panom zysków, w przeciwieństwie do melancholijnego, rozwiedzionego Paszy Sasza nie poddaje się, a sprzedaż kosmetyków staje się dla niego punktem honoru.

Warto w tym miejscu podkreślić, że po upadku Związku Radzieckiego Ukraina borykała się nie tylko ze zmianą ustrojową, lecz także z transformacją wolnorynkową, która przyniosła hiperinflację i pogłębiający się kryzys gospodarczy<sup>35</sup>. Prywatyzacja państwowych zakładów pracy wiązała się natomiast zarówno ze wzrostem bezrobocia, jak i rosnącym wskaźnikiem korupcji oraz spadającym indeksem wolności gospodarczej<sup>36</sup>. Mężczyźni wychowani na radzieckich wartościach musieli zmierzyć się z kapitalizmem i napływającym dzięki globalizacji nowym wzorem męskości utożsamianej z indywidualizmem, poczuciem władzy i posiadania. W większości utworów prozatorskich Żadana zarówno starsi, jak i młodszy bohaterowie robią wszystko, by rozkręcić własny interes, i odnajdując się w nowych realiach, udowodnić swą męskość. W *Hymnie demokratycznej młodzieży* możemy przeczytać, że finanse, obok miłości, to najważniej-

<sup>34</sup> Warto w tym miejscu zauważyć, że chociaż komiwojażerami niegdyś byli głównie mężczyźni, w ostatnich dziesięcioleciach sprzedaż kosmetyków zaczęła być utożsamiana z zajęciem stereotypowo kobiecym. Więcej zob. K. Barber, *Styling Masculinity: Gender, Class, and Inequality in the Men's Grooming Industry*, New Jersey 2016.

<sup>35</sup> K. Domaradzki, *Ukraina na gazowym hamulcu*, <http://www.forbes.pl/gospodarka-ukrainy-na-gazowym-hamulcu,artykuly,167677,1,1.html> [dostęp: 13.04.2019].

<sup>36</sup> *Ibidem*.

szy aspekt życia, gdyż ludzie „помирають саме від нестачі любові або нестачі бабок”<sup>37</sup>. Co więcej, jeden z bohaterów w próbie wzbogacenia się dostrzega proces wyniszczający. Porównując finanse do miłości i seks do ekonomii, zauważa, że w procesie zdobywania pieniędzy i władzy nie można liczyć na niczyją pomoc, a porażkę finansową utożsamia z impotencją: „[...] секс і економіка, так, так, економіка — цей простатит для середнього класу”<sup>38</sup>. Dla Saszy, niczym protagonistów wcześniejszych tekstów *Żadana*, próby wzbogacenia się okazują się zazwyczaj nieudane. Zdolność utrzymania się jest więc głównym wyznacznikiem poczucia męskości głównego bohatera *I mama...* Warto jednak podkreślić, że chociaż nie zna się on na sprzedaży kosmetyków i operuje wyłącznie wyuczonymi formułkami, nie poddaje się, gdyż w przeciwieństwie do swego przyjaciela nie ma nic oprócz torby wypełnionej podrabianymi perfumami, która jednak daje mu pozorne poczucie niezależności i nadzieję. Dzięki temu jako jedyny nie decyduje się na przerwanie podróży — w przeciwieństwie do Paszy i Alisy nikt na niego nie czeka.

W świetle teorii Fromma możemy założyć, że protagonista nie tylko wydaje się nie umieć kochać, ale nie potrafi również być kochanym. Porównuje miłość do choroby wyniszczającej człowieka od środka, stwierdzając, że jego przyjaciel „захворів на неї, ніби на рак [...]”. Він різав своє серце [...]”<sup>39</sup>. Biorąc pod uwagę zakończenie utworu, słowa te można również potraktować jako komentarz do opisu jego wcześniejszej relacji z tajemniczą kobietą. To Sasza opowiada o historii związku swojego rozwiedzionego przyjaciela z Marią, tytułową mamą, dzięki czemu charakter tej relacji poznajemy wyłącznie z jego punktu widzenia. Chociaż na początku opowieści była żona Paszy przedstawiona została w sposób stereotypowy — jako apodyktyczna kobieta, ograniczająca po rozwodzie prawa mężczyzny do opieki nad własnym dzieckiem<sup>40</sup>, w retrospektywnej, pierwszoosobowej narracji protagonisty zmienia się w czułą, radosną i pełną życia osobę, która pojawiła się w życiu Saszy i Paszy zimą, lecz dopiero wiosną najlepszy przyjaciel protagonisty zauroczył się nią, wi-

<sup>37</sup> С. Жадан, *Гімн демократичної молоді*, Харків 2006, s. 9.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 12.

<sup>39</sup> С. Жадан, *I мама ховала це у волоссі*, [w:] Л. Лузіна, С. Жадан, *Палата № 7...*, s. 62.

<sup>40</sup> Zob. M. Świetlicki, *Kiedy chłopcy...*, s. 114.

dząc, jak poprawia swoje długie, blond włosy, jak gdyby chowała w nich tajemniczy skarb. Nie zważając na różnicę charakteru, początkowo związek wydawał się szczęśliwy. To w ślubie i ciąży bohater widzi przyczynę zmiany charakteru kobiety.

Jako że obaj bohaterowie są z zawodu handlowcami, ciekawe wydaje się tu odniesienie do teorii konsumpcjonizmu związanego z miłością. Fromm o jednym z problemów niedopasowanych małżeństw pisał bowiem:

Cała nasza kultura opiera się na żądzy kupna, na idei wymiany korzystnej dla obu stron. Szczęście współczesnego człowieka to ów dreszczyk, jakiego doznaje, oglądając wystawy sklepowe i nabywając to wszystko, na co może sobie pozwolić [...]. On (lub ona) w podobny sposób patrzy na ludzi<sup>41</sup>.

Szukanie „korzystnego zakupu” rzadko jednak prowadzi do udanego, bo pozbawionego „sztuki miłości” małżeństwa.

Wspomnienie przez bohatera „innego” charakteru Marii sprzed ślubu sugeruje czytelnikowi, że sam Sasza również żywił do kobiety uczucia. Chociaż przez prawie całą akcję utworu relacje protagonisty ograniczają się do przelotnego seksu z Anną, hotelową recepcjonistką, czynności będącej kolejnym przykładem „korzystnego zakupu”, gdyż stosunkiem bohater pragnie opłacić pobyt w hotelu, ostatni opis retrospektywny sugeruje, że kobieta, o której myśli z tęsknotą, to właśnie Maria. Sasza wspomina, że to do niego zwróciła się, gdy jej związek z Paszą przeżywał kryzys, a powodem zawarcia małżeństwa była ciąża, co również wskazuje na jego „transakcyjność”.

Uwagę zwraca również stosunek Alisy do narratora opowieści. Nastoletnia córka przyjaciela zamiast spędzać czas ze swoim ojcem w trakcie trzydniowego pobytu w hotelu nawiązuje bliski kontakt z Saszą. To on staje się dla niej w tym czasie symbolicznym ojcem, wypełniając miejsce nieobecnego Paszy. Gdy hotelowa recepcjonistka pyta, kim dla protagonisty jest Alisa, ten stwierdza, że córką. Chociaż dziewczynka szybko zaprzecza, wkrótce zaczyna traktować Saszę, który nie tylko dość nieudolnie stara się jej zapewnić poczucie bezpieczeństwa, ale również opowiada jej o młodości rodziców, jak ojca. Dziewczynka otwiera się przed nim, a nawet zdobywa się na poproszenie go o zakup podpasek, co wprowa-

<sup>41</sup> E. Fromm, *O sztuce miłości...*, s. 14.

dza mężczyzną w zakłopotanie. Mimo że spędzając trzy dni z Alisą, Sasza wciela się w rolę opiekuna, nie jest w stanie jej podobać i dziewczynka, najmłodsza, lecz — naszym zdaniem — najbardziej dojrzała bohaterka utworu, przyjmuje w pewnym momencie symboliczną rolę matki, pomagając w sprzedaży kosmetyków, zdobywając pożywienie i ratując przed wścibskim milicjantem<sup>42</sup>. Gdy Alisa i Pasza proponują protagoniście, by wrócił razem z nimi do domu, ten decyduje się kontynuować podróż sam, symbolicznie odcinając się od nich i wyruszając we własną drogę, tym razem zrywając z przeszłością i miłością do Marii, która wraz z poczuciem winy w stosunku do Paszy niszczy go „jak rak”.

## Wnioski

„Wszystkie historie są o tym samym” — konkluduje w wywiadzie autorka *Dmuchawców*<sup>43</sup>. Słowa te można również poniekąd zastosować do opisu tekstu *Żadana*. Niewątpliwie obie opowieści dotyczą miłości, jednak — względem teorii Fromma — możemy uznać, że dotyczą różnych jej aspektów. „Każdą teorią miłości musi zaczynać się od teorii człowieka, ludzkiego istnienia”<sup>44</sup> — pisał filozof, a autorzy przedstawionego projektu starali się dotknąć jego złożoności. Zawarta w niniejszym artykule analiza motywu miłości w projekcie Lady Luziny i Serhija *Żadana* pozwoliła pokazać, że obok wartości pozaliterackich, omówionych we wstępie rozważań, teksty obu autorów są palimpsestycznym wielogłosem różnorodnych ludzkich charakterów uwarunkowanych miłością.

<sup>42</sup> Zob. M. Świetlicki, *Kiedy chłopcy...*, s. 128.

<sup>43</sup> Fragment wywiadu Lady Luziny dla magazynu „Живой Журнал”...

<sup>44</sup> E. Fromm, *O sztuce miłości...*, s. 18.

## Psychological aspects of love in Lada Luzina and Serhiy Zhadan's project *Ward No. 7*

### Summary

Serhiy Zhadan and Lada Luzina are currently among Ukraine's most popular contemporary writers. Even though the former writes in Ukrainian and the latter in Russian, in 2013 they jointly published *Ward No. 7*, a bilingual literary project. Despite the apparent differences between the authors (language, gender) and their texts (genre, narrative), the central theme of both "Dandelions" and "And Mom Hid It in Her Hair" — the stories comprising *Ward No. 7* — is love. The following article is an attempt at analyzing the motif of love in Luzina and Zhadan's project using Erich Fromm's theory. Its aim is also to familiarize Polish readers with the less popular face of Ukrainian literature — more commercial, Russophone, and written by a female author. The authors of this article argue that Fromm's theory can be a useful tool for explaining some of the concepts and symbols appearing in Zhadan's and Luzina's texts.

Keywords: love, Ukrainian literature, Russophone literature, Erich Fromm

do akceptacji

SYBILLA DAKOVIĆ  
Uniwersytet Wrocławski, Polska



# Syntetyczny chorwacki celownik kierunku i jego polskie ekwiwalenty przekładowe

## Wprowadzenie

Praca ta ma za zadanie ustalenie polskich ekwiwalentów chorwackiej konstrukcji z bezprzyimkowym (syntetycznym) celownikiem kierunku. Przyjęta konfrontatywna metoda ekwiwalencji przekładowej zakłada ustalenie i przeanalizowanie odpowiedników badanego elementu językowego na podstawie korpusu składającego się z tekstów języka chorwackiego oraz ich polskich przekładów dokonanych przez kompetentnych tłumaczy, rodzimych nosicieli języka polskiego<sup>1</sup>. Wybrany materiał obejmuje współczesne języki literackie i stanowi reprezentatywną grupę łącznie 200 poświadczeń.

Badanie składa się z dwóch etapów. Pierwszy polega na scharakteryzowaniu chorwackiej konstrukcji na podstawie materiału języka wyjściowego — ustalone zostaną jednostki leksykalne w celowniku oraz ich nadrzędniki. Ten wstępny przegląd umożliwi dokładniejsze zbadanie

---

<sup>1</sup> Badanie oparte jest na oryginalnych literackich tekstach prozatorskich. Zdania chorwackie pozyskane zostały z portalu *Český národní korpus*, <https://www.korpus.cz/>, a ich przekłady ze zgromadzonego korpusu tekstów drukowanych.

do akceptacji

konkurencyjności ekwiwalentów. Drugi etap badania zakłada omówienie polskich ekwiwalentów chorwackiej konstrukcji i ustalenie ich konkurencyjności oraz wskazanie podstawowego ekwiwalentu. Analizę poprzedza przegląd dotychczasowych stanowisk związanych z problematyką syntetycznego celownika kierunku.

## 1. Syntetyczny celownik kierunku we wcześniejszych opracowaniach

W licznych pracach omawiających słowiańskie przypadki znaczenie kierunku wymieniane jest jako pierwotne<sup>2</sup> i prototypowe znaczenie celownika. Stanowisko takie pojawia się także w literaturze chorwackiej, a reprezentują je Josip Silić i Ivo Pranjković<sup>3</sup> oraz Branimir Belaj i Goran Tanacković Faletar<sup>4</sup>. Silić i Pranjković precyzują to znaczenie jako znaczenie kierunku bez kontaktu: „odnos između dvaju predmeta koji pretpostavljaju približavanje jednoga predmeta drugomu, i to tako da jedan predmet služi kao orijentir drugomu”<sup>5</sup>. Od tego znaczenia mają pochodzić wszystkie pozostałe użycia chorwackiego celownika, te przyimkowe i bezprzyimkowe, co w przytoczonej pracy argumentują Belaj i Tanacković, wykorzystując metodologię semantyki kognitywnej. Zgodnie z tymi koncepcjami syntetyczny celownik kierunku, który jest przedmiotem niniejszego badania, realizuje znaczenie podstawowe celownika.

Syntetyczny celownik kierunku opisany został w kilku pracach dotyczących języka chorwackiego, serbsko-chorwackiego oraz innych języków standardowych opartych na dialekcie sztokawskim, przy czym najbardziej szczegółowy, dokonany z perspektywy synchronicznej, opis

---

<sup>2</sup> Do znanych zwolenników teorii lokalistycznej należą między innymi Louis Hjelmslev, Jerzy Kuryłowicz, Zdzisław Kempf, Adam Heinz, Aleksander Pieszkowski, Jurij Apresjan, John M. Anderson, James Miller.

<sup>3</sup> J. Silić, I. Pranjković, *Gramatika hrvatskoga jezika za gimnazije i visoka učilišta*, Zagreb 2005.

<sup>4</sup> B. Belaj, G. Tanacković Faletar, *Kognitivna gramatika hrvatskoga jezika. Knjiga prva. Imenska sintagma i sintaksa padeža*, Zagreb 2014.

<sup>5</sup> J. Silić, I. Pranjković, *Gramatika...*, s. 219.



znajduje się w pracy bośniackiego badacza Ismaila Palicia<sup>6</sup>. Cenne informacje porównujące celownik syntetyczny z innymi celownikowymi środkami wyrażania ruchu ukierunkowanego, przyimkami *k + D* i *prema + D*, czerpiemy z prac chorwackich językoznawczyń Ljiljany Šarić<sup>7</sup> i Vlasty Rišner<sup>8</sup>. Celownik bezprzyimkowy jako jedno z uzupełnień czasowników kierunkowych (*Richtungsverba*) bada z perspektywy diachronicznej Arne Gallis<sup>9</sup>. Badanie koncentruje na języku serbskochorwackim, sięgając po teksty prozatorskie i liryczne poszczególnych wariantów językowych. Gallis wskazuje także występowanie syntetycznego celownika kierunku w innych językach słowiańskich na wybranych etapach rozwoju. Synchronicznym studiom porównawczym poświęcone są z kolei monografie Ljubo Milinkovicia<sup>10</sup> oraz Marii Najčeskiej-Sidorovskiej<sup>11</sup>.

Sięgając do historii słowiańszczyzny, syntetyczny celownik kierunku odnotowany jest w języku staroruskim, staroczeskim, staropolskim, we współczesnych zaś językach słowiańskich wciąż żywy jest w językach południowosłowiańskich (oprócz literackiego słoweńskiego) oraz ludowych i literackich tekstach słowackich<sup>12</sup>. W polskim języku literackim bezprzyimkowy celownik kierunku nie zachował się, lecz jego pełna żywotność utrzymała się w gwarach<sup>13</sup>.

W językach na podstawie dialektu sztokawskiego jego wysoka frekwencja jest zjawiskiem stosunkowo nowym, nasilającym się w drugiej

<sup>6</sup> I. Palić, *Dativ u bosanskome jeziku*, Sarajevo 2010.

<sup>7</sup> Lj. Šarić, *Dativ smjera u hrvatskome jeziku (u usporedbi s drugim slavenskim jezicima)*, „Rasprave: Časopis Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje” 25, 1999; Lj. Šarić, *Spatial Concepts in Slavic: A Study of Prepositions and Cases*, Wiesbaden 2008.

<sup>8</sup> V. Rišner, *Morfosintaktička obilježja dativnih izraza uz glagole kretanja*, „Rasprave: Časopis Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje” 29, 2003.

<sup>9</sup> A. Gallis, *Beiträge zur Syntax der Richtungsverba in den slavischen Sprachen*, Oslo 1973.

<sup>10</sup> Lj. Milinković, *Dativ u savremenom ruskom i srpskohrvatskom jeziku: konfrontativna analiza*, Beograd 1988.

<sup>11</sup> M. Najčeska-Sidorovska, *Функции и значења на дативот и нивното изразување во современитот руски, српскохрватски, македонски и бугарски јазик*, Скопје 1997.

<sup>12</sup> A. Gallis, *Beiträge...*, *passim*.

<sup>13</sup> M. Brodowska, *Historyczne procesy przekształceń polskiego celownika w formy przyimkowe*, „Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej” 1, 1955, s. 21–22.

połowie XIX wieku<sup>14</sup>. W języku chorwackim celownik syntetyczny stopniowo zastępuje konkurencyjną konstrukcję *k + D*, co stoi w sprzeczności z tendencją do analityzmu<sup>15</sup>. Inny pogląd prezentuje Palić: allatywną konstrukcję syntetyczną z celownikiem żywotnym uznaje za prymarną wobec przyimkowej, negując możliwość jej powstania przez usunięcie przyimka z konstrukcji analitycznej<sup>16</sup>. W pracach serbskich powtarzane jest natomiast twierdzenie o ograniczeniach użycia konstrukcji do występowania przy czasownikach ruchu oraz dewerbatywnych rzeczownikach z prefiksem *pri-*, a także o archaiczności gramatycznej formy syntetycznej przy innych czasownikach ruchu<sup>17</sup>.

Badania przeprowadzone przez Šarić na wybranych czternastu właściwych czasownikach ruchu pokazują podobną frekwencję konstrukcji z przyimkiem *k + D* oraz konstrukcji bezprzyimkowej<sup>18</sup>. Spostrzeżenia, jakie czyni autorka, dotyczą także znaczenia nadrzędnych czasowników. Według niej prawdopodobieństwo użycia celownika syntetycznego związane jest ze znaczeniem osiągnięcia celu ruchu ukierunkowanego, co realizuje się przy czasownikach oznaczających koniec ruchu (na przykład *doći, prići, približiti se*). Istotne okazuje się znaczenie prefiksu czasownika nadrzędnego, na przykład wspomnianego już prefiksu *pri-*, który niesie znaczenie przybliżania i jest bardzo często odnotowywany w tych konstrukcjach<sup>19</sup>, jednak jego wystąpienie nie przesądza o wyborze konstrukcji syntetycznej<sup>20</sup>.

<sup>14</sup> Lj. Šarić, *Dativ...*, s. 332, 342.

<sup>15</sup> A. Gallis, *Beiträge...*, s. 5. Przykłady opuszczania przyimka *k* potwierdzone są już w tekstach pisarzy chorwackich początku XX wieku, a Rišner pisze też o zwięzaniu zakresu użycia przyimka *k*, na przykład ich redukcji przy czasownikach mówienia (*idem, Morfosintaktička...*, s. 261, 263).

<sup>16</sup> I. Palić, *Dativ...*, s. 254.

<sup>17</sup> I. Klajn, P. Piper, *Normativna gramatika srpskog jezika*, Novi Sad 2013, s. 353; M. Ivić, *Lingvistiki ogledi*, Beograd 1983, s. 203. I. Antonić dodaje ponadto czasowniki *vratiti se* i *razići se* (*idem, Sintaksa i semantika dativa*, „Južnoslovenski filolog” 60, 2004, s. 89).

<sup>18</sup> Lj. Šarić, *Dativ...*, s. 340.

<sup>19</sup> V. Rišner, *Morfosintaktička...*, s. 263; M. Ivić, *Lingvistički...*, s. 207. Interesującym odniesieniem jest stwierdzone przez Brodowską uwarunkowanie użycia celownika kierunku przez charakter prefiksu czasownikowego *przy-* w staropolszczyźnie (*eadem, Historyczne...*, s. 18).

<sup>20</sup> Czasowniki ruchu z prefiksem *pri-* występują także przy przyimku *k + D* oraz innych przyimkach spacialnych, na przykład *uz + A*, *na + A* (Lj. Šarić, *Prostor u jeziku i metafora. Kognitivnolingvističke studije o prefiksima i prijedlozima*, Zagreb 2014, s. 44, 92).

Desygnat syntetycznego celownika kierunku, jak twierdzi Rišner, także odgrywa rolę przy wyborze tej konstrukcji. Autorka zauważa przewagę rzeczowników nad zaimkami osobowymi i zwrotnymi<sup>21</sup>. Šarić z kolei wskazuje na przewagę rzeczowników osobowych, rzadsze występowanie żywotnych nieosobowych, najrzadsze konkretnych, które są nazwą miejscowości, budynków lub organizacji, a sporadyczne rzeczowników abstrakcyjnych<sup>22</sup>. Na podstawie korpusu tekstów bośniackich Palić wyodrębnia dwie grupy dla celownika syntetycznego, uwzględniając występowanie przy określonym typie czasowników. Stwierdza, że przy czasownikach ruchu (*glagoli kretanja*) celownik może mieć znaczenie celu lub kierunku ruchu, przy czasownikach zaś kierunku (*glagoli upravljenosti*) oznacza ukierunkowanie, przy czym tylko konstrukcję o znaczeniu celu uznaje za żywą we współczesnym języku bośniackim<sup>23</sup>. Autor uważa, że to otoczenie celownikowego referenta, jego sfera osobista, nie zaś sam referent tworzą granicę ruchu, uznając za prototypowy celownik żywotny i przyjmując, że desygnat żywotny nie może być punktem końcowym ruchu<sup>24</sup>. Celem ruchu nazywa sytuację wkroczenia do sfery osobistej desygnatu celownika, natomiast ruch w stronę sfery osobistej nazywa kierunkiem ruchu<sup>25</sup>. Wyróżnia przy tym ruch fizyczny lub abstrakcyjny (na przykład czasowniki *težiti*, *stremiti*).

Gdy mowa o celu ruchu, punkt końcowy sytuuje się w bezpośredniej bliskości desygnatu celownika. Podobnie jak referent celownikowy przemieszczający się desygnat mianownika jest prototypowo żywotny. Celownik najczęściej występuje pod postacią zaimka osobowego w formie enklitycznej, ale też rzeczowników pospolitych i nazw własnych. Nadrzędne czasowniki zawierają element znaczeniowy końca ruchu i, rzadziej, początku ruchu lub nie zawierają żadnej z tych cech semantycznych (na przykład

<sup>21</sup> V. Rišner, *Morfosintaktička...*, s. 264.

<sup>22</sup> Lj. Šarić, *Dativ...*, s. 338–339. Użycie wyrażenia *k + D* wiąże się z kolei ze zdecydowaną przewagą celownika zaimkowego, szczególnie w postaci akcentowanej, co Rišner tłumaczy postępującą gramatyzacją tego przyimka przy formach o zredukowanym znaczeniu leksykalnym (*idem*, *Morfosintaktička...*, s. 264).

<sup>23</sup> I. Palić, *Dativ...*, s. 270.

<sup>24</sup> Odmiennego zdania jest Milinković (*idem*, *Dativ...*, s. 110), który zakłada kontakt z desygnatem celownika jako punktem w przestrzeni kontrolowanym przez desygnat celownika.

<sup>25</sup> I. Palić, *Dativ...*, s. 244.

*ići, žuriti*). Konstrukcje z nieżywotnym desygnatem celownika Palić uważa za bardzo ograniczone i nieprototypowe, które najczęściej są metonimicznie powiązane z referentami żywotnymi (na przykład rzeczownik *kuća* w niektórych kontekstach<sup>26</sup>) lub personifikowane. Użycie celownika nieżywotnego niepersonifikowanego ogranicza do konstrukcji przy czasownikach z prefiksem *pri*.<sup>27</sup>

W znaczeniu kierunku ruchu desygnat celownika jest prototypowo nieżywotny, przeważnie przedmiotowy. Czasowniki ruchu w tych konstrukcjach mają znaczenie początku i przebiegu ruchu (na przykład *poći, poletjeti, krenuti*). Podczas omawiania tych konstrukcji w wywodzie autora widoczne są pewne niespójności: za znaczenie konstrukcji uznaje przybliżanie się do sfery osobistej, stwierdzając jednocześnie, że przedmioty nie mają sfery osobistej. Mimo to Palić zakłada, że w niewielkim stopniu przedmiot jest dotknięty działaniem referenta w mianowniku, to jest przybliżaniem się<sup>28</sup>.

Prototypowe konstrukcje z czasownikami kierunku występują z żywotnym mianownikiem i żywotnym lub nieżywotnym celownikiem. Do czasowników kierunku, oprócz takich jednostek, jak *okrenuti se, okrenuti, spustiti, podići*, Palić zalicza także czasowniki *pogledati, pokazati*<sup>29</sup>.

We wszystkich wymienionych konstrukcjach mogą wystąpić czasowniki przechodnie, które zakładają istnienie jeszcze jednego wyrażonego biernikiem uczestnika sytuacji. Z czasownikami ruchu oznaczają transfer desygnatu biernika dokonany przez desygnat mianownika. Zarówno desygnat celownika, jak i biernika może być żywotny lub przedmiotowy. Konstrukcje z przechodnimi czasownikami kierunku obrazują zmianę pozycji referenta w bierniku w kierunku desygnatu celownika bez przemieszczania się referenta w mianowniku.

<sup>26</sup> Podobną koncepcję podaje Gallis (*idem, Beiträge...*, s. 296).

<sup>27</sup> I. Palić, *Dativ...*, s. 245–261.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 263–267.

<sup>29</sup> W polskiej tradycji językoznawczej czasowniki zwane przez Palicia czasownikami kierunku (*glagoli upravljivosti*) zaliczane są do czasowników ruchu, w grupie tej nie znajdują się jednak czasowniki percepcji wzrokowej. Brygida Rudzka-Ostyn pisze o tych czasownikach jako o realizujących koncepcję transferu przeniesioną na domenę postrzegania (*eadem, Z rozważań nad kategorią przypadku*, Kraków 2000, s. 43).

## 2. Syntetyczny celownik kierunku w chorwackim materiale badawczym

Badanie nadrzędnego czasownika, dla którego celownik kierunku jest uzupełnieniem, pokazało różnorodność semantyczną i frekwencyjną poszczególnych czasowników.

Dwa najczęściej występujące to *prići/prilaziti* (łącznie 18) i *vraćati se/vratiti se* (13). Za liczne można uznać także czasowniki *ići* (10) i *doći/dolaziti* (8), *približiti se/približavati se* (7). Zebrany materiał potwierdził opisywaną przez innych badaczy znaczną frekwencję czasowników z adlatywnym prefiksem *pri-*, fundowanych od różnorodnych czasowników ruchu: *pritrčati, prići, pristupiti, približiti se, priskakati, primicati, prinijeti* (38 — 38%), przeważają jednak czasowniki bez prefiksu *pri-* (62%). Dość częstym prefiksem jest też adlatywny prefiks *do-* oznaczający osiągnięcie punktu końcowego ruchu, który wystąpił w czasownikach *dotrčati, dolaziti/doći, dovesti, doputovati, donijeti* (13). Inne prefiksy czasownikowe były zdecydowanie rzadsze, na przykład ablatywny prefiks *od-/ot-*: *otpratiti, odjuriti, odvesti, odnijeti* (5) lub *u-* oznaczający ruch do wnętrza lokalizatora lub ablatywność: *uputiti se, uskočiti* (2).

Czasownikowy nadrzędnik wyrażał ukierunkowanie dynamiczne: przemieszczenie się elementu lokalizowanego w stronę lokalizatora oraz statyczne: obiekt lokalizowany nie przesuwają się ku lokalizatorowi, a ruch dotyczy ukierunkowania (zwrotu) jednej z wyróżnionych stron, tak zwanej fasady. Oba typy ukierunkowania występują w ramach dwu- i trójargumentowych. Dla ukierunkowania dynamicznego będę za Kazimierą Marią Solecką<sup>30</sup> używać etykiet: lokomocja samodzielna zorientowana, gdy nadrzędny czasownik ruchu jest nieprzechodni, lokomocja niesamodzielna zorientowana dla przechodniego czasownika ruchu i odpowiednio mocja samodzielna zorientowana — nieprzechodni czasownik kierunku i mocja niesamodzielna zorientowana, gdy nadrzędnikiem jest przechodni czasownik kierunku.

W materiale badawczym lokomocja samodzielna występuje w konstrukcjach na przykład z czasownikami *ići, pobjeći, približiti se, prijeći, pri-*

<sup>30</sup> K. M. Solecka, *Semantyka czasowników ruchu w języku macedońskim*, Katowice 1983, s. 86.

*skočiti, uskočiti, odjuriti* (74 poświadczenia), a lokomocja niesamodzielna z czasownikami *nositi, prinositi, donijeti, odnijeti, dovesti, pratiti, otpratiti, odvesti* (15). Lokomacja stanowi większość, bo około 90% poświadczeń (90). Mocję samodzielną zorientowaną i mocję niesamodzielną zorientowaną reprezentują w badanym materiale konstrukcje z czasownikami zwrotnymi *okretati se* i *okrenuti se* oraz przechodnimi *okretati, okrenuti*. W wypadku osobowego obiektu lokalizowanego często ukierunkowana jest jedna z części ciała, na przykład głowa, tułów. Ten typ ukierunkowania reprezentowało dziewięć poświadczeń (9%).

Dwie z konstrukcji nie obrazowały ruchu fizycznego, lecz zawierały element znaczeniowy zbliżania się metaforycznego, na przykład: *Ignatia izgrađena je s velikom ambicijom da Rim približi Grčkoj* (Matvejević: *Mediteranski...*).

W zgromadzonym materiale celownik żywotny i nieżywotny wystąpił w zbliżonej liczbie z niewielką przewagą rzeczowników nieżywotnych. Wśród 49 (~49%) poświadczeń celownika żywotnego przeważały rzeczowniki osobowe pospolite, które oznaczały członków rodziny, na przykład: *muž, baba, dijete, kćerka, žena, majka, otac*; nazwy zawodów i funkcji: *frizer, liječnik, bolničar, astrolog, zapisničar, župnik* oraz inne, na przykład: *major, grofica, gospođa, invalid, zaručnik, prijateljica, sretnik, čovjek*. Rzadko wystąpiły nazwy własne (5), a także rzeczowniki oznaczające grupy osób: *rulja, grupa, obojica*. Nieliczne były także nazwy żywotne nieosobowe: *magarac, konj, vuk*. Pojedyncze użycia to zaimki osobowy i uogólniający, co nie potwierdza wyników badań Palicia o przewadze zaimków<sup>31</sup>.

Celownik nieżywotny wystąpił 51 razy (51%). Największą frekwencję miał rzeczownik *kuća* (17), przy czym z wąskich kontekstów trudne lub niemożliwe było wnioskowanie, czy wyraz ten, jak sugerował Palić, metonimicznie oznacza rodzinę. Dość często wystąpił rzeczownik *krevet* (7). Pozostałe rzeczowniki odnotowano nielicznie lub tylko raz, na przykład: *zid, prozor, ograda, kavana, vaga, trava, selo, telefon*. Ich znaczenia są różnorodne i wraz z czasownikami obrazują ruch na większe i mniejsze odległości. Stoi to w sprzeczności z konstatacją Milinkovicia, według którego

<sup>31</sup> I. Palić, *Dativ...*, s. 245.

bezprzyimkowy celownik kierunku służy do wyrażania ruchu w stronę bliskiego lokalizatora<sup>32</sup>.

### 3. Badanie ekwiwalencji

W korpusie składającym się ze 100 par zdań z chorwackim syntetycznym celownikiem kierunku i jego tłumaczeniami aż w 82 poświadczeniach polskim ekwiwalentem było wyrażenie przyimkowe *do* + G. Pozostałe ekwiwalenty to wyrażenia przyimkowe *ku* + D (4), *w stronę* + G (2) oraz celownik bezprzyimowy (4). W części tłumaczeń chorwackie czasowniki ruchu zostały zastąpione innymi czasownikami (7 poświadczeń).

D // *do* + G (82 — 82%)

Polski przyimek *do* + G jest polisemantyczny i należy do grupy przyimków o wysokiej frekwencji<sup>33</sup>. W jednym ze swoich podstawowych znaczeń wyraża relację adlatywną, wskazywanie na miejsce będące kierunkiem ruchu. Może przy tym zawierać też pojęcie kresu działania, to jest osiągnięcie kontaktu z celem<sup>34</sup>, lub oznaczać tylko przybliżanie się do niego bez osiągnięcia kontaktu. Celem może być także wewnątrz desygnatu dopełniacza<sup>35</sup>. Poza ostatnią wymienioną cechą semantyczną spacialne znaczenie *do* + G pokrywa się ze znaczeniem wyjściowej konstrukcji chorwackiej.

W materiale badawczym w dopełniaczu wyrażenia *do* + G nie wystąpiły ograniczenia co do cechy żywotności lub nieżywotności, na przykład:

1. *Dotręła sam **babi**. — Pobieęłam prosto **do babi**.* (Gromača: Crnac)

<sup>32</sup> Lj. Milinković, *Dativ...*, s. 107.

<sup>33</sup> D. Buttler, *Użycie przyimków w różnych odmianach współczesnej polszczyzny*, „Prace Filologiczne” 31, 1982, s. 174.

<sup>34</sup> R. Przybylska, K. Sikora, *Próba opisu funkcji znaczeniowych najczęstszych przyimków w polszczyźnie mówionej*, [w:] *Studia nad polszczyzną mówioną Krakowa 3*, red. B. Dunaj, K. Ożóg, Kraków 1991, s. 115.

<sup>35</sup> *Inny słownik języka polskiego PWN*, t. 1, red. M. Bańko, Warszawa 2000, s. 272–273.

2. *Prīde prozoru.* — *Podszedł do okna.* (Marinković: *Kiklop*)

Znaczenia nadrzędnych czasowników obejmują czasowniki lokomocji samodzielnej oraz niesamodzielnej:

3. *Vraćamo se iz rive našoj kući [...]* — *Wracamy z rivy do domu [...]* (Karuza: *Vodič...*)

4. *Uzeo je taj paket i odnio ga svom liječniku.* — *Wziął tę paczkę i zaniósł do swojego lekarza.* (Gromača: *Crnac*)

Zdecydowanie przeważają jednak znaczenia lokomocji samodzielnej (72 okurencje, 82% dla ekwiwalentu), co przewyższa odsetek konstrukcji o tym znaczeniu w całości materiału języka wyjściowego (to jest 74%). Wśród ekwiwalentów występują również poświadczenia o znaczeniu mocji samodzielnej:

5. [...] *pa se zatim okrenuo gospođi na vratima [...].* — [...] *potem odvrócił się do damy w drzwiach [...].* (Novak: *Miris*)

W materiale brakuje tłumaczeń z konstrukcjami mocji niesamodzielnej, wynika to jednak z niskiej frekwencji takich struktur w korpusie.

Polski ekwiwalent *do* użyty był w znaczeniu zarówno osiągnięcia celu, jak i ruchu ukierunkowanego, zbliżania się:

6. [...] *poslijepodne je Štefica Cvek došla kući i zaključala za sobom vrata.* — [...] *po południu Šteficia Ćwiek dotarła do domu i zamknęła za sobą drzwi na klucz.* (Ugrešić: *Štefica...*)

7. *Lako mašuci glavom u znak predbacivanja stane se približavati Melkioru [...].* — *Lekko kiwajac głową z wyrzutem zaczął zbliżać się do Melchiora [...].* (Marinković: *Kiklop*)

## D // ku + D (4 — 4%)

Kolejny ekwiwalent, przyimek *ku* + D, uważany jest przez wielu językoznawców za książkowy<sup>36</sup> lub przestarzały, skostniały lub nawet relikto-  
wy<sup>37</sup>. Niektórzy badacze piszą o ograniczeniach jego użycia, na przykład do ustalonych związków o znaczeniu skutku (*ku radości*) lub o nacecho-

<sup>36</sup> *ku*, [hasło w:] *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, Warszawa 2004 [CD-ROM].

<sup>37</sup> W. Maciejewski, *O przestrzeni w języku. Studium typologiczne z językiem polskim w centrum*, Poznań 1996, s. 70.



waniu stylistycznym w interesującym nas znaczeniu przestrzennym<sup>38</sup>. Jako przyimek spacialny *ku* informuje o ukierunkowaniu w stronę punktu docelowego bez założenia jego osiągnięcia<sup>39</sup>, zbliżaniu się do tego punktu. Eksplikacja, którą dla tego przyimka proponuje Krystyna Cyra, to: SP *ku* N: 'SP w stronę N'<sup>40</sup>. Właśnie wyrażenie *w stronę* podawane jest jako synonim przyimka *ku*<sup>41</sup>, obok *do*<sup>42</sup>, lecz w wypadku tego ostatniego pokrywa się tylko jedno z użyć spacialnego *do*. W tym względzie przyimek *ku* + D jest też znaczeniowo uboższy od chorwackiego celownika kierunku, wyrażającego także cel ruchu. Celownikowy lokalizator może być żywotny oraz nieżywotny.

Chociaż przyimek *ku* może wystąpić zarówno przy czasowniku lokomocji, jak i mocji, w korpusie ekwiwalent *ku* + D odnotowałam wyłącznie przy czasownikach mocji zorientowanej, trzykrotnie z czasownikiem *zwracać się*, będącym odpowiednikiem chorwackiego czasownika *okrenuti se* lub *okretati se*, i raz przy czasowniku *schylić się*, którymi tłumacz zastąpił adlatywny czasownik lokomocji *prići*. Zmiana czasownika wyeksponowała ruch w osi pionowej:

8. *Pustite me sada, pustite me sama da pridem travi* [...]. — *Pozwólcie mi teraz, pozwólcie samemu schylić się ku trawie* [...]. (Marinković: *Kiklop*)

Poświadczenia z ekwiwalentnym czasownikiem *zwracać się* (*okrenuti/okretati se*) oznaczały także ukierunkowanie abstrakcyjne:

9. *Svi se okrećemo Grčkoj i svatko je smatra svojom*. — *Wszyscy zwracamy się ku Grecji, każdy uważa ją za swoją*. (Matvejević: *Mediterski...*)

Wszystkie rzeczowniki poprzymkowe były nieżywotne.

<sup>38</sup> D. Buttler, H. Kurkowska, H. Satkiewicz, *Kultura języka polskiego. Zagadnienia poprawności gramatycznej*, Warszawa 1976, s. 355.

<sup>39</sup> A. Weinsberg, *Przyimki przestrzenne w języku polskim, niemieckim i rumuńskim*, Kraków 1973, s. 28.

<sup>40</sup> K. Cyra, *The preposition ku — a syntactic and semantic analysis*, [w:] *Präpositionen im Polnischen: Beiträge zu einer gleichnamigen Tagung Oldenburg. 8. bis 11. Februar 2000*, red. G. Hentschel, T. Menzel, Oldenburg 2003, s. 70.

<sup>41</sup> *ku*, [hasło w:] *Uniwersalny słownik...*

<sup>42</sup> *ku*, [hasło w:] *Wielki słownik języka polskiego*, <https://www.wsjp.pl> [dostęp: 30.03.2019].

## D // w stronę + G (2 — 2%)

Przyimek wtórny *w stronę* + G oznacza relację domiejscową określaną jako ruch w stronę przedmiotu w celach dalekich i jest funkcjonalnym odpowiednikiem przyimka pierwotnego *ku* + D oraz wtórnego *w kierunku* + G<sup>43</sup>. Podobnie jak *ku* ekwiwalent ten jest znaczeniowo uboższy od chorwackiego celownika kierunku — nie zakłada osiągnięcia punktu docelowego. Występuje z czasownikami lokomocji oraz mocji z lokalizatorem żywotnym oraz nieżywotnym.

Polskie ekwiwalenty użyte były z czasownikami mocji oraz lokomocji:

10. *Ali u taj čas don Kuzma ulazi u vidno polje: prelazi ulicu; uputio se invalidovoj vagi [...]. — Ale w tej chwili w polu widzenia pojawił się don Kuźma: przeszedł przez ulicę; skierował się w stronę wagi invalidy [...].* (Marinković: Kiklop)

11. *Na stolu je ležao poziv, licem okrenut kišnom danu. — Na stole leżało powołanie, odwrócone w stronę deszczowego dnia.* (Marinković: Kiklop)

Rzeczowniki łączące się z przyimkiem wtórnym były nieżywotne, jeden konkretny, drugi zaś abstrakcyjny.

## D // D (4 — 4%)

Jako polski przekład chorwackiego celownika ruchu przy czasownikach lokomocji niesamodzielnej *nositi*, *donositi* oraz lokomocji samodzielnej *izmaknuti* wystąpił celownik bezprzyimkowy. W przypadku dwu pierwszych czasowników znaczeniu ruchu ukierunkowanego towarzyszy znaczenie transferu przedmiotu i właśnie ten aspekt przeważa w polskich odpowiednikach tych konstrukcji. Desygnat celownika jest tu osobowym odbiorcą przedmiotu i doświadczającym skutków działania<sup>44</sup>, zaś ruch

<sup>43</sup> B. Milewska, *Słownik polskich przyimków wtórnych*, Gdańsk 2003, s. 106, 197; M. Lesz-Duk, *Przyimki wtórne w języku polskim. Stan współczesny i ewolucja*, Częstochowa 2011, s. 30. *w stronę*, [hasło w:] *Współczesny słownik języka polskiego*, red. B. Dunaj, Warszawa 2009 [CD-ROM].

<sup>44</sup> Por. B. Rudzka-Ostyn, *Z rozważań...*, s. 101.

ukierunkowany zakodowany jest tylko w znaczeniu czasownika, na przykład:

12. *A to su ruže koje prosći donose **njegovoj kćerki Klari**. — Są to róże, które zalotnicy przynoszą **jego córce Klarze**.* (Ugrešić: Štefica...)

13. *Crkvenjak, pun straha božjeg, nosi nogu vukovu **svom župniku** [...]. — Kościelny, pełen bojaźni bożej, zaniósł wilczą łapę **swemu proboszczowi** [...].* (Marinković: Kiklop)

Konstrukcja z czasownikiem *izmaknuti*, w polskim przekładzie *wymknąć się*, występuje w kolokacji *izmaknuti udarcu* (pol. ‘uchylić się przed ciosem’):

14. [...] *prikuplja sve svoje oskudno lukavstvo kako bi izmaknuo **udarcu** [...]. — Jednak śmiechu nie było, tylko podstępna dziecięca chytrość — jak się **wymknąć uderzeniom**.* (Marinković: Kiklop)

Znaczenie konstrukcji dotyczy relacji przestrzennej ablatywnej, ruchu mającego za cel uniknięcie spodziewanego ciosu, w której celownikowy lokalizator jest ruchomy: jest to obiekt lub osoba czy raczej jej część ciała, zwykle ręka. Polski celownik, w mojej ocenie, może reprezentować celownik kierunku albo być metaforycznym rozszerzeniem znaczenia straty, z metonimicznym (*pars pro toto*) desygnatem celownika zastępującym żywotny. Oba znaczenia mogą się także nakładać.

## Inne tłumaczenia (7 — 7%)

Pozostałe polskie tłumaczenia chorwackiej konstrukcji wiążą się z zamianą czasownika, co pociąga za sobą inne budowanie sceny oraz może być związane z rekcją czasownika. Syntagma adlatywna zastąpiona była lokatywną: czasownik *dolaziti* + D przetłumaczony jako *zjawić się w* + L (przykład 15). Ten sam czasownik był też przetłumaczony jako *odwiedzać* + A, a rola punktu docelowego w celowniku zamieniona została na rolę patiensu w bierniku.

15. *Kad je dolazila **kući**, majka je bila ljuta. — Kiedy zjawiała się w domu, matka była zła.* (Gromača: Crnac)

W innej grupie tłumaczeń pomimo zachowania czasownika ruchu wprowadzono pewne redukcje i przesunięcia, na przykład przez ściągnięcie dwóch predykatów w tłumaczeniu nie został wyrażony punkt docelo-

wy, a jego desygnat ze zdania chorwackiego stał się uzupełnieniem infinitywnego okolicznika celu w zdaniu polskim:

16. *Idem majoru da ga poljubim. — Idę pocałować majora.* (Marinković: *Kiklop*)

W kolejnym przykładzie dwa z uzupełnień oznaczających cel zostały zredukowane do jednego. Drugie zostało zamienione relacją lokatywną — określeniem w przyczasownikowej grupie imiennej:

17. [...] *odvede odlučno svoju životinju invalidu na vagu. — [...] zdecydowanie zaprowadził swoje zwierzę na wagę u inwalidy.* (Marinković: *Kiklop*)

W niektórych zdaniach tłumacz zmieniał czasownik ruchu na czasownik korzyści, akcentując rolę odbiorcy działania w celowniku:

18. *Melkior je nekoliko puta priskakao upomoć nestabilnom voditelju. — Melchior kilkakrotnie pomagał chwiejącemu się przewodnikowi.* (Marinković: *Kiklop*)

## Podsumowanie

Przedstawione badanie pokazało, że jako główny polski ekwiwalent chorwackiego syntetycznego celownika kierunku należy uznać przyimek *do* + G. Zważywszy na znaczenie konstrukcji oryginalnej i polskiego odpowiednika, zauważyć można, że *do* + G pokrywa wszystkie znaczenia spacialnego celownika bezprzyimkowego, sam jednak przewyższa ilością użyć chorwacki przypadek. Nie występują także ograniczenia dotyczące preferowania czasowników przechodnych lub nieprzechodnych oraz co do żywotności czy nieżywotności referentów oznaczających punkt docelowy. Na rzecz *do* + G jako głównego ekwiwalentu przemawia także jego frekwencja — 82%. Pozostałe ekwiwalenty przyimkowe *ku* + D oraz *w stronę* + G są bardzo nieliczne, jednocześnie obsługują tylko jedno ze znaczeń chorwackiego celownika — kierunek. Ponadto przyimek *ku* + D może być nacechowany stylistycznie. Dane dotyczące występowania tylko znaczenia mocyj zorientowanej dla ekwiwalentu *ku* mogą być wynikiem nikłej jego frekwencji, potwierdzenie zaś tendencji wymagałoby powtórzenia badania ze znacznie większą próbą materiału z tym przyimkiem.

# do akceptacji

Na uwagę zasługują polskie odpowiedniki celownikowe, w których znaczenie ruchu zeszło na dalszy plan na rzecz znaczenia transferu. Punkt docelowy staje się tu punktem docelowym zdarzenia. Potwierdza to złożony charakter syntetycznego celownika kierunku przy czasownikach lokomocji niesamodzielnej, które uznawane bywają za konstrukcje transferu, czego powodem jest większa wyrazistość strukturalna i komunikacyjna dopełnienia bliższego i jego transferu<sup>45</sup>.

Pozostałe niedokładne tłumaczenia zawierają różnorodne modyfikacje względem oryginału, akcentujące pewien aspekt sceny, które zwykle związane są z indywidualnym wyborem danego rozwiązania przez tłumacza, nie zaś z ograniczeniami języka polskiego.

## The Croatian directional bare dative and its Polish translation equivalents

### Summary

The article aims to examine the Polish equivalents of the Croatian directional bare dative. The analysis will be carried out on the body of sentences excerpted from contemporary Croatian literature and their Polish translations. The work will use the method of translation equivalence, part of the trend of comparative linguistics. The study consists of two stages. The first will characterize the output unit on the basis of lexicographical and grammatical sources, and then it will confront this information with data obtained during the analysis of the corpus. The second part will be dedicated to equivalence. A resource of Polish equivalents will be presented; also their lexical, grammatical and semantic features will be determined. Statistical analysis will be an important element of the study, which in addition to the semantic characteristics will help determine the main Polish equivalent of the Croatian directional bare dative.

Keywords: directional bare dative, translation equivalence, Croatian language, Polish language, prepositions

<sup>45</sup> Por. I. Palić, *Dativ...*, s. 243–244; Lj. Šarić, *Spatial...*, s. 326.

do akceptacji

ANATOLIY ZAHNITKO

Doniecki Uniwersytet Narodowy im. Wasyla Stusa, Ukraina



## Категорійно-парадигмальні виміри флексійності: корпусне моделювання\*

1. Флексія (в класичній морфології — здебільшого вживано термін *закінчення*) постійно перебуває в полі зору дослідників від перших українських нормативних граматик (Михайло Лучкай, Іван Могильницький, Теодор Гартнер, Степан Смаль-Стоцький<sup>1</sup> та ін.) і до останніх авторитетних академічних та університетських видань (Іван Вихованець, Катерина Городенська, Анатолій Загнітко, Світлана Соколова<sup>2</sup>, Марія Плющ<sup>3</sup> та ін.). Зазвичай флексію розглядають у розділі про відмінювання (іменникове, займенникове, прикметникове, числівникове (тут не актуалізовано питання частиномовного статусу

---

\* Дослідження виконано в рамках програми фундаментальних досліджень Міністерства світи і науки України (проект № 0115U000088 «Об’єктивна і суб’єктивна мовносоціумна граматики: комунікативно-когнітивний та прагматико-лінгвокомп’ютерний виміри»).

<sup>1</sup> Див. огляд: А. П. Загнітко, *Теоретична граматики сучасної української мови. Морфологія. Синтаксис*, Донецьк 2011.

<sup>2</sup> І. Р. Вихованець, К. Г. Городенська, А. П. Загнітко, С. О. Соколова, *Граматики сучасної української літературної мови. Морфологія*, Київ 2017.

<sup>3</sup> Див. аналіз: А. П. Загнітко, *Теоретична граматики сучасної української мови...*, с. 101–141.

do akceptacji

займенникових та числівникових слів)), висвітленні дієвідмінювання з визначенням повно- і неповнопарадигмальних дієслівних лексем (Катерина Городенська<sup>4</sup> та ін.) та описах узагальнених моделей-типів відмінювання. Історія студіювання флексійності охоплює увесь період дослідження граматики — від найелементарніших студіювань особливостей поділу на відміни, диференціювання іменників за родами й до сьогодні. Множині іменникових флексій в українській мові притаманне зменшення внутрішнього наповнення, що виявлювано в послідовній відмінково-флексійній конвергентності: *-a* — Род. в. :: Знах. в. в іменників чоловічого роду — назв істот і *-ø* Наз. в. :: Знах. в. в іменників чоловічого роду — назв неістот (*академіка* ↔ *академіка*, *викладача* ↔ *викладача*, *вояка* ↔ *вояка*, *дослідника* ↔ *дослідника* і *асфальтø* ↔ *асфальтø*, *комп'ютерø* ↔ *комп'ютерø*, *стілø* ↔ *стілø*). Подібного зразка конвергентність зумовлює флексійну омонімію, що послідовно диференційована на синтаксичному ярусі: *Напевно, не обминуло лихо й їхнього викладача, котрий своєчасно не догледів, що Єсенінові твори тихцем вилучають не тільки з шкільних, а й з публічних бібліотек* (Б. Антоненко-Давидович) — *не обминуло викладача* (Род. в.) і *Лука з подивом впізнав в ньому свого викладача літератури* (С. Андрухович) — *впізнав викладача* (Знах. в.) і *Асфальтø давно урвався, і розмита дощами та вивітрена дорога безконечним серпантинном дерлась угору й угору* (І. Білик) — *асфальт урвався* (Наз. в.) і *Падають на асфальтø капітани, розбивають живу плоть об мертве байдуже покриття вулиці* (О. Бердник) — *падають на асфальтø* (Знах. в.). Актуальним постає розгляд силового простору іменникової флексійності з визначенням функційного навантаження іменникової флексії й розкриттям новітніх тенденцій у парадигмальному й синтагмальному вимірах іменникової флексійності, простеженням внутрішньокатегорійного і міжкатегорійного статусу тих чи тих флексій, їх силового навантаження, встановленням функційного статусу формофлексії ( $\approx 56 \leftrightarrow 60$ ) у загальній флексійно-кількісній множині ( $\approx 520 \leftrightarrow 530$ ).

Метою студіювання є встановлення загального простору української флексійності з визначенням особливостей її функційно-силових вимірів і простеженням тенденцій нейтралізації флексійної мотивації граматичних значень, розширенням синкретизму.

<sup>4</sup> К. Г. Городенська, *Деривація синтаксичних одиниць*, Київ 1991, с. 51–67.



Студювання функційних вимірів іменникової флексійності мотивоване необхідністю: 1) визначення її загального силового поля; 2) встановлення окремих полів флексійної реалізації (нааявність конвергентно-дивергентних і дивергентно-конвергентних внутрішньочастини-номовних міжвідмінкових внутрішньокатегорійних площин із послідовним зниженням статусу дивергентної флексійності, закріпленням флексії за тим чи тим граматичним значенням), наприклад, у граматичній категорії істоти/неістоти чи ослабленням флексійності у внутрішньокатегорійному просторі іменникового числа через розширення вторинних функцій морфологічних форм однини, множини і т. ін.); 3) з'ясування чинників нейтралізації флексії; 4) простеження доцентрових і відцентрових сил іменникової флексії; 5) кваліфікації опосередкованого мотивування іменникової флексії. Заявлені завдання лише почасти охоплюють увесь загальний проблематичний дослідження іменникової флексії, відбивають переосмислення розгляду іменникової флексійності через призму загального тла морфологічного ладу.

Методологічною основою студювання є розуміння мови як відкритої саморозвивальної рівноважної цілісної системи взаємопов'язаних елементів, що перебувають між собою в активних відношеннях, та сприйняття ймовірнісного чинника розвитку мови в її комунікативному, когнітивному, репрезентативному та інших вимірах. Основними загальними методами студювання є індуктивний (документування флексійних виявів) і дедуктивний (діагностування гіпотези про силові поля флексій), структурний (празька школа) зі з'ясуванням флексійних опозицій та їхнього статусу, конструктивний (розуміння мови, її граматичного ладу як динамічних сутностей), описовий (статичний різновид) із застосуванням методик інвентаризації та систематизації сучасних флексій через використання прийомів внутрішньопарадигмальних опозицій та асигматичних відношень, а також метод граматичних аналогій. Супровідною є методика аргументування для мотивації відцентровості у флексійних полях. Частково застосовними є прийоми корпусно-текстової навігації для окреслення гіпотези про розмивання флексійності в міжчастининомовних трансформаціях.

Матеріалом дослідження є сучасні словники української мови<sup>5</sup>, Український національний лінгвістичний корпус<sup>6</sup> із загальною кількістю 2500 аналізованих флексійно-відмінкових форм.

2. Іменникова флексійність у формально-репрезентативному аспекті диференційована на власне-іменникову, прикметниково-іменникову, займенниково-іменникову та ін. Власне-іменникова флексійність охоплює увесь власне-іменниковий частиномовний клас (*бегемотø*, *вовкø*, *левø*; *барвінокø*, *нарцисø*, *тюльпанø*; *антилопа*, *білка*, *жаба*; *бегонія*, *мальва*, *троянда*) з наявністю в ньому двох різних флексійних площин: 1) власне-іменникової (*бабакø* (Наз. в.), *бабака* (Род. в.), *бабакові* ↔ *бабаку* (Дав. в.), *бабака* (Знах. в.), *бабаком* (Ор. в.), *(на) бабакові* ↔ *бабаку* (Місц. в.), *бабаче* (Кл. в.)<sup>7</sup>; *бджола* (Наз. в.), *бджоли* (Род. в.), *бджолі* (Дав. в.), *бджолу* (Знах. в.), *бджолою* (Ор. в.), *(на) бджолі* (Місц. в.), *бджоло* (Кл. в.); *коло* (Наз. в.), *кола* (Род. в.), *колу* (Дав. в.), *коло* (Знах. в.), *колом* (Ор. в.), *(на) колі* (Місц. в.), *коло* (Кл. в.); 2) субстантивно-ад'єктивної (*глухий* (Наз. в.), *глухого* (Род. в.), *глухому* (Дав. в.), *глухого* (Знах. в.), *глухим* (Ор. в.), *(на) глухому* (Місц. в.), *глухий* (Кл. в.); *глуха* (Наз. в.), *глухої* (Род. в.), *глухий* (Дав. в.), *глуху* (Знах. в.), *глухою* (Ор. в.), *(на) глухий* (Місц. в.), *глуха* (Кл. в.); *глухі*

<sup>5</sup> Словник української мови: В 11-ти томах, Київ 1970–1980; Словник української мови у 20-ти томах, Київ 2010–2018 та ін.

<sup>6</sup> Український національний лінгвістичний корпус, [http://unlc.icybcluster.org.ua/virt\\_unlc](http://unlc.icybcluster.org.ua/virt_unlc).

<sup>7</sup> Автор свідомий того, що кличний відмінок іменників — назв неосіб з-поміж іменників — назв істот, а також його реалізація в іменників — назв неістот є вторинним і відбиває закономірності внутріщньочастиномовних внутрішньокатегорійних транспозицій, мотивованих ситуативно-комунікативними й прагматичними завданнями, відповідними інтенціями учасників мовленнєвого спілкування. Для аналізу іменникового флексійного континууму, визначення силового поля флексій не постає актуалізованою теза про функційну первинність і/чи вторинність форми вокатива, її семантики, значущим є визначення наявності і/чи відсутності регулярної флексії. Оскільки потенційно кожний український іменник може набувати форми кличного відмінка, то й постає питання про навантаження його флексій. Теза про те, що іменники — назви неосіб не мають форм кличного відмінка може стосуватися лише їх функційного статусу в мовленнєвому акті, а в інших мовленнєво-стихійних виявах їх функціонування цілком можливе: *Мед налитий у борті по край, весно, ранок із мряк розплітай і вільх зелені коси!* (Б.-І. Антонич); *Вдатися, постатися, прибратися... Мово, порятуй чи проклені!* (П. Гірик).

(Наз. в.), *глухих* (Род. в.), *глухим* (Дав. в.), *глухих* (Знах. в.), *глухими* (Ор. в.), (на) *глухих* (Місц. в.), *глухі* (Кл. в.); в) займенниково-іменникову із внутрішньою диференціацією на займенниково-субстантивну (*ти* (Наз. в.), *тебе* (Род. в.), *тобі* (Дав. в.), *тебе* (Знах. в.), *тобою* (Ор. в.), (на) *тобі* (Місц. в.), немає (Кл. в.)<sup>8</sup>; *хто* (Наз. в.), *кого* (Род. в.), *кому* (Дав. в.), *кого* (Знах. в.), *ким* (Ор. в.), (на) *кому* (Місц. в.), немає (Кл. в.); *що* (Наз. в.), *чого* (Род. в.), *чому* (Дав. в.), *що* (Знах. в.), *чим* (Ор. в.), (на) *чому* (Місц. в.), немає (Кл. в.); я (Наз. в.), *мене* (Род. в.), *мені* (Дав. в.), *мене* (Знах. в.), *мною* (Ор. в.), (на) *мені* (Місц. в.), немає (Кл. в.)), г) займенниково-ад'єктивну (*мій* (Наз. в.), *мого* (Род. в.), *моєму/своєму* (Дав. в.), *мій* і/або *мого* (Знах.в.), *моїм* (Ор. в.), (на) *моєму* і/або *мому* (Місц. в.), *мій* (Кл. в.)<sup>9</sup>; *твій* (Наз. в.), *твого* (Род. в.), *твоєму/твому* (Дав. в.), *твій* і/або *твого* (Знах.в.), *твоїм* (Ор. в.), (на) *твоєму* і/або *твому* (Місц. в.), *твій* (Кл. в.)).

У студіюванні основну увагу зосереджено на власне-іменниковій флексійності, яка охоплює іменниково-відмінкову, іменниково-родову, іменниково-числову та інші різновиди флексійно-парадигмального простору.

Одним із актуалізованих виявів флексійності в українському граматичному ладі постає семантика істоти ↔ неістоти. Розглядаючи граматичну категорію істот ↔ неістот, Луї Єльмслев<sup>10</sup> по-

<sup>8</sup> Доволі проблемним є питання наявності вокатива в іменникових (↔ субстантивних) займенників *я, ти, ми, ви, він, вона, воно, вони, хто, що* (сюди ж належать: *себе, хтось, щось, абихто, абищо, дехто, дещо, хто-небудь, що-небудь, будь-хто, будь-що, казна-хто, казна-що, ніхто, ніщо*), що мотивовано їх предметно-особовою семантикою, статусом таких лексем у реалізації категорії персональності. Комунікативно-прагматичні завдання в окремих випадках мотивують імпліцитну звертальність, яка вимагає окремого дослідження.

<sup>9</sup> Студіювання ад'єктивних (узагальнено-якісних) займенників зразка *мій, твій, свій, наш, ваш, їхній, той, цей, такий, весь, кожний, сам, самий, інший, який, чий, якийсь, чийсь, абиякий, абичий, деякий, дечий, який-небудь, будь-який, будь-чий, казна-який, казна-чий, ніякий, нічий*; квантитативних (*скільки, стільки, котрий, котрийсь, котрий-небудь, нікотрий*) у різних комунікативно-прагматичних виявах розкриває особливості реалізації такими утвореннями різних функцій, з-поміж яких окремих статус посідає апоєятивна.

<sup>10</sup> Л. Ельмслев, *О категориях личности-неличности и одушевленности-неодушевленности*, [в:] *Принципы типологического анализа языков различного строя*, отв. ред. Б. А. Успенский, Москва 1972, с. 114–152.

кликається на їх розмежування Антуаном Мейє<sup>11</sup>, Жоржем Вадриєсом<sup>12</sup>, Луї Адамом<sup>13</sup>, які спробували акумулювати всі складні факти індоєвропейської мови про родову диференціацію в одну сублогічну систему, наголошуючи: «Відкриття Мейє полягало в тому, що він [...] показав сумісність опозиції істота ↔ неістота й опозиції чоловічий рід ↔ жіночий рід»<sup>14</sup>. Семантика істоти ↔ неістоти має слабкий флексійний вимір, мотивований цілісною відмінковою системою й родовою диференціацією. Встановлення системи родів імен в індоєвропейській прамові, де ієрархічно верхинна опозиція «істота» ↔ «неістота» потім членувалась на протиставлення чоловічого й жіночого роду в межах іменників — назв істот, а іменники — назви неістот повністю покривалися значенням середн. р., стає для вченого підґрунтям у твердженні про взаємодію консервативної тенденції й тенденції до мотивації, що зумовило загальну раціоналізацію родової системи<sup>15</sup> і є результатом нового мисленнєвого освоєння матеріального світу, трансформації попередніх величин у вторинні (класифікаційні парадигми не зникають, вони видозмінюються й функціонують у структурі іншої граматичної категорії). Вершину такої раціоналізації становить протиставлення іменників — назв істот ↔ іменників — назв неістот як регулярне явище, в межах якого простежувана диференціація іменників — найменувань особи ↔ іменників — найменувань неособи й неістоти. Семантика істоти ↔ неістоти найповніше відповідає загальномовній опозиції «активність ↔ інактивність», що послідовно відбита у структурі опосередковано морфологічної категорії валентності дієслова: *Чому, наприклад, арештували академіка Єфремова, тоді як академіків Грушевського й Кримського не зачепили?* (Б. Антоненко-Дави-

<sup>11</sup> А. Мейє, *Общеславянский язык*, пер. с франц. и прим. П. С. Кузнецова, Москва 1951, с. 77–82.

<sup>12</sup> Ж. Вадриес, *Язык. Лингвистическое введение в историю*, пер. с франц., примечания П. С. Кузнецова, под редакцией и с предисловием Р. О. Шор, Москва 1937, с. 52–61.

<sup>13</sup> L. Adam, *De la categorie du genre*, «Internationale Zeitschrift für Allgemeine Sprachwissenschaft» Leipzig 1884, т. 1, с. 218–222.

<sup>14</sup> Л. Ельмслев, *О категориях личности...*, с. 128.

<sup>15</sup> *Ibidem*, с. 133.

дович) — *академіка* (Знах. в.) ↔ *академіка* (Род. в.) → семантика істоти з конвергенцією Род. в. :: Знах. в. у парадигмальній структурі і дивергентним виявом на синтаксичному ярусі, мотивованою валентними інтенціями лексем з активною валентністю: *арештували* → *кого?* (Знах. в.) ↔ *не зачепили* → *кого?* (Род. в.), пор. функційне навантаження Род. в. у відмінково-прилеглий позиції: *Його погляд впав на годинник. І цього було досить для того, щоб дисциплінований і точний розум академіка Риндіна миттю повернув його до дійсності* (В. Владко) — *розум* (чий?) *академіка*. Відповідно в іменників — назв неістот наявна конвергенція Наз. в. :: Знах. в. із розмиванням флексійного маркування. На синтаксичному рівні флексійний синкретизм диференційований валентнозумовленими позиціями: *Всюди рано чи пізно над сотнею грабів появиться один дуб і буде диктувати свою волю* (Р. Андріяшик); *Гликерія вибирає густий дуб і зупиняється* (В. Винниченко) — *появиться* → *дуб* (що? — Наз. в.) ↔ *вибирає* → *дуб* (що? — Знах. в.).

3. Граматична категорія істоти ↔ неістоти є комплексною, складною за своєю природою й парадигмою флексійного вираження. Морфологізований компонент категорії істоти ↔ неістоти реалізований опозицією Наз. в. :: Знах. в., що з-поміж назв істот посилюється, нейтралізуючи опозицію Род. в. :: Знах. в., а серед назв неістот нейтралізується, посилюючи опозицію Род. в. :: Знах. в. Послідовним є взаємопроникнення семантики істоти і значення чол. р., що знаходить своє відбиття в реалізації граматичного значення істоти морфологічною формою чол. р. і розчепленні ізосемічних формантів родового відмінка (назви істот мають лише флексію *-а(я)*, іменникам — назвам неістот притаманна флексія *-ø*, флексія ж *-а(я)* постає нерегулярною й варіантною:

*Ось я вже й написав вірша* (Б. Антоненко-Давидович), *Я прошу вас іменем вашої матері... дозволити мені написати листа* (І. Багрянйий), *Сам посадив дуба, сам і нахилий* (Нар. тв.), *От я сказав, що збудую човен [...], узяв ножа, нагріб усякої всячини, що могла пригодиться в роботі, і прибіг до річки* (В. Близнаць), *Він приніс з собою олівця й два аркуші паперу, що їх дав йому Корж* (Б. Антоненко-Давидович), *За десять верст лишилось сонне село, де вони виміняли старого заіржавілого плуга і покинули його в коморі, повній жита* (Б. Антоненко-Давидович), *Женес мусив зняти персня, щоб знову вдатися до магії* (О. Авраменко, Валентин Авраменко).

Свого часу Юрій Шевельов кваліфікував такого зразка форми як реалізацію родового відмінка<sup>16</sup>. Подібні тенденції в граматичному ладі української мови відбивають послаблення функційного навантаження флексійності в маркуванні семантики істоти ↔ неістоти з-поміж іменників.

У морфологічних формах множини семантика істоти ↔ неістоти виражається послідовно майже серед усіх іменників. Останнє актуалізовано через посилення флексійної опозиції Наз. в. :: Знах. в. серед іменників — назв істот (нейтралізація опозиції Род. в. :: Знах. в.) і нейтралізації опозиції Наз. в. :: Знах. в. з-поміж іменників — назв неістот (посилення опозиції Род. в. :: Знах. в.). Відхилення від закономірності, якими аргументована відсутність морфологізації семантики істоти ↔ неістоти (*корів/корови, овець/вівці, курей/кури, коней/кони, раків/раки, окунів/окуні, в'юнів/в'юни, сомів/соми, телят/телята, ягнят/ягнята, гусенят/гусенята, каченят/каченята, поросят/поросята*), є нечастотними:

*Ти пас ягнята за селом, А я тепер пасу корови* (В. Симоненко), *Але там хлопа вчили не кадилом махати й не тільки вівці пасти* (І. Багрянний), *Горобенко сполохав кури й пішов до воріт* (Б. Антоненко-Давидович), *А ще ж треба шість років дожидати, коли він знову зможе повернутись у свій степовий аул [...], пасти коні, пити кумис* (Б. Антоненко-Давидович), *А то збереться компанія та поїдемо на Сугаклей, варимо кашу, ловимо рибу, печеруємо раки* (С. Єфремов), *«Що ж ви робили?» — «Смажив окуні»* (У Самчук), *Ще з його, з Семеновим батьком, змалку без штанців по сагах лазили, лопуцькі іли, гороб'ят драли. В'юни ловили... зав'яжем холоші в штанях, розчепірим — і ну волочить, тобто — волок у нас. Дуже любили рибачить* (І. Багрянний), *Вночі шалено брали на курячі потрухи соми* (М. Дочинець), *А сьогодні, справді, брате, Повторилось крізь роки: За селом пасуть телята Русочубі хлопчаки* (М. Братан), *Але про це не знав Антін, Бо пас ягнята саме він* (І. Багрянний), *В кого копійчочок чортма, тягніть гусенята, каченята, поросята* (О. Ковінька).

У таких випадках ізосемічні форманти виражають Знах. в., посилюючи і/чи нейтралізуючи відповідну опозицію: Наз. в. :: Знах. в. // Род. в. :: Знах. в. Омонімія зразка *діти/діти, коні/кони, вівці/вівці* (Наз. в. :: Знах. в.) знімається на синтаксичному рівні через актуалізацію семантики істоти:

<sup>16</sup> Ю. Шевельов, *Нарис сучасної української літературної мови та інші лінгвістичні студії* (1947–1953), Київ 2012, с. 202–212.

[Григорій:] *Ти матимеш діти, але не матимеш радості...* (І. Багрянний), *Раптом Остап побачив коні, що мчалися у небуття* (В. Підмогильний), [Грициха:] *Сусе Христе! Забрав'єсь мені рідні діти...* (Б. Лепкий).

Наявність омонімічних форм (розширення флексійного синкретизму) свідчить про конвергентно-дивергентний процес граматизації семантики істоти ↔ неістоти, розмивання силового навантаження флексійності. Підтвердженням омонімії форм є синтагмальне посилення опозиції Наз. в. :: Знах. в. (узусно мотивоване).

4. До морфологічного компонента вираження семантики істоти ↔ неістоти належить і флексійний потенціал кличного відмінка (Наз. в. :: Кл. в.), неметафоричні функції якого пов'язані лише з назвами істот, вужче — осіб:

[Сірко:] *Отож, синку, слухай, примічай, щоб ти знав* (І. Багрянний), *Килино, швидше йди сюди!* (О. Олесь), [Микола:] *Насте! Настуню! Підійди до вікна, найгляну на тебе* (Б. Лепкий), [Василь:] *Мамо, я вами горджуся і молю Бога за вас* (Б. Лепкий), [Дандамід:] *А ось тобі, Держку, друга картина* (Б. Лепкий), [Сірко:] *Ти уже влучно стріляєш [...], Григорію* (І. Багрянний).

Семантика істоти у Клич. в. флексійно немотивована -о, -е(ε), -у(ю) і т. ін. (подібні флексії властиві й назвам неістот), закріплена в його головній функції адресата — потенційного суб'єкта дії. Їй властива лівобічна валентна зумовленість.

На синтаксичному рівні виявлювано також розмежування назв істот і назв неістот у підрядному прислівному зв'язку зразка

*Богдан знову глянув на двоюрідного діда, якого ніколи не любив і мав за що не любити* (І. Білик), *Кількоро дітей, яких з осені привезли в Стан, блукали, мов неприкаяні* (І. Білик) і *Хорти відразу взяли слід і кинулися за верпами, розколошкавши гавкотом увесь лівобережний ліс, який колись належав деревлянам* (І. Білик), *Мій дід завжди лякав сокирою дерева, які не родили* (Ю. Винничук).

Диференціатором значення істоти ↔ неістоти є слово *який*, *яка*, *яке*, *які*, що відмінковими формами актуалізує значення істоти ↔ неістоти (*яких*, *якого* / *який*, *яка*, *яке*, *які*). Омонімія торкнулася й цих форм, що підтверджує зниження функційного навантаження флексійності й посилення синтагмальних моделей мотивації граматичних значень.

Функційні площини української флексійності потрібно розглядати через навантаження окремих її складників у межах відповід-

ної морфологічної і/чи граматичної категорії, підтвердженням чого є іменниково-граматична категорія істоти ↔ неістоти, і через загальнотипологічний аналіз іменникової функційності. Так, наприклад, вторинні відмінникові прислівники і/чи кваліфіковані у словниках ↔ у значенні прислівника' зразка *вервечкою* (СУМ 20<sup>17</sup>, 2, с. 138), *віхлою* (СУМ 20, 3, с. 147), *гадюкою* (Там же, с. 420–421) і/чи *вечорами* (СУМ 20, 2, с. 178–179), *ранками* (СУМ<sup>18</sup>, 8, с. 451 — у СУМ не зафіксовано таке значення); *гвинтом* (СУМ 20, 3, с. 496–497):

*Слідом за нами вервечкою злетіли й інші машини* (О. Авраменко, В. Авраменко), *Щось віхлою закрутилося у бурдюгу. Одна із залізних ланок лопнула* (Д. Білий), *Ісідор поселився у печері. Вона була досить глибока, зивалася гадюкою в глибині гори і закінчувалася маленьким кублом* (О. Бердник), *Коли твоя хата опустіє, ти вечорами, не запалюючи лампи, будеш про них думати і... згадаєш мене* (Р. Андріяшик), *Ранками стала сивіти земля* (О. Гончар), *Контролер гвинтом перевірається у повітрі* (М. Дяченко, С. Дяченко)

трансформують флексію у словотворчій афікс: -ою, -ами, -ом. Отже, міжчастиномовна міжкатегорійна трансформація має опертям: 1) перетворення словозмінного елемента на словотворчий; 2) видозміну статусу іменниково-відмінкової словоформи, її абсолютне ізолювання; 3) зміну внутрішньореченневого позиційного статусу; 4) видозміну підрядного прислівного синтаксичного зв'язку (форма керування втрачена, наявне іменниково-відмінкове прилягання); 5) зміну семантико-синтаксичних відношень.

5. Силкові поля української іменникової флексії мають на сьогодні декілька активних площин: а) відмінкову, де флексія формально позначає відмінок у загальній парадигмі лексеми (*вересеньо* — *вересня* — *вересню* — *вересеньо* — *вереснем* — (на) *вересні* — *вересню* // *вересні* — *вереснів* — *вересням* — *вересні* — *вереснями* — (на) *вереснях* — *вересні*; *верба* — *верби* — *верб* — *вербу* — *вербою* — (на) *вербі* — *вербо* // *верби* — *верб* — *вербам* — *верби* — *вербами* — (на) *вербах* — *верби*; *поле* — *поля* — *полю* — *поле* — *полям* — (на) *полі* — *поле* // *поля* — *полів* — *полям* — *поля* — *полями* — (на) *полях* — *поля*);

<sup>17</sup> У статті *Словник української мови в 20-ти т.* позначено СУМ 20 із зазначенням відповідного тому і сторінки.

<sup>18</sup> У статті СУМ використано на позначення *Словника української мови в 11-и т.*



б) категорійно-родову (*дубо, клено, явіро; карасьо, сомо; горобецьо, сокіло* — чол. р.; *береза, смерека, тополя; кета, плітка, щука; ластівка, сойка, сорока* — жін. р.; *море, поле, село* — середн. р.); категорійно-числову (*буряко, лісо, потяго* — одинна; *буряки, ліси, потяги* — множина); в) значенневий вимір істоти ↔ неістоти (*хлопецьо* (Наз. в.) → *хлопця* (Знах. в.), *юнак* (Наз. в.) → *юнака* (Знах. в.) — значення істоти; *буко* (Наз. в.) → *бука* (Знах. в.), *грабо* (Наз. в.) → *граба* (Род. в.) — значення неістоти); г) значенневий вимір особи ↔ неособи (*дідусьо* (Наз. в.) → *дідусеві* (Дав. в.), *дідусеві* (Місц. в.); *батко* (Наз. в.) — *батькові* (Дав. в.) → *(на) батькові* (Місц. в.).

У внутрішньокатегорійній структурі відмінка найсильнішим постає статус флексій морфологічних форм однини та множини *-ою, -єю(-єю), -ом, -им, -ем, -ям, -ами(-ями, -ми)*, що регулярно виявляють форму орудного відмінка (*книгою, машиною, рукою, стіною, структурою, вежею, межею, галереєю, змією; вітром, гвинтом, дощем, плащем; селом, полем; книгами, машинами, руками, структурами; вітрами, гвинтами, дощами, плащами; селами, полями*), а також флексій *-ей, -ів* морфологічних форм множини (*акварелей, відомостей, гостей, деталей, мишей, моделей, ночей, форелей; мамів, суддів, володарів, мудреців, чоловіків*), *-ам(-ям)* — форм давального: *акварелям, відомостям, гостям, деталям, мишам, моделям, ночам, форелям*, а також: *лікарям, модельєрам, працівникам; озерам, селам, лош-ат-ам, тел-ят-ам, ягн-ят-ам*), *-ах(-ях)* — форм місцевого (*(на, в) акварелях, відомостях, гостях, деталях, мишах, моделях, ночах, форелях; лікарях, модельєрах, працівниках; озерах, селлах, лош-ат-ах, ягн-ят-ах*) іменникової множини. Констатований статус аналізованих флексій орудного, давального й місцевого відмінків притаманний також іменникам *pluralia tantum* (*буднями, вагами, вакаціями, веселоцями, вилами, висівками, воротами (воротьми), в'язами, дріжджами, канікулами, ластоцями, мудроцями, окулярами, радоцями, сутінками, хащами, цимбалами, штаньми (штаньями, штанами); Альпами, Афінами, Дарданелами, Карпатами, Сумами; будням, вагам, вакаціям, веселоцям, вилам і буднях, вагах, вакаціях, веселоцах, вилах, висівках, воротах (воротях), в'язах, дріжджах, канікулах, ластоцах, мудроцах, окулярах, радоцах, сутінках, хацах, цимбалах, штанах (штанях); Альпах, Афінах, Дарданелах, Карпатах, Сумах*).

У флексійній множині закріплення іменниково-родової категорійності має сильний, напівсильний і слабкий вияви. Перший охоплює незначну кількість слів з-поміж загального складу іменників і послідовно репрезентований серед іменників — назв істот жін. р. на *-а(-я)*: *дорога, дошка, парта, свобода; воля, демократія, доля, земля* й іменників — назвам неістот середн. р. на *-о, -е*: *вікно, віко, диво, дно, коліно, поліно; море, поле*. Окремими винятками постають іменники — власні назви неістот чол. р. на кшталт *Дніпро, Дністро*:

*Богдан доживав його щогодини, бо татари вже перейшли через Дніпро й наблизились до Пилявець (І. Нечуй-Левицький), Піднявся важкий лелека й плавко й повагом, не хапаючись, перелітає Дністро (І. Нечуй-Левицький).*

6. У сегменті підмножини на *-а(-я)* простежуване відносне послаблення флексійної мотивації, оскільки з-поміж іменників — назв осіб на *-а(-я)* наявні особливі слова з омонімією форм роду: *недоріка, недотепа, харцизяка* та ін. Їх родова належність мотивована відповідною статтю особи, а в межах контексту відбита синтагмально: *простий недоріка* ↔ *проста недоріка, повний недотепа* ↔ *повна недотепа, такий харцизяка* ↔ *така харцизяка*, пор.:

*А дивіться, як любов із нього в'є мотузки. І все одно з цього харцизяки ми зробимо людину (М. Стельмах), Мати скаржилася на Бога, що послав їм до хати отакого харцизяку; батько лупцював гаспида пужалном (А. Дімаров), [Маргарита:] **Який ти недотепа, Тібальде!** (О. Авраменко, В. Авраменко), [Ольга:] У-у, **яка недотепа** наша Катя — куди поклала свого братика! (Б. Антоненко-Давидович).*

Флексійне закріплення іменникової форми інколи зумовлює фемінінність атрибутивної моделі, мотивованої ситуативними інтенціями з наданням кваліфікаційному сигніфікату визначальності, оскільки такі іменники не називають особу, а лише характеризують за певною актуалізованою ознакою — соціальним статусом, різновидом поведінки, емоційним станом:

*Він був у житті крайній мізантроп і одчайдушний п'яниця (Б. Антоненко-Давидович); [Настя:] **Я п'яниця вічна...** (Марко Вовчок).*

Флексія *-а(-я)* з-поміж іменників — назв істот, крім назв осіб, сигналізує про формально виражений жін. р.: *ластівка, сова, сорока; бабка, бджола, муха; акула, ставрида, скумбрія*, пор.:

[...] *жива хата дивиться темними більмами, в яких ні летюча ластівка не відображається, ні груша з двору, ні хмара з неба* (Є. Гуцало), *Бо повертаються душі до оселі воєнної, наче бджола у вулик, тільки ж не мед вони несуть, а добро або зло* (В. Дрозд), *Хай скумбрія рухається табунами* (С. Жадан).

Розхитує силу флексії *-а(-я)* в родовій диференціації також її поширення з-поміж іменників — назв неістот середн. р., де її функцій-не навантаження є слабким і посилюване в одній із площин взаємодією із суфіксами зразка *-нн- [нј]* — *-анн-(я), -енн(я), -инн(я), -інн(я), -дд[дј]* — *-дд(я), -жж[жј]* — *-жж(я), -зз[зј]* — *-зз(я), -тт[тј]* — *тт(я), -чч[чј]* — *-чч(я), -шиш[шј]* — *-шиш(я):паданн<sup>я</sup>, спостереженн<sup>я</sup>, квилінн<sup>я</sup>, ходінн<sup>я</sup>, обідд<sup>я</sup>, підборідд<sup>я</sup>, угідд<sup>я</sup>, обніжж<sup>я</sup>, підніжж<sup>я</sup>, галузз<sup>я</sup>, понизз<sup>я</sup>, воротт<sup>я</sup>, забутт<sup>я</sup>, занятт<sup>я</sup>, лататт<sup>я</sup>, питт<sup>я</sup>, піддашш<sup>я</sup>, узбічч<sup>я</sup>*, в парадигмі яких наявні лише чотири формофлексії<sup>19</sup>, пор.: *-а(-я)* (Наз., Род., Знах., Кл. в.), *-у(-ю)* (Дав. в.), *-ам(-ям)* (Ор. в.), *-і* (Місц. в.). Відмінкові форми набувають контекстної мотивації:

*Бо мистецтво для людини вищої організації є такий самий анахронізм, як і ворожіння на кавній гуці* (В. Підмогильний), *Немає такого ворожіння, щоб вгадати де сина шукати* (С. Андрухович), *Ворожінню, здається, не було межі* (Н. Сняданко), *Хотіла пані гроші яму дати за ворожіння, але не взяв Нестор* (В. Дрозд), *Минув час, коли ворожінням моя бабуся давала собі раду* (В. Дрозд), *На ворожінні вона побудувала все своє життя* (Д. Бузько), *«Повернись, ворожіння, відкрій мені знову свою силу», — благала чаклунка* (В. Багірова).

Із флексією *-а(-я)* пов'язані також іменники — назви істот із семантикою недорослості та іменники — назви неістот середнього роду зі значенням здрібнілості, пестливості, пор.: *немовля, дитя, дитинча, дівча, хлоп'я, онуча, лоша, теля; вороня, галченя, кошеня, мавпеня, совеня; ноженя, рученя* і под., пор.:

*От тільки «тато» не могло вимовити дитинча: очевидно, потрібний був реальний образ, а не сама звукова абстракція* (Б. Антоненко-Давидович); *Куди рученя чи ноженя обернуть, там і залишається* (М. Дочинець).

Флексія *-а(-я)* властива також лексемам зразка *ім'я, плем'я, тім'я*. Одним із супровідних елементів формофлексії таких іменників є внутрішньопарадигмальні суфікси *-ат(-ят-), -ен-*: *дитинча*

<sup>19</sup> Термін «формофлексія» є цілком мотивованим, оскільки найповніше характеризує участь флексії в реалізації відповідної словоформи.

(Наз., Знах., Кл. в.), *дитинч-ат-и* (Род. в.), *дитинч-ат-і* (Дав. в.), *дитинчам* (Ор. в.), *(на) дитинч-ат-і* (Місц. в.); *ім'я* (Наз., знах., Кл. в.), *ім'я/ім-ен-і* (Род. в.), *ім'ю/ім-ен-і* (Дав. в.), *ім'ям/іменем* (Ор. в.), *(на) ім'ї/ім-ен-і* (Місц. в.).

У поодиноких випадках флексія *-а(-я)* притаманна іменникам — назвам осіб чол. р.: *джура, мурза*, пор., наприклад: *Ганжа крикнув на свого джуру, джура зняв сап'янци* (І. Нечуй-Левицький); *А над'їхав тим часом славетний мурза ногайський Гюрза-бей* (О. Бердник).

7. До підмножини напівсильних належить флексія *-ові, -еві(-єві)*, що здебільшого характерна для форм давального, місцевого відмінків іменників чол. р. (*батькові, володареві, дідусеві, учневі*), менш регулярно виявлювана у слів середн. р. (*дитяткові, теляткові, ягняткові; серцеві, сонцеві*).

8. Підмножина слабкої флексійності охоплює закінчення *-у(-ю)* та *-і(-ї)*, для яких характерний високий ступінь синкретизму. Перший різновид флексій репрезентований у форм родового (іменники чол. р.), давального, місцевого, кличного (іменники чол. і середн. р.) і знахідного (іменники жін. р. і слова з омонімією форм роду<sup>20</sup>) відмінків іменникової однини: *гаю, краю, мудрецю, учителю* (Дав., Місц., Кл. в.), *селу* (Дав., Місц. в.), *липу, смереку, ялину* (Знах. в.). Друге (*-і(-ї)*) — простежуване у морфологічних форм родового, давального, місцевого відмінків в іменників жін. р. (*галереї, змії, мудрості, солі*) — Род., Дав. в., *(на) гадюці, змії, мудрості, солі*), місцевого відмінка — слів чол. і середн. р. (*(на, у) лісі, селі*).

Нульова флексія (*∅*) також належить до підмножини слабкої флексійності родової диференціації іменників. Вона властива іменникам чол. р. (*бук∅, вечір∅, ранок∅* — Наз., Знах. в. назв неістот), жін. р. (*кров∅, любов∅, ніч∅, піч∅, розкутість∅* — Наз., Знах. в. назв неістот), формам множини зразка *тат∅, вікон ∅, озер ∅*.

<sup>20</sup> Традиційно їх кваліфікують як іменники спільного роду (Див. аналіз: А. П. Загнітко, *Теоретична граматики сучасної української мови. Морфологія. Синтаксис*, Донецьк 2011, с. 156–161. Поняття омонімії форм роду коректніше відбиває їх характеризувальний статус і предикатний вимір, послідовно відбитий у реалізації внутрішньореченневих позицій.

Функційне навантаження флексії в родовій диференціації іменників, реалізації семантики істоти ↔ неістоти, особи ↔ неособи, збірності та інше потрібно розглядати лише з урахуванням усієї сукупності відмінкових форм і визначенням індексів формофлексії, закріплення якої діагностоване в цілісному парадигмальному просторі лексеми.

9. В експериментальному науково-дослідницькому чи іншому корпусі текстів мовні одиниці перебувають у природному контекстному оточенні, що відбиває їх об'єктивний характер. В Українському національному лінгвістичному корпусі, який на сьогодні містить більше 200 мільйонів словоформ, що підтверджує його репрезентативність, ємно відбито функційне багатство української мови в різних дискурсивних практиках. У Корпусі наявні тексти усіх функційних стилів української мови. Щоправда, можна говорити про те, що відсутні усні тексти, добір і корпусування яких вимагає особливих методик, а в межах відповідних корпусів комп'ютерних технологій пошуку, групування і структурування матеріалу, що можливе лише за напрацювання адекватного тегування, Корпус текстів настільки реалізовує свій дослідницький потенціал, наскільки досконалою в ньому постає розмітка (англ. annotation) — сукупність лінгвістичної інформації, приписана і/чи закріплена за відповідними текстовими уривками (інформація про час створення, жанр, автора приписувана цілому тексту, інформація про синтаксичну структуру — речення, інформація про лексеми, граматичні характеристики — відповідному слову і/чи словоформі). Морфологічний і синтаксичний аналіз (парсинг) реалізують через формульну модель і відповідне прочитання (HTML, ХМІ-текст та ін.). У морфологічному аналізі цілком достовірним є застосування n-грамів, який уможливорює встановлення тег на ґрунті тотожності відповідного слова до слова, що трапляється в корпусі, в якому і/чи на якому тренувано аналізатор. У морфологічному аналізі n-грами — послідовність звуків, промарковані як однаковий тег. Частиномовне маркування, омонімічне диференціювання: ну — частка і ну — вигук

— Ну, не відчаюйся, — сказав я. — Ти кудись у село переберись (Р. Андрияшик)  
і — Ну, як вам тут живеться? — спитав я ввічливо (І. Багмут),

коло → колом — іменник (Оруд. в.) — кіл → колом — іменник (Оруд. в.)  
і колом — прислівник

Тісним **колом** шкапу оточили солдати (Б. Антоненко-Давидович); На ведмедя ловчі, йшовши напролом, захищались ловко гострим цим **колом** (Д. Білоус); Одкинувшись в глиб сидіння, я примружив очі і, як у дитинстві, дивився на спливаючі **колом** луги (Р. Андріяшик);

вулиці — іменник (Род. в.) та вулиці — іменник (Дав. в.), (на) вулиці — іменник (Місц. в.), вулиці — іменник (Наз. в., множина), вулиці — іменник (Знах. в., множина)

Схаменувся лише тоді, коли кризь гуркіт трамваїв та гомін **вулиці** долинули удари годинника (І. Білик); На **вулиці** поганий настрої Михайла розвіявся (О. Бердник); Дарую **вулиці** свій спокій і дива (О. Бердник); **Вулиці** Александрії зустріли його тривожними криками (О. Бердник); Вже мокрий сніг обліпив широкі **вулиці** (Д. Бузько).

Навіть побіжне спостереження підтверджує функційне навантаження міжчастиномовної флексійної омонімії: у — частка і вигук, прийменник, а також іменник (Знах. в. (*вербу, вчительку, дружину, толоку, школу*)), прикметник (Знах. в. (*добрю, важливу, зелену, кращу, цікаву*)), числівник (Знах. в. (*другу, четверту, п'яту, шосту, сьому*)), дієприкметник (Знах. в. (*витоптану, відвойовану, постелену, привезену, товчену*)), дієслово (1-ша ос. однини (*везу, волочу, йду, несу, печу*)), де у реалізує сильний міжчастиномовний омонімічний (восьмикратний) потенціал, посилюваний внутрішньочастиномовною (іменниковою (у — такі звані невідмінювані іменники (*какаду, кенгуру*)) потенціал. Для корпусної лінгвістики істотним постає врахування усіх ознак міжчастиномовної та внутрішньочастиномовної флексійної омонімії, встановлення таких алгоритмових кроків, які б уможливили «пряме» прочитання флексії й ідентифікації словоформи.

10. Для української флексійності в сучасному граматичному ладі властиві принципи тяглості, мінливості, відбору. Перший послідовно реалізований у відносному збереженні сукупності флексій протягом тривалого часу й незначному перегрупованні через скорочення сумарної кількості. Другий (принцип мінливості) реалізовано через вертикальний і горизонтальний механізми. Вертикальний

механізм спостережувано у випадкових помилках використання флексій, що згодом набувають узусно мотивованого характеру (конкурентність форм зразка **віршо** ↔ **вірша** в Знах. в.), горизонтальний — охоплює розширення флексійної синонімії (пор. збільшення кількості флексій у Місц. в.). Принцип відбору означає, що всі флексії здійснюють реплікацію в загальному просторі граматичного ладу, і деякі з них збільшують свою кількість, а деякі — зменшують свою кількість. Реалізація принципів, механізмів української флексійності вимагає окремого ґрунтового аналізу.

Перспективним є дослідження усієї сукупності українських флексій (більше 500), їх структури зі встановленням довжини, особливостей сполучувальності з відповідними різновидами морфем, розгортання флексійної омонімії, посилення синонімії, її функційного навантаження, визначенням частиномовного закріплення флексій, встановленням процедур частиномовного розподілу флексійних маркерів і студіюванням індексів флексійної синонімії, вином синтетосемії в межах української флексійності та ін.

## Category-paradigmatic flexibility measures: Corrosive modelling

### Summary

The article describes the Ukrainian noun flexion in the modern grammatical system; also, features of the force manifestation of functionality within the limits of individual grammatical (category of creature/non-creature) and morphological (category of genus and number) categories are determined.

The study of the functional dimensions of noun flexion is motivated by the necessity of determination of its general force field; establishment of separate fields of flexive implementation (the presence of convergent-divergent and divergent-convergent, intra-part-of-speech inter-cases and intra-category planes with a consequent reduction of the flectivity status, the flexion assignment to the grammatical meaning), for example, in the grammatical category of creature/non-creature or the weakening of the flectivity in the intra-category space of the noun number through expanding the secondary functions of morphological forms of singularity, plurality, etc.). The stated tasks cover a whole range of problems of the study of the noun flexion only partially, they reflect the

rethinking of the consideration of noun flexivity in terms of the general background of the morphological system.

The directions of neutralization of flexion are determined, which is due to the expansion of intra-noun syncretism, the increase in the strength of syntagmatic models, and the indirectly fictional motivation of generic affiliation. The increase of syncretism, the strengthening of intra-category internal-language commonism reflects the tendency of a gradual loss of the special functional status of noun flexions.

Keywords: noun flexion, principles of flexion, mechanisms of flexion, syntagmatic model, syncretism, case convergence, case divergence



PRZEMYSŁAW JÓŻWIKIEWICZ

Uniwersytet Wrocławski, Polska



## Greckie i łacińskie elementy prepozycyjne w ukraińskiej terminologii mykologicznej

Tempo i zakres przemian politycznych, społecznych, gospodarczych itp., których świadkami są przyzwyczajeni raczej do stagnacji i swego rodzaju odrętwienia<sup>1</sup> obywatele dzisiejszej Ukrainy, w okresie ostatnich, zwłaszcza „pomajdanowych”, lat znacznie wzrosło. Proces reorientacji w obszarze wielu dziedzin życia dotyka również sfery funkcjonowania języka ukraińskiego<sup>2</sup>, a w tym, w sposób szczególnie, jego zasobów terminologicznych. Iryna Koczan, autorka cenionych prac z zakresu między innymi terminoznawstwa, w jednej ze swych publikacji stwierdza:

Термінотворення має свою специфіку, яка полягає в тому, що значний шар спеціальних слів фахове мовлення позичає в інших мов, що пов'язано із науково-технічним прогресом, співпрацею учених різних країн світу та різних національностей. Термінна номінація на відміну від мовної — це вже цілеспрямований процес, зумовлений взаємодією зовнішніх та внутрішніх факторів. Один з її основних моментів — використання іншомовних слів для найменування нових понять, серед яких чільне місце посіда-

---

<sup>1</sup> Zob. I. Кононенко, *Українська та польська мови: контрастивне дослідження*, Warszawa 2012, s. 52–80.

<sup>2</sup> By wspomnieć tu choćby przyjęcie w październiku 2018 roku nowej ustawy językowej.

do akceptacji

ють так звані міжнародні або інтернаціональні слова — лексеми з греко-латинськими коренями, що функціонують з тим самим значенням у багатьох мовах світу<sup>3</sup>.

Na specyfikę, którą, nie tylko w języku ukraińskim, odznaczają się terminy strukturalnie obce, w tym te wywodzące się z greki i łaciny, zwracali uwagę językoznawcy badający konkretne już podsystemy terminologiczne, między innymi Ludmyła Symonenko (terminologia biologiczna), Hałyna Hermanowycz (terminologia medyczna), Iryna Mentynska (terminologia informatyczna), Iryna Procyk (terminologia fizyczna), Marija Osadczyk, Iryna Wakułyk (terminologia ekonomiczna) i in.

Українське словни́тво науко́ве, як заува́жа мо́же не́ско назы́т асекура́cyjніе Наді́я Нуме́р, „охоплює кілька сотень терміноелементів, основи яких складають греко-латинські корені, які ще називають міжнародними чи інтернаціональними”<sup>4</sup>. Wspomniane tu zasoby leksykalne oparte na komponentach internacjonalnych (w tym greckich i łacińskich) język ukraiński absorbuje na większą skalę dopiero od XVI, XVII wieku, czego dowodem są między innymi słowniki języka staroukraińskiego tego okresu. Elementy obce, na co wskazuje Koczan, adaptując się na gruncie języka ukraińskiego, mogą zajmować w wyrazie różne miejsce: występują w prepozycji (арпо-, гідро-, фото- i in.), postpozycji (-завр, -іатрія, -скопія i in.) lub zajmują pozycję binarną (-грам, -граф-, -метр-)<sup>5</sup>.

Status tych komponentów nie jest do końca określony; istnieje wiele poglądów, niekiedy wręcz sprzecznych względem siebie, co niewątpliwie wpływa na aktualność poruszanego problemu.

Kwestią funkcjonowania obcych elementów afiksalnych, ich cechami oraz znaczeniem dla rozwoju zasobów terminologicznych zajmowało się wielu ukraińskich i rosyjskich badaczy, a struktury te w literaturze przed-

<sup>3</sup> І. Кочан, *Динаміка термінів з міжнародними кореневими компонентами*, „Вісник Нац. ун-ту «Львівська політехніка». Серія Проблеми української термінології” 2006, nr 559, s. 18–22.

<sup>4</sup> Н. О. Гимер, *Міжнародні терміноелементи у фаховій лексичі косметики та косметології*, „Вісник Дніпропетровського університету, Сер. Мовознавство” 22, 2014, cz. 20 (1), s. 32–37.

<sup>5</sup> І. Кочан, *Українська наукова термінологія. Міжнародні компоненти в термінології*, Київ 2013, s. 74.

miotu określane były na różny sposób<sup>6</sup>: *bloki pre- i postpozytywne* (Walerij Akułenko, Borys Bartkow), *sufiksy (afiksy)* (Natalia Awiłowa), *międzynarodowe elementy terminów* (Wiktor Grigoriew, Larysa Symonenko, Eduard Skorochodźko), *abromorfemy* (Nina Kłymenko), *radiksoidy afikalne* (Iryna Koczan), *subprefiksy* (Jekatierina Kraszeninnikowa), *afiksy* (Dmitrij Lotte), *komponenty związane* (Władimir Łopatin, Igor Ułuchanow), *prefiksoidy i sufiksoidy* (Zinowij Poticha, Kateryna Horodenska, Wołodymyr Horpynycz), *półprefiksy* (Maria Stepanowa), *afiksoidy* (Nikołaj Szanski), *morfemoidy bez określonego statusu morfemicznego* (Natalia Wasyliewa), *elementy internacjonalizmów* (Wiktor Winogradow) i in.

Celem artykułu będzie analiza elementów prepozycyjnych (głównie prefiksoidów) o proveniencji greckiej i łacińskiej współtworzących ukraińskie zasoby leksykalne w obrębie terminologii mykologicznej.

Materiały źródłowe, które zostały wykorzystane podczas prac nad niniejszym tekstem, to monografie i podręczniki akademickie autorstwa uznanych ukraińskich specjalistów z dziedziny mykologii<sup>7</sup> oraz wybrane artykuły branżowe poruszające różne aspekty związane z życiem i funkcjonowaniem grzybów opublikowane w okresie ostatnich piętnastu lat<sup>8</sup> (Piotr

<sup>6</sup> За: Л. Є. Азарова, *Лінгвальний статус препозитивних та постпозитивних компонентів іншомовного походження*, „Наукові записки ВДПУ. Серія: Філологія” 2002, nr 4, s. 86.

<sup>7</sup> І. Дудка *et al.*, *Гриби заповідників та національних природних парків Лівобережної України*, Київ 2009; І. О. Дудка *et al.*, *Гриби та грибоподібні організми Національного природного парку «Деснянсько-Старогутський»*, Суми 2009; Д. В. Леонтьев, А. Ю. Акуллов, *Загальна мікологія*, Харків 2008.

<sup>8</sup> Г. Сімахіна, І. Гойко, Н. Стеценко, *Переробка їстівних грибів для отримання білоквісних напівфабрикатів*, „Товари і ринки” 2014, nr 2, s. 70–85; Н. В. Дорошкевич, *Оцінка нових ізолятів гриба PLEUROTUS OSTREATUS (JACQ.: FR.) KUMMER за допомогою інфрачервоної спектроскопії*, „Вісник Полтавської державної аграрної академії” 2012, nr 2, s. 34–37; І. В. Базюк-Дубей, *Агарикоїдні гриби лук українського Розточчя*, „Науковий вісник НЛТУ України” 22, nr 11 (2012), s. 43–46; С. Вдовенко, *Біоенергетична оцінка вирощування гливи звичайної на солом'яних субстратах*, „Науковий вісник Національного університету біоресурсів і природокористування України. Серія: Агрономія” 195 (1), 2014, s. 169–173; Л. О. Антоненко, І. Р. Клечак, *Технологічні особливості глибокого культивування базидіальних грибів роду CORIOLUS*, „Восточно-Европейский журнал передовых технологий” 2011, nr 6, s. 4–13; О. В. Федотов *et al.*, *Колекція культур шапинкових грибів — основа мікологічних досліджень та стратегії збереження біорізноманіття базидіомицетів*, „Вісник Донецького національного університету, Сер. А Природничі науки” 2012, nr 1, s. 209–2013; О. При-

Michałowski, za Aleksandrem Gierdem, podkreśla, że materiały tego rodzaju powinny służyć za podstawę do opracowania słowników terminologicznych<sup>9</sup>). Cennym źródłem wykorzystanym do powstania niniejszego tekstu był również słownik terminologii mykologicznej autorstwa Zweny-sławy Kałyneć-Mamczur<sup>10</sup>, a także atlasy grzybów makroskopijnych<sup>11</sup>.

Afiksoidy, a więc elementy pre- i postpozycyjne, to, jak twierdzi między innymi Nina Kłyumenko<sup>12</sup>, „проміжна морфема, частина складного або складноскороченого слова, здебільшого співвідносна з повнозначним словом чи основою, яка повторюється з тим самим значенням у ряді слів і наближається за словотвірними функціями до афіксів”. Właśnie odniesienie do odmiennych części mowy wydaje się decydującym kryterium różnicującym afiksoidy od afiksów, co potwierdzają i inni badacze (między innymi Natalia Kobzar<sup>13</sup>, Hałyna Kucharczuk<sup>14</sup>, Switłana Kłymowycz<sup>15</sup>).

ліпка, *Стан і перспективи розвитку галузі грибівництва в Україні*, „Вісник ЖДТУ” 2008, nr 1 (43), s. 221–226; I. С. Беседіна, *Історія досліджень та сучасний стан мікоботани м. Полтави*, 2008, <http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/3839/1/Besedina2.pdf> [dostęp: 14.02.2018]; О. А. Бабенко, Ф. П. Ткаченко, *Agaricomycetes півдня Правобережного Лісостепу, Злаково-Лучного та Злакового Степів України*, „Чорноморський ботанічний журнал” 9 (4), 2013, s. 572–583; С. А. Вдовенко, О. І. Кепко, *Морфологія плодкових тіл виду Pleurotus*, „Збірник наукових праць Вінницького державного аграрного університету” 19, 2004, s. 12–15.

<sup>9</sup> P. Michałowski, *Podstawy modelowania terminograficznego*, Warszawa 2017, s. 137.

<sup>10</sup> З. Калинець-Мамчур, *Словник-довідник з альгології та мікології*, Львів 2011.

<sup>11</sup> М. Зерова, Ю. Єлін, С. Коз’яков, *Гриби. Їстівні, умовно їстівні, неїстівні, отруйні*, Київ 1979; М. М. Сухомлин, В. В. Джаган, *Гриби України*, Київ 2013.

<sup>12</sup> *Українська мова: Енциклопедія*, red. В. М. Русанівський (співголова) et al., Київ 2004, s. 37–38.

<sup>13</sup> Н. С. Кобзар, *Походження чужомовних префіксів та префіксоїдів в українській біологічній термінології*, „Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія Філологія” 50, 2007, s. 43–47.

<sup>14</sup> Г. В. Кухарчук, *Найуживаніші префіксоїди сучасної української мови: вживання та функціонування в науково-технічній термінології*, „Наукові праці Кам’янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки” 20, 2009, s. 323–327.

<sup>15</sup> С. Климович, *Прекозитивні елементи ініомовного походження: критерії визначення їх статусу*, Михайло Андрійович Жовтобрюх і сучасна українська лінгвістика: зб. матер. Всеукр. наук. Конф. (Черкаси, 10–11 листопада, 2005), red. Г. І. Мартинова et al., Черкаси 2006, s. 140–146.

do akceptacji

Prefiksoidy, pozostające w centrum uwagi niniejszego artykułu, Wołodymyr Horpynucz opisuje następująco: „колишні повнозначні корені, що в основному втратили своє первісне лексичне значення, ознаки самостійності, але частково ще зберігають первісні структурно-семантичні елементи і знаходяться на шляху до повного перетворення на службову морфему — префікс”<sup>16</sup>. Nadia Janko-Trinickaja<sup>17</sup> stwierdza natomiast, że jeśli komponenty takie mają postać samodzielnych wyrazów lub rdzeni związanych z afiksami w wyrazach prostych, to należy postrzegać je także jako rdzenie w wyrazach złożonych. Z kolei Kateryna Horodenska<sup>18</sup> wskazuje na trzy cechy dające podstawę do tego, by twierdzić, iż te elementy prepozytywne<sup>19</sup> są szczególnym przypadkiem derywacji i nie należy utożsamiać ich z prefiksacją: 1. ze względu na konkretny charakter znaczeń nie mogą mieć one statusu prefiksów, 2. w języku ukraińskim funkcjonują ich korelaty lub odpowiedniki, 3. elementy te i prefiksy nie są tożsame pod względem cech strukturalnych i kombinatorycznych, to znaczy prepozycja tych elementów, w odróżnieniu do prefiksów nie jest im przypisana, mogą one występować również na końcu wyrazu (na przykład *графологія – бібліограф, кардіолог – тахікардія* i in.).

Łarysa Azarowa i Hałyna Kucharczuk<sup>20</sup> podkreślają, że choć elementy te bliskie są prefiksom z uwagi na zajmowaną pozycję (prepozycja) oraz pełnioną funkcję (funkcja słowotwórcza), to jednak nie są tożsame pod względem semantycznym, jako że nazywają przedmioty (*геліо-* „słońce”, *дендро-* „drzewo”, *остео-* „kość”), organizmy żywe (*орніто-* „ptak”, *фіто-* „roślina”), substancje (*гідро-* „woda”, *феро-* „żelazo”), cechy (*мезо-* „średni”, *стено-* „skrócony”) itp.

Wśród cech właściwych prefiksoidom zaakcentować należy z jednej strony zdolność do samodzielnego funkcjonowania, umiejętność bezpośredniego przyłączania się do podstaw słowotwórczych, jak też tendencje

<sup>16</sup> В. О. Горпинич, *Сучасна українська літературна мова. Морфеміка. Словотвір. Морфологія*, Київ 1999, s. 44.

<sup>17</sup> Н. А. Янко-Триницкая, *Словообразование в современном русском языке*, Москва 2001, s. 356.

<sup>18</sup> К. Г. Городенська, *Префікси і префіксoidи в українській мові*, „Мовознавство” 1986, nr 1, s. 39.

<sup>19</sup> Chodzi o prefiksoidy pochodzenia obcego.

<sup>20</sup> Л. Азарова, Г. Кухарчук, *Семантичні особливості препозитивних інішомовних елементів*, „Інформаційні технології в освіті” 2008, nr 6, 2008, s. 8–13.

aglutynacyjne (w tym swego rodzaju „multiplikację” w prepozycji, na przykład *біогідроакустика, радіоаеронавгація* i in.), z drugiej (jak stwierdza S. Kłymowycz przy okazji rozważań się nad kwestią niezauważalnych niekiedy różnic między afiksacją a kompozycją): „Двоїстий характер препозитивних іншомовних одиниць дозволяє визначити їх як морфемі перехідного типу (внаслідок часткової десемантизації вони віддалилися від корневих морфем, але ще не набули всіх ознак афіксів)”<sup>21</sup>.

Jak się okazuje, prócz rozbieżności w interpretacji samego zjawiska wśród ukraińskich badaczy nie ma też jednomyślności w kwestii wskazania, które zapożyczone elementy prepozycyjne należy uważać za afiksy, a które za afiksoidy. W słowniku *a tergo* języka ukraińskiego<sup>22</sup> będącego dodatkiem do jedenastotomowego *Словника української мови*<sup>23</sup> wyszczególniono ponad 350 prefiksoidów (w większości pochodzenia obcego); I. Koczan w *Словнику іншомовних слів*<sup>24</sup> odnalazła około 180 bloków prepozytywnych<sup>25</sup>, a elementy te w *Словнику українських морфем*<sup>26</sup> autorstwa Lwa Poluhy uważane są w większości za prefiksy.

Cytowana tu niejednokrotnie I. Koczan, od lat zajmująca się problemem statusu elementów obcych w języku ukraińskim, dokonała zestawienia terminów zawierających segmenty alochtoniczne, które funkcjonują w słownikach języka ukraińskiego publikowanych w ostatnich stu latach. Ten interesujący bilans, jak nietrudno się domyślić, wskazał na wzrastającą z każdym kolejnym wydaniem liczbę leksemów z elementami obcymi, jak też na zmiany w sferze samego słownictwa, strukturze semantycznej wyrazów, mechanizmach łączliwości elementów obcych pomiędzy sobą i innymi leksemami, poszerzającym się wachlarzu sposobów tworzenia takich leksemów i ich funkcjonowaniu w języku<sup>27</sup>.

<sup>21</sup> С. Климович, *Препозитивні елементи...*, s. 142.

<sup>22</sup> *Інверсійний словник української мови*, red. С. П. Бевзенко, Київ 1985, s. 779–780.

<sup>23</sup> *Словник української мови в 11 тт.*, АН УРСР. Інститут мовознавства, red. І. К. Білодіда, Київ 1970–1980.

<sup>24</sup> *Словник іншомовних слів*, red. О. С. Мельничук, Київ 1974.

<sup>25</sup> І. Кочан, *Слова з міжнародними терміоелементами в сучасній українській літературній мові*, „Мовознавство” 1998, nr 6, s. 63.

<sup>26</sup> Л. М. Полюга, *Словник українських морфем*, Львів 2001.

<sup>27</sup> І. Кочан, *Динаміка термінів з міжнародними корневими компонентами*, „Вісник Нац. ун-ту «Львівська політехніка». Серія Проблеми української термінології” 559, 2006, s. 18–22.

Ukraińskie słownictwo mykologiczne pozostające przez dłuższy czas<sup>28</sup> poza zainteresowaniem lingwistów w ostatnich latach znacznie poszerzyło swoje zasoby, co tłumaczyć należy stale rosnącą wiedzą na temat grzybów, wzrostem ich znaczenia w przemyśle spożywczym, medycynie, weterynarii, botanice, mikrobiologii czy budownictwie. Lwią część zasobów terminologicznych w dziedzinie mykologii tworzą leksemy obce, w tym elementy występujące w prepozycji, o dużym znaczeniu w procesie tworzenia nowych struktur tego podsystemu leksykalnego.

N. Kobzar w artykule poświęconym kwestii funkcjonowania prefiksów i prefiksoidów obcych w ukraińskiej terminologii biologicznej<sup>29</sup> wskazuje, że w procesie konstituowania się tejże decydującą rolę odgrywają prefiksoidy, zwłaszcza zaś te zapożyczone z greki (ponad 200, wobec nieco ponad 20 prefiksoidów zapożyczonych z łaciny oraz łącznie 23 prefiksów greckich i łacińskich). Podobna sytuacja rysuje się w odniesieniu do słownictwa mykologicznego, w którego obszarze też przeważają prefiksoidy wywodzące się z języków klasycznych (głównie z greki), jednak ich liczebność w porównaniu z biologią jako nauką nadrzędną jest odpowiednio niższa.

Analiza wskazanych tu źródeł mykologicznych pozwoliła na wyodrębnienie niemal 600 terminów z dziedziny mykologii zawierających prepozytywne elementy obce. Spośród nich wyodrębniono 87 typów tych elementów prepozycyjnych (w większości kwalifikowanych jako prefiksoidy) wywodzących się z greki (78 elementów) i języka łacińskiego (9 elementów)<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> Badania nad ukraińską terminologią mykologiczną zapoczątkowała w połowie lat siedemdziesiątych XX wieku Ludmyła Symonenko (zob. *eadem*, *Мікологічна лексика української мови*: дис. канд. філол. наук, Київ 1973; *eadem*, *Синонімічні назви грибів в українській мові*, „Рідне слово” 7, 1973, s. 23–26; *eadem*, *Як назвати гриби?*, „Рідне слово” 9, 1974, s. 38–41). Ich kontynuacja rozpoczęła się dopiero w ostatnich latach, jednak są to opracowania dość wybiórcze (etymologia nazw grzybów, ich recepcja w literaturze pięknej: Wołodumyr Kurylenko, Maryna Tkaczuk, Rusłana Omelkowiec, Walentyna Prus, Iwan Sabadosz).

<sup>29</sup> Н. С. Кобзар, *Походження чужомовних префіксів та префіксoidів в українській біологічній термінології*, „Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, Серія Філологія” 2007, nr 765, s. 43–47.

<sup>30</sup> Wśród elementów o proveniencji greckiej należy wymienić: авто- (gr. w znaczeniu ‘sam’), агро- (gr. ‘pole’), ало- (gr. ‘inny’), аміло- (gr. ‘krochmal’), ангіо- (gr. ‘na-

Kwalifikowanie elementu obcego jako prefiksoid/prefiks nie jest, jak się okazuje, kwestią prostą i oczywistą. Większość wynotowanych struktur we wspomnianym już słowniku inwersyjnym języka ukraińskiego jest klasyfikowanych jako prefiksoidy. Jednak niektórzy badacze nie zaliczają do prefiksoidów obecnych w tym zestawieniu elementów авто-, анти-, апо-, архи-, гемі-, гіпер-, гіпо-, дис-, екзо-, ендо-, епі-, пара-, пери-, інфра-, супер-, транс- i in. bądź w odróżnieniu do autorów słownika jako prefiksoidy traktują jeszcze inne elementy<sup>31</sup>.

czyniе), анемо- (gr. 'wiatr'), анізо- (gr. 'niejednakowy'), анти- (gr. prefiks 'przeciw'), антропо- (gr. 'człowiek'), апо- (gr. prefiks 'najdalszy'), артро- (gr. 'staw'), архи- (gr. prefiks 'starszy'), астро- (gr. 'gwiazda'), біо- (gr. 'życie'), бласто- (gr. 'zarodek'), гамето- (gr. 'męzczyzna/kobieta'), гапло- (gr. 'pojedynczy, prosty'), гастеро- (gr. 'żołądek'), гемі- (gr. prefiks 'pół'), гено- (gr. 'ród, pochodzenie'), гео- (gr. 'ziemia'), гепато- (gr. 'wątroba'), гереро- (gr. 'inny'), гіро- (gr. 'wilgoć'), гідро- (gr. 'woda'), гіпер- (gr. prefiks 'nadmiar'), гіпо- (gr. prefiks 'brak'), голо- (gr. 'cały, pełny'), гомео- (gr. 'podobny, jednakowy'), гомо- (gr. 'równy, jednakowy'), дермато- (gr. 'skóra'), дис- (gr. prefiks 'utrata'), екзо- (gr. prefiks 'na zewnątrz'), еко- (gr. 'środowisko'), екто- (gr. 'poza, na zewnątrz'), електро- (gr. od 'elektryczny'), ендо- (gr. prefiks 'w środku'), епі- (gr. prefiks 'nadmiar, następstwo'), зиго- (gr. 'połączony'), зоо- (gr. 'zwierzę, istota żywa'), ізо- (gr. 'równy, jednakowy'), космо- (gr. 'wszechświat'), крипто- (gr. 'tajemniczy'), ксило- (gr. 'drzewo'), макро- (gr. 'duży, długi'), мега- (gr. 'olbrzymi, milion'), мезо- (gr. 'średni'), міко- (gr. 'grzyb'), мікро- (gr. 'mały'), міто- (gr. 'nić'), моно- (gr. 'jeden, jedyny'), некро- (gr. 'martwy'), нео- (gr. 'nowy, młody'), нітро- (gr. 'saletra, azot'), оо- (gr. 'jajo'), орніто- (gr. 'ptak'), палео- (gr. 'stary, dawny'), пара- (gr. prefiks 'przemieszczanie, odchylenie, zmiana'), педо- (gr. 'dziecko'), пери- (gr. prefiks 'naokoło'), плазмо- (gr. 'wydzielone, stworzone'), пневмо- (gr. 'płuca, powietrze'), полі- (gr. 'liczny'), прото- (gr. 'pierwszy'), псевдо- (gr. 'pomyłka, nieprawdziwy, nieprawidłowy'), рео- (gr. 'płynę'), сапро- (gr. 'zgniły'), склеро- (gr. 'twardy'), сомато- (gr. 'ciało'), стерео- (gr. 'twardy, przestrzenny'), сферо- (gr. 'kula'), термо- (gr. 'ciepło'), тетра- (gr. 'cztery'), трахео- (gr. 'tchawica'), трофо- (gr. 'jedzenie, żywienie'), фіто- (gr. 'roślina'), фото- (gr. 'światło'), цено- (gr. 'nowy'). W analizowanym materiale zanotowano znacznie mniej elementów prerozucyjnych o pochodzeniu łacińskim: вакуум- (łac. 'pustka'), інфра- (łac. prefiks 'pod'), квазі- (łac. 'niby, prawie'), мульти- (łac. 'wiele'), радіо- (łac. 'promień'), ретро- (łac. 'w tył'), спектро- (łac. 'wyobrażenie'), супер- (łac. prefiks 'najwyższy, najlepszy'), транс- (łac. prefiks 'przez').

<sup>31</sup> Zob. na przykład В. П. Олексенко, *Інноваційна лексика української мови з пре-позитивним компонентом-грецизмом: функційно-семантичний аспект*, „Вісник Донецького національного університету, сер. б: Гуманітарні науки” 1–2, 2014, s. 184; Л. Азарова, Г. Кухарчук, *Семантичні особливості пре-позитивних інішомовних елементів*, „Інформаційні технології в освіті” 2008, nr 6, s. 9; Л. Азарова, Г. Кухарчук, *Проблема статусу інішомовних компонентів в українській мові*, „Українська термінологія і сучасність” 7, 2007, s. 232; Н. О. Гимер, *Міжнародні терміноелементи*



W przypisie 30 zamieszczono wykaz prefiksoidów i prefiksów pełniących funkcję elementów prepozycyjnych w terminach mykologicznych wyekscerpowanych ze zgromadzonego materiału. Wiele z nich funkcjonowało w większej liczbie terminów<sup>32</sup>, przy czym pojawiały się one nie tylko w rzeczownikach, lecz także przymiotnikach (hybrydy) wchodzących w skład skupień terminologicznych: авто- автогамія, автомікис, автотрофи, агро- агрокомбінат, агротехнологія, агропромисловий, ало- алогамія, алохори, алохтонний, анізо- анізогамія, анізогаметангіогамія, анізосоматогамія, анти- антиген, антиоксидант, антиснідний, апо- апогамія, апомікис, апотецій, біо- біомаса, біосинтез, біосфера, бласто- бластокладіоміцети, бластомікоз, бластоспори, гамето- гаметогамія, гаметогенез, гаметофіт, гапло- гапlobіонт, гаплофаза, гаплоцит, гемі- геміаск, гемібіотроф, гемізооспора, гео- геоботанік, геоморфологія, геохімічний, гетеро- гетеробазидія, гетерогамія, гетерокаріоз, гігро- гігрофіт, гігрофанний, гігрофільний, гідро- гідроміцети, гідротаксис, гідрохорія, гіпо- гіпоталус, гіпотецій, гіпокреальний, голо- голобазидія, гологамія, голоморфа, гомо- гомобазидія, гомоталізм, гомоталічний, дермато- дерматомікоз, дерматоміцети, дерматофіт, екзо- екзоаск, екзобіонт, екзоперидій, екто- ектоплазма, ектоспорій, ектотрофний, ендо- ендоаск, ендоперидій, ендоспора, епі- епігіменій, епідерміс, епіспорій, зиго- зигогамія, зигокарп, зигоміцети, зоо- зооспора, зооспорангій, зоостроми, ізо- ізоавтогамія, ізогамія, ізосоматогамія, ксило- ксилогемібіотроф, ксиломіцети, ксилофіт, макро- макровезікули, макроконідія, макрофаг, мезо- мезоаск, мезокаріоти, мезотрофи, міко- мікобіота, мікоіндикація, мікофлора, мікро- мікроконідія, мікроміцети, мікроциста, моно- мономікис, монофаг, монофіаліди, некро- некротроф, некротрофія, некротрофний, нео- неокалімастіломікотові, неокалімастігоміцети, неолектоміцети, оо- оогамія, ооміцети, ооспора, пери- перидерма, периплазма, перитецій, полі-

у фаховій лексичі косметики та косметології, „Вісник Дніпропетровського університету. Сер.: Мовознавство” 22, 2014, nr 20 (1), s. 33 n.

<sup>32</sup> W tekście głównym artykułu podają tylko te prefiksoidy, które współtworzyły między innymi trzy terminy. Celem artykułu nie jest wskazywanie dokładnych wyliczeń i danych statystycznych, a jedynie zasygnalizowanie pewnych zjawisk zachodzących w obrębie ukraińskiej terminologii mykologicznej.

# do akceptacji

*поліміксіс, поліпорові, полісубстратність, прото- протогіменій, протостеригми, протоміцетові, псевдо- псевдогриби, псевдокапіліції, псевдопикніди, сапро- сапротроф, сапротрофний, сапрофіт, склеро- склеробазидія, склерогіфа, склеродермові, сферо- сфероспори, сфероцисти, сфероцистодерма, тетра- тетраспорангій, тетраспори, тетраполярний, фіто- фітопатологія, фіторізноманіття, фітотрофний, цено- ценогамета, ценоспора, ценоспорангій.* Jedynie dwa prefiksoidy o pochodzeniu łacińskim występowały w analizowanym materiale w więcej niż trzech terminach: *мульти- мультиалельність, мультипори, мультиспорів, радіо- радіонуклід, радіоактивний, радіопротекторний.*

Wymienione przykłady to głównie kompozyty rzeczownikowe o różnym stopniu złożoności (por. *антиген, біомаса, екзоаск*, ale też *неокалімастігоміцети, ксилогемібіотроф* i in.), zanotowano niewielką liczbę rzeczowników odprzymiotnikowych (na przykład *полісубстратність, мультиалельність* i in.) czy struktur substantywizowanych, jak *неокалімастігомікотові, склеродермові, мультиспорів, протоміцетові* i in., będących głównie nazwami rodzin czy typów grzybów.

Część wyekscerpowanych leksemów funkcjonowało w analizowanych materiałach jako terminy „autonomiczne”, jednoczłonowe (*ектоплазма, зигоспорангії, ксиломіцети, монофіаліди, сапрофіт, фотобіонт* i in.), jednak wiele z nich wchodziło w skład skupień terminologicznych (prostych i złożonych), na przykład *ізогамна копуляція, поліцифелюїдний тип плодових тіл, некротрофні мікопаразити, трансмембранні білки, зоофільні дерматоміцети, гетероконтний джгутиковий апарат* i in.

Występowanie wśród badanego materiału struktur hybrydowych (głównie przymiotników) świadczy o „oswajaniu” przez język ukraiński elementów obcych. Adaptowane (przede wszystkim dzięki zabiegom sufiksacji, na przykład *алохтонний, гіпокреальний, некротрофний, епігейний* i in.) na płaszczyźnie języka ukraińskiego terminy wchodziły w skład skupień terminologicznych, współtworząc jednostki o bardziej złożonym stopniu terminologizacji, na przykład *алогамний процес, ангиокарпний тип розвитку, гетерокаріонтичний міцелій, гіпогейні плодови тіла грибів, епіфлеюїдні лишайники, зоофільні дерматоміцети, монопланетичні зооспори, поліцентричний талом грибів* i in.

# do akceptacji

Analizując przytoczone przykłady pod kątem liczby elementów prepozycyjnych, nie można pominąć terminów, w których dochodzi do multiplikacji tychże członów. Słownictwo to odznacza się wyraźnymi tendencjami aglutynacyjnymi, a aktywują się one wówczas, gdy do konkretnego terminu „doklejany” jest element poszerzający sferę funkcjonowania zjawiska, procesu czy struktur przez ów termin określanych, na przykład *агрофітоценоз, анізоавтогамія, анізогаметангіогамія, анізосоматогамія, анізохологамія, біогеоценози, гемібіотроф, гемізооспора, ендоавтогамія, ізоавтогамія, ізосоматогамія, ксилогемібіотроф, сфероцистодерма* i in.

Przegląd zebranego materiału pozwala też na stwierdzenie, że znaczna część wyekscerpowanych terminów staje się podstawą do tworzenia struktur pochodnych, wchodząc wraz z nimi w skład gniazd słowotwórczych, na przykład *алогамія, алогамний; анізосоматогамія, анізосоматогамний; біорізноманітний, біорізноманітність, біорізноманіт-тя; біотехнолог, біотехнологічний, біотехнологія; гетеротроф, гетеротрофія, гетеротрофний; гідроліз, гідролізат, гідролізний, гідролізувати; ендопаразит, ендопаразитизм, ендопаразитичний; некротроф, некротрофія, некротрофний* i in.

Koczan słusznie zauważyła, że elementy obce, adaptując się na gruncie ukraińszczyzny, mogą zajmować w wyrazie różne miejsca (prepozycja, postpozycja, pozycja binarna). Uzupełnieniem tego twierdzenia i jednoczesnym wskazaniem, że elementy prepozytywne i prefiksy nie są tożsame pod względem cech strukturalno-kombinatorycznych, jest to, iż człony klasyfikowane jako prefiksoidy mogą występować również w postpozycji<sup>33</sup>. Zjawisko to zauważalne jest także w obszarze terminologii mykologicznej, por. *фітонпрепарат — гаметофіт, трофоциста — сапротроф, морфологія — голоморф, бластоспори — полібласти* i in. Niektórzy badacze podkreślają<sup>34</sup>, że elementy te, ze względu na swoje większe możliwości kombinatoryczne i możliwość łączenia się z różnymi podstawami, przejawiają zachowane w nich cechy rdzeni wyrazowych.

<sup>33</sup> К. Г. Городенська, *Префікси і префіксоїди в українській мові*, „Мовознавство” 1986, nr 1, 1986, s. 39.

<sup>34</sup> Л. Азарова, Г. Кухарчук, *Проблема статусу інішомовних компонентів в українській мові*, „Українська термінологія і сучасність” 7, 2007, s. 232–235.

Obce elementy prepozytywne mają także zdolność wchodzenia w różnego rodzaju relacje paradygmatyczne (polisemiczne, synonimiczne, antonimiczne, paronimiczne, homonimiczne). Występujące w analizowanym materiale prefiksoidy są ilustracją przede wszystkim zależności synonimicznych (арпо- : гео-; анізо- : гетеро-; гомео- : гомо- : ізо-; екзо- : екто-; нео- : цено-; псевдо- : квазі-) oraz antonimicznych (na przykład гетеро- : гомо-; екзо- : енто-; макро- : мікро-; біо- : некро-; моно- : полі-), na przykład *екзоаск — ентоаск, мономіксис — поліміксис, анізогамія — гетерогамія* i in.

Zapożyczenia to jeden z najbardziej produktywnych sposobów rozbudowy i modyfikacji rodzimych podsystemów terminologicznych. W dziedzinie nauk biologicznych, także w sferze mykologii, przeważają morfemy o proveniencji greckiej i łacińskiej; greka jest największym źródłem zapożyczeń elementów prepozytywnych, zwłaszcza prefiksoidów. Komponenty te zajmują ważne miejsce w ukraińskim systemie derywacyjnym, tworząc kompozyty o zróżnicowanym stopniu złożoności. Analiza słownictwa wyekscerpowanego z bardzo różnorodnych charakterologicznie materiałów źródłowych pozwoliła stwierdzić, że zdecydowana większość elementów prepozycyjnych (głównie prefiksoidów) wchodzących w skład terminów mykologicznych wywodzi się z greki (między innymi гамето-, гірпо-, зиго-, ксило-, сапро-, фіто-), współtworząc głównie struktury imienne. Badania tych komponentów powinny być kontynuowane ze względu na dynamikę rozwoju opisywanego systemu terminologicznego oraz przenikanie poszczególnych jego elementów nie tylko do innych obszarów terminologicznych (medycyna, fitopatologia, budownictwo itp.), lecz także do języka ogólnego.

## Greek and Latin prepositive components in Ukrainian mycological terminology

### Summary

Foreign elements in the Ukrainian language can occupy various positions in the word. Prepositive components defined differently in the literature on the subject (e.g., *префіксовані основи, препозитивні блоки, префіксоїди, субпрефікси*) play a special role here, although

# do akceptacji

their status is not fully defined. The aim of the article was to analyze the prepositional elements of Greek and Latin provenance that co-create Ukrainian lexical resources within the scope of mycological terminology. As a result of quantitative and qualitative research, the author found that the vast majority of prepositional elements are mainly prefixoids originating from Greek (e.g., *гамето-*, *гігро-*, *зиго*, *ксило-*, *сапро-*, *фіто-*) and they create namesake structures of different complexity and character.

Keywords: the Ukrainian language, mycological terminology, Greek and Latin, prepositive components, borrowings

do akceptacji

do akceptacji

ALEKSANDER KIKLEWICZ

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, Polska



## O zjawisku nadinterpretacji semantycznej (na przykładzie komunikacji w mediach)

### Wstęp

Zgodnie z definicją *Uniwersalnego słownika języka polskiego* pod redakcją Stanisława Dubisza *nadinterpretacja* to interpretacja wykraczająca poza komentowane fakty, wypowiedzi itp., niemająca dostatecznego uzasadnienia. Zjawisko to jest szczególnie interesujące w perspektywie semantyki funkcjonalnej, to znaczy opisu różnego rodzaju przekształceń znaczenia podstawowego znaku (zwłaszcza jednostki leksykalnej) pod wpływem warunków jego użycia, o charakterze zarówno językowym (czyli kolokatów), jak i pozajęzykowym — w tym drugim przypadku chodzi o uwarunkowanie znaczenia kontekstem sytuacji komunikacyjnej (wraz z apercpcją, to znaczy kompetencją poznawczą interlokutorów). Przedmiotem prezentowanego artykułu są przekształcenia określonego rodzaju — dotyczące przewartościowania znaczeń, a przede wszystkim takie, które skutkują powstaniem skonwencjonalizowanych konotacji negatywnych. Nadinterpretacja w tych przypadkach polega na tym, że negatywne skojarzenia nie wynikają z treści pojęcia leksykalnego, lecz zostają

# do akceptacji

wtórnie nabyte w praktyce mownej, za sprawą wyprofilowanego zespołu odniesienia znaku<sup>1</sup>.

W aspekcie teoretycznym artykuł nawiązuje nie tylko do semantyki funkcjonalnej (inaczej: semazjologii), lecz także do stylistyki, aksjolingwistyki, medialingwistyki, a także krytycznej analizy dyskursu. Analizą objęty został materiał empiryczny, zaczerpnięty ze źródeł pisanych, przede wszystkim z korpusów internetowych: narodowego korpusu języka polskiego (dalej: NKJP) oraz korpusu PWN.

## 1. Podstawy teoretyczne: przewartościowanie jako derywacja semantyczna

U podstaw semantyki funkcjonalnej leży pojęcie derywacji semantycznej jako (zachodzącego zarówno w diachronii, jak i w synchronii) procesu przekształcenia znaczenia jednostki leksykalnej (lub, w szerszym ujęciu, dowolnego znaku). Uzasadnieniem terminu *derywacja semantyczna* (częściej używanego przez badaczy rosyjskich niż polskich), który pojawił się w latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia w pracach Jurija D. Apresjana, Olega N. Trubaczewa i innych<sup>2</sup>, jest to, że obejmuje

<sup>1</sup> Badacze moskiewskiej szkoły semantycznej używają pokrewnego terminu *zakres odniesienia znaku* (ros. *область действия*) — jest to, zgodnie z definicją J. D. Apresjana, „leksem B lub ta część jego znaczenia, na którą bezpośrednio oddziałuje znaczenie innego elementu A w strukturze wypowiedzenia”, zob. Ю. Д. Апресян, *Исследования по семантике и лексикографии*, t. 1. *Парадигматика*, Москва 2009, s. 520.

<sup>2</sup> Ю. Д. Апресян, *Лексическая семантика*, Москва 1974, s. 175; О. Н. Трубачев, *Этимологические исследования и лексическая семантика*, [w:] *Принципы и методы семантических исследований*, red. В. М. Ярцева et al., Москва 1976, s. 153; R. Tokarski, *Прототипы и конотacje: о семантической анализе слова в тексте поэтическом*, „Пamiętnik Literacki” 1990, z. 2, s. 119; Г. И. Кустова, Е. В. Падучева, *Словарь как лексическая база данных*, „Вопросы языкознания” 1994, nr 4, s. 104 n.; Г. И. Кустова, *Типы производных значений и механизмы языкового расширения*, Москва 2004, s. 70; Е. В. Падучева, *О семантической дериwации: слово как парадигма лексем*, „Русский язык сегодня” 2000, nr 1, s. 395 = n.; Е. В. Падучева, *Динамические модели в семантике лексики*, Москва 2014, s. 147 n.; Анна А. Зализняк, *Семантическая дериwация в синхронии и диахронии: проект «Каталога семантических переходов»*, „Вопросы языкознания” 2001, nr 2, s. 13 n.



on wszystkie procesy zmian semantycznych<sup>3</sup> — nie tylko polisemię jako zastosowanie znaku do innego pojęcia (co najczęściej jest uwzględniane przez badaczy), lecz także konotację jako mniej radykalną zmianę, polegającą na powstaniu kontekstowo uwarunkowanych „sensów naddanych” (w terminologii Aleksego Awdiejewa<sup>4</sup>) przy zachowaniu znaczenia podstawowego. Szczególnym przypadkiem derywacji semantycznej jest przewartościowanie znaczenia.

Obydwa te zjawiska (polisemia oraz konotacja) mogą występować jednocześnie, na przykład gdy zmianie znaczenia towarzyszy jego przewartościowanie. W polskiej literaturze lingwistycznej ten proces derywacyjny został opisany przez Marka Kuczyńskiego, który traktuje go jako *transfuzję*. Jest to, w definicji Kuczyńskiego, „przelanie zawartości koncepcyjnej z jednego zagnieżdżenia asocjacyjnego [w świadomości użytkowników języka. — dop. A. K.] do drugiego”<sup>5</sup>. Transfuzja polega na zastosowaniu alternatywnych, niekonwencjonalnych środków nominacji, gdy nadawcy komunikatu zależy na wyeksponowaniu semantyki aksjologicznej (pozytywnej lub negatywnej), za sprawą „zagnieżdżenia asocjatywnego” tych nowych środków. Na przykład przymiotnik *niepruderyjny* we współczesnych mediach (szczególnie lewicowo-liberalnych) według obserwacji Kuczyńskiego jest używany w znaczeniu ‘rozwiązły’: transfuzja semantyczna pozwala „wyelicytować pozytywne skojarzenia z czymś, co na poziomie społecznym było dotąd negowane”<sup>6</sup>. W podobny sposób przymiotnik *niekonwencjonalny* (o pozytywnym wartościowaniu w świadomości społecznej) w tekstach New Age występuje w odniesieniu do tradycyjnej kultury (na przykład medycyny, kuchni, religii) Dalekiego Wschodu, por.:

- (1) W odróżnieniu od metod tradycyjnych metody niekonwencjonalne gwarantują dużą skuteczność.

Służy to zdaniem Kuczyńskiego zmianie wartościowania:

Zastępowanie słowa *tradycyjny* słowem *niekonwencjonalny* w kontekstach poprzednio zarezerwowanych dla tego pierwszego będzie powodować to, że to, co nieznane i obce,

<sup>3</sup> Czyli relacje epidygmatyczne w określeniu D. N. Szmielowa, zob. Д. Н. Шмелев, *Проблемы семантического анализа лексики*, Москва 1973, s. 191.

<sup>4</sup> A. Awdiejew, *Gramatyka interakcji werbalnej*, Kraków 2004, s. 15.

<sup>5</sup> M. Kuczyński, *Transfuzja semantyczna jednostek leksykalnych a rola mediów*, [w:] *Aspekty współczesnych dyskursów*, red. P. Chruszczewski, Kraków 2004, s. 171.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 172.

będzie podświadomie akceptowane jako coś nowego, coś, co przyniesie rozwiązanie problemom dotąd nierozwiązanym<sup>7</sup>.

Transfuzja jest przypadkiem, gdy znak wpływa na profil aksjologiczny dyskursu jako jego kontekst użycia: [znak → kontekst]. Jest to swego rodzaju infiltracja, czyli rozprzestrzenienie się określonej semantyki wartościującej w obrębie „tkanki” dyskursu. Jeden z przykładów takiego przewartościowania (czy też „przebiegunowania”) — eskalacja wyrażenia

(2) polityka miłości

w języku publicznym — został opisany w artykule Aleksandra Kiklewicza i Michała Wilczewskiego<sup>8</sup>. Według tych autorów wprowadzenie do dyskursu publicznego (medialnego i politycznego) rzeczownika *miłość* o stałym, skonwencjonalizowanym pozytywnym nacechowaniu aksjologicznym zmienia jego wartościowanie, a czasem także charakterystykę stylistyczną, przy czym może zachodzić radykalna zmiana opozycyjnych wobec siebie wartości: dyskurs polityczny o skojarzeniu negatywnym za sprawą *miłości* przemienia się w dyskurs pozytywny, ulokowany na pozytywnym odcinku skali wartości.

Infiltracja aksjologiczna w wyrażeniu (2) i podobnych jest możliwa za sprawą pewnej zasady, która obowiązuje w strukturach syntagmatycznych języka — chodzi o zgodę aksjologiczną, czyli przynależność składników grup wyrazów do wspólnego (pozytywnego, neutralnego bądź negatywnego) odcinka skali wartości<sup>9</sup>. Za przykład realizacji tego wymogu mogą posłużyć konstrukcje współrzędne (ze związkiem łącznym), por.:

(3) Jan jest *zdolny i pracowity*.

(4) \*Jan jest *zdolny i leniwy*.

W pierwszym zdaniu występuje podobieństwo członów współrzędnych pod względem wartościowania, gdyż każdy z nich wyraża wartość

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 171.

<sup>8</sup> A. Kiklewicz, M. Wilczewski, *Innowacje semantyczne w języku polityki*. „*Miłość*” w dyskursie publicystycznym, „*Język Polski*” 2010, nr 3, s. 170 n.

<sup>9</sup> A. Kiklewicz, *Modalność aksjologiczna w tekście artystycznym (na przykładzie wartościowania osób w powieści Barbary Kosmowskiej „Teren prywatny”)*, „*Poradnik Językowy*” 2008, nr 4, s. 15.

pozytywną. Pozwala to na zintegrowanie semantyki aksjologicznej w formie predykatu wyższego rzędu:

(5) *Dobrze (cieszy to), że Jan jest zdolny i pracowity.*

Odwrotnie, w zdaniu (4) znaczenia aksjologiczne przymiotników kontrastują, dlatego konstrukcja zdaniowa niezupełnie odpowiada normie języka ogólnego. Poza tym raczej nie jest możliwe zintegrowanie członów w postaci ogólnego deskryptora aksjologicznego:

(6) \**Dobrze (cieszy to), że Jan jest zdolny i leniwy.*

(7) ? *Niedobrze (nie cieszy to), że Jan jest zdolny i leniwy.*

W podobny sposób za sprawą wymogu zgody w konstrukcji (2) także zachodzi przeniesienie pozytywnej wartości z członu podrzędnego na człon nadrzędny, na co wskazuje możliwość zastosowania deskryptora aksjologicznego:

(8) *dobrze, że (jest, zachodzi itp.) polityka miłości*

Ponieważ zgoda stanowi relację symetryczną, dwukierunkową, jej realizacja jest możliwa także w postaci innego rodzaju uwarunkowania: [kontekst → znak]. W tym przypadku w treści znaku pojawiają dodatkowe odcienie, czyli konotacje (w tym aksjologiczne), których źródłem jest otoczenie znaku. Z jednej strony, tego rodzaju interpretacje mają charakter kontekstowy, czyli okazjonalny, doraźny (i wówczas dotyczą obrębu mowy, a nie systemu języka), ale z drugiej — często ulegają one konwencjonalizacji. Dzieje się to dlatego, że tryb przetwarzania pojęć leksykalnych w umyśle ma charakter opcjonalny — zarówno intensjonalny, jak i ekstensjonalny. I n t e n s j o n a l n e przetwarzanie informacji polega na tym, że w treści nazwy (pojęcia) zostają zmagazynowane właściwości ogólne dla określonego zespołu obiektów, i właśnie takie, które pozwalają na odróżnienie obiektów danej klasy od obiektów innych klas. W tym przypadku, jak wiadomo z logiki formalnej, zwiększenie liczby rozpatrywanych obiektów (czyli zakresu) przyczynia się do zmniejszenia liczby wspólnych cech, czyli coraz ogólniejszej treści<sup>10</sup>.

Ludzki umysł jednak nie działa tylko algorytmicznie i tylko w kierunku poszukiwania podobieństw. Każdy nowy kontekst użycia znaku

<sup>10</sup> Więcej o tym zob. A. Kiklewicz, *Znaczenie w języku — znaczenie w umyśle. Krytyczna analiza współczesnych teorii semantyki lingwistycznej*, Olsztyn 2012, s. 77.

przynosi też nowe informacje o jego desygnacie. Innymi słowy, druga opcja przetwarzania informacji semantycznej ma charakter ekstensjonalny, to znaczy polega na tym, że mentalna kategoryzacja obiektów uwzględnia także ich cechy szczególne, uwarunkowane funkcjonowaniem desygnatu w różnych sytuacjach rzeczywistości. W tym sensie jest uzasadniona sentencja z tekstu prasowego:

(9) Każda kobieta wnosi coś nowego do definicji kobiecości.

Mogłoby się wydawać, że jest ona sprzeczna z logiczną zależnością między zakresem a treścią nazwy — powinno być odwrotnie:

(10) Każda (kolejna) kobieta sprawia, że definicja kobiecości staje się coraz ogólniejsza.

W rzeczywistości jednak w strukturze znaczenia występuje także moduł fenomenologiczny (czy też empiryczny), uwarunkowany, jak już zaznaczono, sytuacjami użycia (czyli aplikacjami) desygnatów: liczy się nie tylko to, co jest wspólne, lecz także to, co jest specyficzne i składa się na zakres odmienności (jako byt kompilacyjny, addytywny).

## 2. Konteksty precedensowe a konotacje frekwencyjne

Typ uwarunkowania [kontekst → znak] konwencjonalizuje się za sprawą kontekstów (czy też sytuacji) precedensowych, które decydują o tym, że znak (lub kategoria semantyczna) na skutek wielokrotnego odtwarzania w kontekstach określonego rodzaju nabywa konotacji aksjologicznych. Wiktorija W. Krasnych określa najważniejsze cechy takich kontekstów: po pierwsze, są one dobrze znane przedstawicielom określonej wspólnoty kulturowej; po drugie, przysługuje im status inwariantny, czyli reprezentujący najważniejsze cechy sytuacji określonego rodzaju; po trzecie, mają one charakter frekwencyjny, to znaczy są względnie często odtwarzane w dyskursach<sup>11</sup>. O precedencji w dużym stopniu decyduje obszar komunikacji, w którym pojawia się informacja o charakterze warto-

<sup>11</sup> В. В. Красных, «Свой» среди «чужих»: миф или реальность?, Москва 2003, s. 183.

ściującym. Przede wszystkim dotyczy to mediów masowych, na przykład tygodników opiniotwórczych. Tak więc w tygodniku „Polityka” czytamy:

- (11) Z warstw uboższych najliczniej szturmują prestiżowe uczelnie dzieci azjatyckich imigrantów, które też uczą się tam najlepiej. Jak powiedział rektor jednej z nich: „Gdybyśmy przyjmowali na studia tylko najlepszych, studiowaliby sami Chińczycy”. Azjaci podejrzewają, że Harvard stosuje wobec nich ukryty *numerus clausus* — jak kiedyś wobec Żydów — i pozwalają uniwersytet do sądu o rasową dyskryminację (2019, nr 14).

Ten fragment tekstu dziennikarskiego wartościuje Chińczyków w aspekcie poznawczo-kompetencyjnym: są to najbardziej zdolni, kompetentni i głodni wiedzy studenci oraz kandydaci na studia. Ze względu na rangę źródła tej informacji, jakim jest „Polityka” — jeden z czołowych polskich tygodników opinii, można zakładać, że informacja ta przełoży się na pozytywne przewartościowanie pojęcia „Chińczyk” lub uzupełni już istniejące konotacje aksjologiczne.

Oddziaływanie kontekstów precedensowych skutkuje powstaniem konotacji frekwencyjnych, to znaczy takich skojarzeń desygnatu, które towarzyszą mu w najczęściej zachodzących i uważanych za najbardziej typowe sytuacjach. Na przykład pojęcie *wiary*, teoretycznie rzecz biorąc, ma charakter ambiwalentny: wszak można wierzyć w coś, co jest pozytywne, społecznie lub etycznie poprawne, a także w coś negatywne-go, aspołecznego, amoralnego. Mimo tej zasadniczej ambiwalencji *wiara* w polskim (a także europejskim) kulturowym obrazie świata jest wartością zdecydowanie pozytywną. Można to tłumaczyć tym, że takie, czyli pozytywne, nacechowanie towarzyszy konceptowi *wiara* w kontekstach precedensowych, na co między innymi wskazują najczęstsze kolokacje: *wiara // nadzieja, ojcowie, kościół, chrześcijaństwo, miłość, rodzina, lud* i inne (dane są oparte na NKJP).

W związku z tym warto odwołać się do pragmatycznej (czy też pragmacentrycznej) koncepcji Ludwiga Wittgensteina: „Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache [Znaczenie wyrazu jest równoważne z jego użyciem w języku]”<sup>12</sup>; „Sieh den Satz als Instrument an, und seinen Sinn als seine Verwendung!” [Traktuj zdanie jako instrument,

<sup>12</sup> L. Wittgenstein, *Schriften 1. Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt am Main 1969, § 43.

a jego znaczenie jako jego użycie]<sup>13</sup>. Uzualistyczna koncepcja znaczenia w pierwszej kolejności jest uzasadniona w odniesieniu do znaków indeksowych (na przykład anaforycznych), a także leksykalnych nazw wartości, zwłaszcza społecznych, ideologicznych, etycznych i innych (traktowanych przez Ninę D. Arutiunową jako „wartości sublimowane”<sup>14</sup>). Interpretacja takich wartości jak *ład*, *wolność*, *demokracja*, *równość*, *sprawiedliwość*, *stosowność*, *poprawność polityczna* itp. w dużym stopniu ma charakter subiektywny, idioetniczny, to znaczy uwarunkowany doświadczeniem podmiotów, które z kolei zależy od praktyki społecznej, a przede wszystkim od najbardziej typowych sytuacji reprezentowania *ładu*, *wolności*, *demokracji* itp. Można to ująć w formie potocznej sentencji: „Punkt widzenia zależy od punktu siedzenia”. Pod wpływem kontekstów precedensowych zachodzi specjalizacja znaczenia, a jednocześnie ukierunkowane wyprofilowanie zakresu jego odniesienia, faktycznie — ograniczenie się do podzakresu, tak aby był on kompatybilny z doświadczeniem kontekstów precedensowych. Semantyka kategorialna ulega wpływowi treści subkategorialnej, więc można w tym upatrywać swoistą prototypizację.

Za przykład może posłużyć wtórne użycie rzeczownika *epitet* w dyskursach społeczno-politycznych — na zjawisko to zwróciła uwagę Bożena Witosz<sup>15</sup>. Autorka ta w duchu pragmacentryzmu Wittgensteina pisze:

W intensywnie dziś praktykowanych analizach treści pojęciowej słów, ich konotacji, nacechowania aksjologicznego i emocjonalnego istotną rolę odgrywa kontekst użytego słowa, ewokujący często nowe sensy [wyr. — A. K.]<sup>16</sup>.

Witosz wskazała na współczesną tendencję polegającą na tym, że rzeczownik *epitet* jest coraz częściej używany „do opisywania stylu zachowań komunikacyjnych w innych, nieartystycznych domenach sfery publicznej”. W tej sferze, jak konstatuje badaczka, *epitet* stał się nawet słowem modnym, ale, co ciekawsze, o negatywnym nacechowaniu aksjologicz-

<sup>13</sup> *Ibidem*, § 421.

<sup>14</sup> Н. Д. Арутюнова, *Типы языковых значений: оценка, событие, факт*, Москва 1988, s. 76.

<sup>15</sup> B. Witosz, *Leksykalne środki tradycyjnej stylistyki we współczesnych badaniach nad stylem. (O smutnym losie epitetu)*, „Stylistyka” 26, 2017, s. 43 n.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

nym. Świadczą o tym przykłady przytoczone w artykule Witosz, a także inne, uzupełnione z korpusu PWN:

- (12) Ale bardzo proszę kulturalnie, bez *epitetów*.
- (13) Wredna mowa, czyli zalew *epitetów* w języku polityków.
- (14) Nie ma w nich merytorycznego sporu, są obraźliwe *epitety* pod moim adresem, pod adresem kleru w ogóle, a także wiary i Kościoła.
- (15) Jeden ze starszych przechodniów, obrzucił naszych dziennikarzy obelgami i *epitetami*.
- (16) Macha przed nosem rękami lub obrzuca Cię obraźliwymi *epitetami*.
- (17) Rozpętał akcję propagandową w obronie rozgłośni obdarzając jej przeciwników najgorszymi *epitetami*.
- (18) Nie przekona się ludzi przez obdarzanie ich *epitetami*, a tym bardziej używaniem określeń pogardliwych oraz agresywnych.
- (19) Z upodobaniem [...] posługiwał się bowiem wobec nich takimi *epitetami*, jak „kauzyperda”.
- (20) Prowadził swe rozhowy, nie unikając drastycznych *epitetów*.

Jak wynika z przytoczonych ilustracji, *epitety* w dyskursach społeczno-politycznych są przeważnie obraźliwe i kojarzą się z obelgami. Witosz pisze, że to nowe zjawisko, jakim jest użycie wyrazu *epitet* w znaczeniu aksjologicznie nacechowanym ‘wyzwisko, obelga, inwektywa’, występuje nie tylko w mowie potocznej, lecz także w mediach. Pod wpływem dziennikarstwa „to nieterminologiczne znaczenie zaczyna się upowszechniać i stabilizować”<sup>17</sup>. Proces przewartościowania (pod wpływem kontekstów użycia) w tym przypadku ma charakter przebiegunowania:

Nie byłoby nic smutnego w tym, że termin przechodzi do języka ogólnego, rozszerzając czy modyfikując swe pierwotne znaczenie. Smutny jest stylistyczny wymiar tej wędrówki, bo oto *epitet*, będący wyznacznikiem stylu wysokiego, ozdobnego, którego użycie świadczy o dużej kompetencji językowej i kulturowej, a także swoistej wrażliwości, jest postrzegany jako wykładnik najniższych rejestrów polszczyzny, którego treść, barwa emocjonalna i funkcja w tekście stoją na przeciwległym biegunie tych wartości, w które wyposażała je tradycja retoryczna i stylistyczna<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 46.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

W kolejnych częściach artykułu rozważę kilka rzeczowników o prymarnym znaczeniu społeczno-politycznym, neutralnym pod względem wartościowania, które pod wpływem czynnika kontekstowego ulegają wyprofilowaniu i zauważalnej aksjologizacji.

### 3. Fundamentalizm

O rzeczowniku abstrakcyjnym *fundamentalizm* pisałem w związku ze zjawiskiem fantomów semantycznych<sup>19</sup>. Derywacyjnie jest on powiązany z wyrazami *fundament*, *fundamentalny*, co wskazuje na brak jakiegokolwiek wartościowania w jego znaczeniu. Jeśli już dopatrywać się w tym znaczeniu jakichkolwiek wartości, to raczej pozytywnych — wszak działanie oparte na fundamentach zdaje się dobrze zaprojektowane, przewidywane, a nawet skuteczne<sup>20</sup>. Pozytywne nacechowanie fundamentalizmu wynika ponadto z jego skojarzenia z autentycznością, wiernością zasadom i konsekwencją. Tak należy odbierać na przykład anglosaski protestantyzm początku XX wieku, będący, jak pisze Anna Zasuń, reakcją na procesy modernizacji w obrębie chrześcijaństwa<sup>21</sup>. W tym kontekście fundamentalizm jest równoważny z dosłownym, a więc autentycznym odczytaniem pism źródłowych i odwołaniem się do tradycji<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> A. Kiklewicz, *Znaczenie a prawda. Fantomy semantyczne*, Olsztyn 2017, s. 113 n.

<sup>20</sup> W teorii działań przemyślanych najważniejszym determinantem działania jest intencja podmiotu, uwarunkowana między innymi przez postawę oraz postrzeganą kontrolę zachowania, czyli swego rodzaju fundamentalizm. Zob. R. J. Crisp, R. N. Turner, *Psychologia społeczna*, przekł. zbior., Warszawa 2009, s. 108.

<sup>21</sup> A. Zasuń, *Fundamentalizm w świetle wybranych koncepcji psychologicznych*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Res Polticae” 7, 2015, s. 200.

<sup>22</sup> A. Baranowska opisuje fundamentalizm w porównaniu z tradycjonalizmem jako pojęciem tego samego rodzaju, zob. A. Baranowska, *Fundamentalizm jako reakcja na globalną zmianę*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Socjologia” 2010, nr 49, s. 77 n. Nawiązanie do tradycji z aksjologicznego punktu widzenia ma jednak charakter ambiwalentny (o czym już była mowa w pierwszym rozdziale). Tak więc Anna Zasuń odwołuje się do epistemologicznego wymiaru fundamentalizmu, który w tej perspektywie jest utożsamiany z ilfallibilizmem jako nastawieniem na silny związek z tradycją i doktryną oraz wiedzą nieomylną, będącym przeciwieństwem charakterystycznego dla kultury Zachodu i nowoczesności fallibilizmu, w którym przyjmuje się omylnność ludzkiego rozumu i każdej wiedzy, zob. A. Zasuń, *Fundamentalizm w świetle...*, s. 201.



We współczesnych dyskursach publicznych *fundamentalizm* jest jednak zdecydowanie nacechowany negatywnie. Anna Baranowska pisze, że pojęcie to „ma silny i na ogół pejoratywny ładunek aksjologiczny”<sup>23</sup>. Semantyka wartościująca jest także w słownikowym opisie tego rzeczownika: ‘dosłowna wierność doktrynie, zwłaszcza religijnej lub politycznej, objawiająca się rygorystycznym, bezkrytycznym, często fanatycznym przestrzeganiem jej zasad’ (*Uniwersalny słownik języka polskiego*). Przymiotniki *rygorystyczny*, *bezkrytyczny*, *fanatyczny* są wykładnikami negatywnych wartości w strukturze tego pojęcia. Dzieje się to za sprawą kontekstów precedensowych, czyli sprowadzenia fundamentalizmu do kwestii religijnych, a zwłaszcza związanych z ideologią islamu oraz wydarzeniami z czasów rewolucji irańskiej (lata siedemdziesiąte–osiemdziesiąte ubiegłego stulecia). Przykładem takiego rozumienia fundamentalizmu jest *Słownik socjologii i nauk społecznych*, w którym znajdujemy hasło *fundamentalizm religijny*: po pierwsze, pominięto inne formy fundamentalizmu (na przykład w nauce, ideologii, kulturze, prawie itp.<sup>24</sup>); po drugie, fundamentalizm traktuje się w związku z przeciwstawiającymi się modernizmowi i liberalizmowi ruchami w chrześcijaństwie i islamie<sup>25</sup>, choć teoretycznie rzecz biorąc, fundamentalizm może być także modernistyczny oraz liberalny<sup>26</sup>.

Według danych NKJP najczęstsze kolokacje rzeczownika *fundamentalny* to: *islamski*, *religijny*, *muzułmański*. Analiza ilustracji wykazuje, że w tych połączeniach rzeczownik występuje jako wykładnik wartości negatywnej, na przykład:

- (21) Ileż jest miejsc, gdzie rasizm, nacjonalizm i *fundamentalizm* religijny krwią zaznaczają swoją obecność? (Maciej Zięba).
- (22) Wyróżniającą, choć dla niektórych drażniącą cechą postawy Tyrmanda był bezwzględny *fundamentalizm*, który nie tylko kazał mu szukać zasadniczych motywacji dla jego przekonań; ów fundamentalizm przenosił na sprawy najdrobniejsze nawet, na zaniechanie jakiegoś — jego zdaniem niezbywalnego —

<sup>23</sup> A. Baranowska, *Fundamentalizm jako reakcja...*, s. 75 n.

<sup>24</sup> Więcej o tym zob. A. Bronk, *Fundamentalizm i antyfundamentalizm*, [w:] *Filozofować dziś. Z badań nad filozofią najnowszą*, red. A. Bronk, Lublin 1995, s. 40.

<sup>25</sup> *Słownik socjologii i nauk społecznych*, red. G. Marshall, przeł. A. Kapciak *et al.*, red. wyd. pol. M. Tabin, Warszawa 2004, s. 98.

<sup>26</sup> Zob. T. Piątek, *Fundamentalizm liberalny*, <http://ewangelicki.pl/cover/fundamentalizm-liberalny> [dostęp: 30.05.2019].

obowiązku przyjaźni czy wręcz na uchybienia towarzyskie (Teodor Krzysztof Toeplitz).

(23) To tak, jak *fundamentalizm*, który jest przejawem głupoty i zacofania (Super Nowości).

(24) Obecnie *fundamentalizm* katolicko-narodowy może być istotną przeszkodą w reformowaniu kraju (Lech Mażewski).

*Fundamentalizm*, jak widzimy, jest charakterystycznym przykładem zawężenia zakresu odniesienia pojęcia, co skutkuje pojawieniem się wcześniej nieobecnej semantyki wartościującej, która oddaje subiektywne doświadczenie precedensowych sytuacji użycia. Dla wielu użytkowników języka znaczenie motywacyjne odchodzi na dalszy plan lub w ogóle przestaje być uświadamiane, nacechowanie zaś aksjologiczne przenika do znaczenia ogólnego wyrazu i zaczyna być rejestrowane w słownikach.

## 4. Ideologia

Podobnemu wyprofilowaniu ulega w dyskursach publicznych *ideologia*. Znaczenie leksykalne tego rzeczownika pod względem aksjologicznym ma charakter neutralny, o czym świadczy na przykład definicja słownikowa: ‘system poglądów, idei, pojęć politycznych, socjologicznych, prawnych, etycznych, religijnych lub filozoficznych jednostki albo grupy ludzi, uwarunkowany czasem, miejscem, stosunkami społecznymi; pogląd na świat’<sup>27</sup>. W dyskursach publicznych (w tym dziennikarskich) zachodzi jednak nadinterpretacja tego znaczenia, uwarunkowana jego regularnym odniesieniem do poglądów, idei, pojęć politycznych określonego typu. Z przeprowadzonego badania użycia rzeczownika *ideologia* w polskich tekstach dziennikarskich<sup>28</sup> wynika, że 70% wszystkich

<sup>27</sup> *Słownik języka polskiego*, t. 1, red. M. Szymczak, Warszawa 1978. Można spotkać jeszcze szersze ujęcie ideologii: „Język należy do ideologii, jest ideologią. [...] Poprzez ideologię rozumiemy ogół odbić oraz refrakcji społecznej i naturalnej rzeczywistości, którą ludzki mózg wyraża i utrwała poprzez słowo”, zob. Ch. Baylon, X. Mignot, *Komunikacja*, przeł. M. Sowa, Kraków 2008, s. 229.

<sup>28</sup> Więcej o tym zob. A. Kiklewicz, *Ideologia w tekście publicystycznym: kategorie tematyczne, konceptualizacja metaforyczna, wartościowanie*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2007, nr 3–4, s. 26.

kontekstów nawiązuje do sfery polityki i występują tylko pojedyncze nawiązania do sfery gospodarki, finansów, sztuki, nauki i innych, mimo że „proces ideologizacji życia społecznego jest o wiele szerszy, obejmuje bowiem zasięgiem przekonania społeczne, ekonomiczne, a nawet religijne”<sup>29</sup>. Subkategoryzacja *ideologii* na tym się nie kończy: najczęściej poruszane są tematy *ideologii komunistycznej* (w tym *ideologii PRL*). Ze względu na obowiązującą koniunkturę polityczną ideologia tego rodzaju jest wartościowana negatywnie, a interpretacja ta jest ekstrapolowana na cały zakres zastosowania tej nazwy (przy pominięciu liberalizmu czy katolicyzmu jako *ideologii*). Wskazują na to przykłady:

- (25) Runęła druga w ciągu tego wieku mordercza, totalitarna *ideologia*.
- (26) Ile mułu do ludzkiej świadomości potrafiła nanieść komunistyczna *ideologia* zniewolenia i braku odpowiedzialności.
- (27) Na tym gruncie i poprzez wpływy, idee przyniesione z Zachodu, rosła *ideologia* nacjonalizmu afrykańskiego.
- (28) Ale fakt [...] świadczy dowodnie, że rzeczywistość PRL była znacznie bardziej złożona [...] niż się to wydaje jej dzisiejszym młodym historykom, często równie zaślepionym *ideologią*.
- (29) W interpretacji Barańczaka bohater poezji Herberta to nie figura literacka, [...] lecz człowiek XX wieku, targany sprzecznymi racjami, dręczony skrajnymi *ideologiami*.
- (30) Te cztery linijki brzmią nareszcie jak pożegnanie ze skompromitowaną *ideologią*.
- (31) Powinny rozliczyć się z komunizmem; jego przywódcy i zbrodnicza *ideologia* powinny mieć swoją Norymbergę.

Jak widać z przytoczonych wypowiedzeń, *ideologia* tworzy negatywnie zabarwione kolokacje: *ideologia* jest *mordercza*, *totalitarna*, *skrajna*, *skompromitowana*, *zbrodnicza*, ponadto *ideologia* *zniewala*, *dręczy*, *zaślepia*. W przeanalizowanym materiale prasowym 74% użyc tego rzeczownika zawiera wartościowanie negatywne. W odniesieniu do ideologii po-

---

<sup>29</sup> T. Piekot, M. Poprawa, *Wstęp. Trzy niebezpieczeństwa badań nad ideologiami*, [w:] *Ideologie codzienności*, red. I. Kamińska-Szmaj, T. Piekot, M. Poprawa, Wrocław 2009, s. 7. Wcześniej Jadwiga Puzynina zwróciła uwagę na wiele odcieni znaczeniowych *ideologii*, zob. *eadem*, *Ideologia w języku polskim*, [w:] *Ideologie w słowach i obrazach*, red. I. Kamińska-Szmaj, T. Piekot, M. Poprawa, Wrocław 2008, s. 13 n.

litycznej ta liczba jest jeszcze większa: 86% wypowiedzeń o nacechowaniu negatywnym.

Podobnie jak w przypadku *fundamentalizmu* w komunikacji społecznej zachodzi generalizacja określonej postawy: ideologia w społeczeństwie coraz bardziej regularnie zaczyna być traktowana jako coś złego, niepożądanego, stojącego w opozycji do postaw zdroworozsądkowych, opartych na codziennych doświadczeniach i działaniach<sup>30</sup>. Taki charakter ma na przykład definicja rzeczownika *Ideologie* w jednym z niemieckich słowników opisowych: ‘rein theoretisches Wirklichkeitsbild, weltfremde, spekulative Lehre’<sup>31</sup> [teoretyczny, irrealny obraz rzeczywistości, nieprawdopodobna, spekulatywna doktryna]. Dlatego w wielu dyskursach *ideologia* (jako wartość negatywna) nieraz występuje w opozycji do *pragmatyki* (jako wartości pozytywnej):

- (32) Dla nas liczy się ekonomia, nie *ideologia*.
- (33) Rządzą pragmatycznie, bez powoływania się na czerwoną *ideologię*.
- (34) Jeżeli więc ktoś twierdzi, że *ideologia* jest nieistotna, a ważne jest tylko podejście pragmatyczne, to jest bezideowym kłamcą.
- (35) A Wy co bardziej cenicie, *ideologię* czy pragmatykę?
- (36) Samorząd wolny od *ideologii* — liczy się pragmatyzm.

Negatywny stereotyp *ideologii* we współczesnym kulturowym (i tekstowym) obrazie świata Polaków tłumaczy się czynnikiem historycznym — rzeczywistością PRL oraz doświadczeniem systemu państwa totalitarnego, zależnego od Związku Radzieckiego. Ponadto stereotyp ów ukształtował się także pod wpływem procesów politycznych po 1989 roku, za sprawą kompromitacji wielu formacji politycznych, zwłaszcza konserwatywnych i narodowosocjalistycznych. Konserwatyści (na przykład dziennikarze pracujący dla Radia Maryja), ze swojej strony, piętnują „ideologię gender”, ale *summa summarum* te wszystkie konteksty przyczyniają się do nasilenia negatywnego wartościowania pojęcia *ideologia*.

<sup>30</sup> Podobnie negatywnie czasem jest interpretowana *filozofia* jako postawa niezupełnie oparta na doświadczeniu stanów rzeczywistych.

<sup>31</sup> *Brockhaus Wahrig. Deutsches Wörterbuch*, III, red. W. Wahrig, Stuttgart 1981.

## 5. Propaganda

Wyraz *propaganda* pochodzi od czasownika *propagować* w znaczeniu ‘szerzyć, upowszechniać jakies poglądy, idee, hasła, zjednywać kogoś dla jakiejś idei, akcji itp.; przyczyniać się do zwiększenia popularności czegoś’ (*Uniwersalny słownik języka polskiego*). Wobec tego *propaganda* to ‘szerzenie jakichś poglądów, haseł politycznych, idei mające na celu pozyskanie zwolenników’. Pojęcie to jest używane także w teorii argumentacji:

Mianem propagandy określa się ogół mniej lub bardziej systematycznych i planowanych działań podejmowanych przez polityczne, społeczne, gospodarcze itp. organizacje i grupy, w tym: władze państwowe, partie polityczne, sekty religijne, władze wojskowe itp. — w celu kształtowania opinii, nastawień oraz działań określonej grupy lub grup ludzi: obywateli państwa, polityków, grup zawodowych, lokalnych społeczności, żołnierzy wrogich armii, rządów innych państw itp.<sup>32</sup>

W 1928 roku Edward L. Bernays pisał, że słowo *propaganda* ma „znaczenie techniczne” (ang. *technical meaning*), to znaczy opisowe, neutralne, nabywając nacechowania wartościującego pod wpływem zwyczaju<sup>33</sup>. Okoliczności zastosowania pojęcia *propaganda* sprawiły, że od początków jego kultywowania towarzyszyło mu nacechowanie aksjologiczne. Tak więc, jak czytamy w książce Anthony’ego Pratkanisa i Elliota Aronsona, w 1622 roku papież Grzegorz XV ustanowił instytucję kościelną, jaką była Kongregacja Rozkrzewiania Wiary (Sacra Congregation de Propaganda Fide), powołana do szkolenia kapłanów misyjnych oraz szerzenia wiary katolickiej wśród ludów pogańskich (po nieudanych próbach ustanowienia nowej wiary za pomocą oręża)<sup>34</sup>. Papieskie biuro propagandowe miało działać na rzecz skłonienia ludzi do „dobrowolnego” przyjęcia doktryny Kościoła. Tak więc „słowo *propaganda* nabrało negatywnych konotacji w krajach protestanckich, a pozytywnych (podobnych do konotacji terminów *nauczanie* i *kaznodziejstwo*) w krajach katolickich”<sup>35</sup>. Poczynając od początku XX wieku, po pierwszej wojnie światowej rozpowszechniła się pejoratywna interpretacja

<sup>32</sup> K. Szymanek, *Sztuka argumentacji. Słownik terminologiczny*, Warszawa 2008, s. 220 n.

<sup>33</sup> E. L. Bernays, *Propaganda*, New York 1928, s. 20 n.

<sup>34</sup> A. Pratkanis, E. Aronson, *Wiek propagandy. Używanie i nadużywanie perswazji na co dzień*, przeł. J. Radzicki, M. Szuster, Warszawa 2008, s. 17.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

*propagandy* — jak pisze Szymanek, „w wyniku skojarzeń z metodami wojny psychologicznej przez strony wojen światowych, a także propagandą państw totalitarnych”<sup>36</sup>. Zdaniem badaczy perswazja polityczna korzysta z tych samych metod i technik, co promocja handlowa: użycie hasel, sloganów, wizerunku marki, kampanie itp.<sup>37</sup>

Propaganda „sama w sobie” nie jest czymś złym — wszak w społeczeństwie można szerzyć prawdę, tolerancję, równość, jednak sfera komunikacji publicznej w dużym stopniu została zdominowana przez grupy polityczne, biznesowe i finansowe działające na rzecz interesów partykularnych, niekoniecznie służących dobru całego społeczeństwa lub jego większości. W ten sposób *propaganda* (której nieraz towarzyszy fascynacja) zaczęła się kojarzyć z manipulacją (najczęściej za pośrednictwem mediów masowych), nadużyciem zaufania publiczności<sup>38</sup>, jej ideowego i światopoglądowego podporządkowania w celu uzyskania różnego rodzaju profitów. W jednym z podręczników komunikacji możemy przeczytać: „Zdrowy rozsądek przyzwyczał się do przeciwstawiania informacji rozumianej jako obiektywna i bezstronna propagandzie i reklamie, traktowanych jako kłamliwe ze swej natury”<sup>39</sup>. Teksty dziennikarskie, a także teksty internetowe (blogi, komentarze, fora dyskusyjne i inne) dostarczają wielu przykładów takiego użycia tego rzeczownika:

- (37) *Propaganda*, często szyta grubymi nićmi, spełniała rolę kultury sowieckiej.
- (38) Niemożliwe, sam w to nie wierzysz, *propaganda*.
- (39) Potrzebna jest im obiektywna informacja, a nie *propaganda*.
- (40) *Propaganda* ta nie miała zresztą pokrycia.
- (41) Demaskuje za pomocą konkretnych informacji hasła, którymi *propaganda* oficjalna terroryzuje społeczeństwo.
- (42) Krytyka lepsza niż *propaganda*.

<sup>36</sup> K. Szymanek, *Sztuka argumentacji...*, s. 249 n.

<sup>37</sup> C. Baylon, X. Mignot, *Komunikacja...*, s. 186.

<sup>38</sup> W książce Ch. Baylona i X. Mignota czytamy: „Publiczność jest tym bardziej podatna na wpływy, że exodus do miast pozbawił ją jej tradycyjnych ram odniesienia”, zob. *ibidem*, s. 187.

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 186.

Jak widać, *propaganda* regularnie występuje jako wykładnik wartości negatywnej, pojęcie to powszechnie jest traktowane jako równoważne z kłamstwem i nieuczciwą perswazją. W dyskursach politycznych propaganda powszechnie kojarzy się z deprecjonowaniem przeciwników, na przykład wrogich partii lub państw. Przeprowadzona przez rosyjskich badaczy analiza tekstów medialnych daje podstawę do wniosku, że jednorodna identyfikacja polityczna Rosjan jest dokonywana dziś przez propagandę jako negatywną identyfikację strony wrogiej, bardziej lub mniej skonkretyzowanej<sup>40</sup>.

Gdy nadawcy zależy na szerzeniu, rozpowszechnieniu, implementowaniu wartości pozytywnych, coraz częściej używa się środków alternatywnych, na przykład takich określeń jak *reklama społeczna*, *public relations*, *kreowanie wizerunku* i innych.

\* \* \*

Na zakończenie wypada przytoczyć stwierdzenie Charlesa Darwina: „Wszelka obserwacja, jeśli ma przynieść jakikolwiek pożytek, musi przemawiać za lub przeciw jakiemuś pogładowi”. Ta myśl w całości zgadza się z rzeczywistością komunikacji publicznej, w której podmioty mają skłonność do nieustannego wartościowania doświadczeń i, w zasadzie, rzadko bywają bezstronne. Jako że działamy w bardziej lub mniej sprzyjających warunkach i musimy pokonywać opór czynników zewnętrznych, to jesteśmy nastawieni na rozumienie stosowanych przez nas kategorii pojęciowych w perspektywie aksjologicznej, przede wszystkim z punktu widzenia takich wartości jak „korzystny/niekorzystny”, „stosowny/nienstosowny”, „potrzebny/niepotrzebny”, „pomocny/nieprzydatny” itp., to znaczy z uwzględnieniem tego, jak pomagają nam pokonywać ów opór. Dlatego przewartościowanie, o którym była mowa w tym artykule, jak można sądzić, jest uniwersalną cechą antropologiczną, a szczególnie cechą psychologii ludowej. Syndrom przewartościowania (czy też tytułowej nadinterpretacji) staje się coraz bardziej rozpowszechniony we współcze-

<sup>40</sup> Проблемы конструирования идентичности россиян в дискурсе СМИ под влиянием концепта «информационная война», ред. Э. В. Чепкина, Москва-Екатеринбург 2017, s. 98.

snej komunikacji publicznej, ukierunkowanej na perswazję oraz kreowanie postaw i nastawień sędziennych.

## On the phenomenon of semantic overinterpretation (using the example of communication in media)

### Summary

The phenomenon of semantic overinterpretation is particularly interesting in the perspective of functional semantics, i.e. the description of various transformations of the basic meaning (especially of the lexical units) under the conditions of its use, both verbal (i.e. collocates) and non-verbal — in the second case the meaning is conditioned by the context of the communicative situation (along with apperception, i.e. cognitive competence of interlocutors). The subject of the presented article are transformations of a specific type — concerning the re-evaluation of meanings, and above all those that result in the creation of the conventionalized negative connotations. Overinterpretation in these cases consists in the fact that the negative associations do not result from the lexical concept or its linguistic motivation (its derivative history), but are acquired in practice, due to the profiled reference complex of the sign.

Keywords: functional semantics, valuation, sublimated values, semantic derivation, precedent context, frequency connotation, re-evaluation, media discourse



DANUTA PYTEL-PANDEY

Uniwersytet Wrocławski, Polska



## „Jak mówić, żeby ludzie nas słuchali” — o zasadach współczesnej komunikacji językowej

Zawsze, kiedy coś mówisz, mów krótko, a będą tego słuchać, mów jasno, a będą rozumieć, mów obrazowo, a zachowają to w pamięci.

Joseph Pulitzer

Każdego dnia komunikacja, zarówno werbalna, jak i niewerbalna, jednoczy lub dzieli przedstawicieli gatunku *homo sapiens*. Pozwala im wyrazić swoje potrzeby, oczekiwania i uczucia, rozwiązywać bądź tworzyć nowe problemy. Odgrywa również kluczową rolę w życiu uniwersyteckim, ponieważ umożliwia nawiązywanie i podtrzymywanie kontaktu językowego studentów między sobą oraz z wykładowcami w procesie dydaktycznym i działalności naukowej. Jak słusznie zauważa John Stewart: „człowieczeństwo rodzi się w komunikacji. Innymi słowy, choć komunikacja jest niewątpliwie środkiem wyrażania idei, załatwiania spraw, bawienia, przekonywania i perswazji, jest także czymś więcej. Jest proce-

# do akceptacji

sem określającym to, kim jesteśmy”<sup>1</sup>. Charakteryzując ten proces, należy uwzględnić również konsekwencje złej, niewłaściwej komunikacji. Mogą one przerodzić się we frustrację, poczucie osamotnienia, być powodem niepowodzeń w życiu osobistym i zawodowym, niemożliwości przyswojenia określonej wiedzy. W konsekwencji często prowadzą do wyalienowania, chorób, a nawet, w skrajnych wypadkach, do śmierci. Zgłębianie zasad rządzących procesem komunikacji, zintensyfikowane w połowie ubiegłego stulecia dzięki pracom językoznawców i psychologów, między innymi Johna L. Austina, Johna Searle’a, Paula Grice’a czy Paula Watzlawicka, niezmiennie przyciąga uwagę badaczy<sup>2</sup>. Na niegasnące zainteresowanie kontaktami językowymi wpływa z pewnością także to, że sposób komunikacji oraz formy ją realizujące ewoluują wraz ze zmianami społeczno-kulturowymi zachodzącymi w społeczeństwach.

Przedmiotem analizy niniejszego opracowania są zasady współczesnej komunikacji językowej, które pozwalają mówiącemu przykuć uwagę odbiorcy. Omówienie tych zasad pomaga znaleźć odpowiedź na wciąż aktualne i często stawiane pytanie: Jak mówić, żeby ludzie nas słuchali?

## 1. Słyszeć — słuchać — posłuchać

Ludzie komunikują się z różnych powodów, będących pośrednią przyczyną przyswiewających im, szeroko zazwyczaj pojmowanych, ogólnych intencji, których hierarchię trudno określić. Zależy ona od cech psychicznych rozmówców, sytuacji, miejsca oraz rodzaju powiązań, które ich łączą. Celem interlokutorów jest:

- wzbudzanie szacunku i sympatii współrozmówcy do swojej osoby;
- powiększanie wartości samego siebie poprzez właściwą, w danym miejscu i czasie, komunikację, gdyż jakość egzystencji ludzkiej jest bez-

<sup>1</sup> *Mosty zamiast murów. O komunikowaniu się między ludźmi*, red. J. Stewart, przeł. J. Doktor *et al.*, Warszawa 2000, s. 28.

<sup>2</sup> Zob. np. S. Hamlin, *Jak mówić, żeby nas słuchali. Klucz do sukcesu zawodowego*, przeł. I. Morzoł, Warszawa 1994; I. Majewska-Opielka, *Jak mówić, by nas słuchano. Psychologia pozytywnej komunikacji*, Gdańsk 2010; A. Faber, F. Mazlish, *Jak mówić, żeby dzieci nas słuchały. Jak słuchać, żeby dzieci do nas mówiły*, przeł. M. Więznowska, B. Horosiewicz, Poznań 2013; M. Rusinek, A. Załazińska, *Jak się dogadać, czyli retoryka codzienna*, Kraków 2018.

pośrednio związana z jakością komunikacji<sup>3</sup>. Im efektywniej się komunikujemy, tym wyżej cenimy samych siebie, ponieważ skuteczność działań werbalnych oznacza, że ludzie nas tolerują, lubią, szanują, cenią, liczą się z nami itd.;

- skłonienie innych do współpracy;
- wywieranie lub zwiększanie już istniejącego wpływu na postępowanie i życie innych.

Kiedy mówimy, to naszym zamiarem jest, aby ludzie nas nie tylko słyszeli, ale słuchali i w konsekwencji także posłuchali. Co to znaczy według *Słownika języka polskiego* PWN? Definiuje on następująco każdą z tych czynności:

— **słyszeć** — 1. odbierać wrażenia dźwiękowe; 2. dowiadywać się o czymś z czyichś opowiadań, rozmów<sup>4</sup>;

— **słuchać** — 1. świadomie odbierać wrażenia dźwiękowe; 2. odbierać i rozumieć czyjąś wypowiedź; 3. być posłusznym komuś lub czemuś<sup>5</sup>;

— **posłuchać** — 1. świadomie odebrać wrażenia dźwiękowe; 2. odebrać i zrozumieć czyjąś wypowiedź; 3. słuchać kogoś lub czegoś przez pewien czas; 4. wypełnić czyjeś polecenie lub życzenie<sup>6</sup>.

#### SCHEMAT PRZEBIEGU AKTU KOMUNIKACJI

ja (nadawca):  
 mam jakiś cel komunikacyjny i wypowiadam go (wprost lub nie wprost)  
 ty (odbiorca):  
 słuchasz, rozumiesz, analizujesz  
 ja:  
 oczekuję podjęcia przez ciebie działania zawartego w treści komunikatu  
 ty:  
 podejmujesz decyzję o podjęciu działania lub rezygnujesz z niego  
 ja:  
 zależnie od twojej decyzji odnoszę sukces/porażkę komunikacyjną

Źródło: opracowanie własne.

<sup>3</sup> Tę zależność podkreśla John Stewart w książce *Mosty zamiast murów...*, s. 29.

<sup>4</sup> <https://sjp.pwn.pl/szukaj/slyszec.html> [dostęp: 25.04.2019].

<sup>5</sup> <https://sjp.pwn.pl/szukaj/sluchac.html> [dostęp: 25.04.2019].

<sup>6</sup> <https://sjp.pwn.pl/szukaj/posluchac.html> [dostęp: 25.04.2019].

Samo słuchanie nie może skutkować osiągnięciem celu komunikacyjnego nadawcy, bo nawet jeżeli do odbiorcy dotrą jego słowa, ale zabraknie świadomego odbioru i zrozumienia, nie uda się wypełnić intencji komunikacyjnej nadawcy. Potrzeba więc — odbiorca powinien świadomie i ze zrozumieniem wysłuchać słów swego rozmówcy i odnaleźć w sobie chęć oraz potrzebę wypełnienia zawartego w nich komunikatu. Musi zatem zaistnieć sytuacja przedstawiona na schemacie.

## 2. Warunki niezbędne do tego, aby odbiorca mógł *posłuchać* nadawcy

Warunki konieczne do tego, aby adresat *posłuchał* swego współrozmówcy, można rozważać w różnych kategoriach. Dotyczą one osoby nadawcy, odbiorcy lub ich obu. Mają charakter językowy i pozajęzykowy, a uzależnione są od cech natury społecznej, kulturowej i osobowościowej charakteryzujących uczestników aktu komunikacji<sup>7</sup>. Należą do nich między innymi:

- kompetencja komunikacyjna,
- zjednywanie interlokutorów,
- odpowiedni dobór słownictwa i właściwy sposób mówienia,
- właściwe połączenie komunikacji werbalnej i niewerbalnej.

Warunki te odgrywają kluczową rolę w procesie udanej, skutecznej komunikacji.

### 2.1. Kompetencja komunikacyjna interlokutorów

Nadawca jako osoba inicjująca kontakt komunikacyjny musi wykonać wiele działań, które pomogą doprowadzić ów kontakt do satysfakcjonującego końca i realizacji intencji przyświecającej mówiącemu. Idealnym

---

<sup>7</sup> Zob. też E. Goffman, *Twarz: analiza rytualnych aspektów interakcji społecznej*, [w:] *idem, Rytuał interakcyjny*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2012, s. 5–46; M. Bugajski, *Odbiorca i adresat w procesie komunikacji*, [w:] *idem, Język w komunikowaniu*, Warszawa 2006, s. 435–451.

rezultatem jest osiągnięcie akceptacji skutków rozmowy i zadowolenie wszystkich jej uczestników na jednakowym lub zbliżonym/porównywalnym poziomie. Na taki scenariusz wydarzeń wpływa przede wszystkim kompetencja komunikacyjna, czyli umiejętność stosownego użycia języka w każdej sytuacji komunikacyjnej<sup>8</sup>. Ma ona nierozzerwalny związek z pożądanym efektem wypowiedzi<sup>9</sup>. Klarowność wypowiedzi uzależniona jest od umiejętności logicznego, precyzyjnego przedstawiania faktów oraz zdolności ich interpretacji. Musi być ona ściśle powiązana z kompetencją językową, bez której nadawcom nie uda się jasno i rzeczowo wyartykułować tego, z czym chcą zwrócić się do adresatów<sup>10</sup>. Równie ważna jak klarowność jest stosowność wypowiedzi. Rozumiana jest ona jako komunikacja adekwatna do danego kontekstu i polega na unikaniu łamania ogólnie przyjętych zasad regulujących sposób zachowania się w danym społeczeństwie czy grupie społecznej, nienaruszaniu obowiązującego tabu. Wpływ na stosowność wypowiedzi ma znajomość realiów społeczno-kulturowych oraz osobowości rozmówcy, a także kultura osobista nadawcy, uzależniona od poziomu jego wykształcenia, wychowania i uznawanych wartości. Naruszenie obowiązujących norm może grozić sankcjami. Autorzy *Komunikacji między ludźmi* podają jeszcze jeden składnik kompetencji — skuteczność, przez którą rozumieją zdolność do wypełniania podstawowych zadań komunikacyjnych w codziennym życiu. W tym znaczeniu kompetencja odnosi się do stopnia, w jakim ludzie są skuteczni w osiąganiu celów za pomocą komunikacji<sup>11</sup>. W związku z tym powstają następujące kombinacje, w których wypowiedź nadawcy może być:

- niestosowna i nieskuteczna,
- niestosowna i skuteczna,
- stosowna i nieskuteczna,

<sup>8</sup> M. Marcjanik, *Grzeczność w komunikacji językowej*, Warszawa 2008, s. 21.

<sup>9</sup> Na temat klarowności, stosowności i skuteczności wypowiedzi zob. S. P. Morreale, B. H. Spitzberg, J. K. Barge, *Komunikacja między ludźmi. Motywacja, wiedza i umiejętności*, przeł. P. Izdebski, A. Jaworska, D. Kobylińska, Warszawa 2012, s. 65–73.

<sup>10</sup> F. Schulz von Thun, I. Langner, R. Tausch wskazują czynniki wpływające na zrozumiałość wypowiedzi, zob. *ibidem*, *Wyrażać się zrozumiale*, przeł. P. Włodyga, Kraków 2004, s. 25. Składniki zrozumiałości wypowiedzi: 1) prostota, 2) uporządkowana członowość (logiczna struktura), 3) lapidarność (zwięzłość), 4) dodatkowa stymulacja.

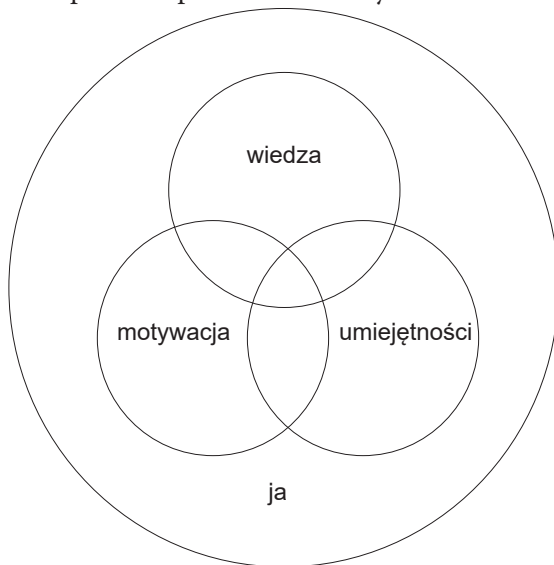
<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 68.

— stosowna i skuteczna<sup>12</sup>.

Klarowność, stosowność i skuteczność wypowiedzi nadawcy warunkują jego: wiedza, motywacja i umiejętności.

Wskazane elementy tworzą model kompetencji komunikacyjnej. Ich koncentryczne „nachodzenie” na siebie pokazuje wzajemną zależność i niemożliwość istnienia w oderwaniu od siebie. Moc oddziaływania jest wprost proporcjonalna do stopnia, w jakim elementy modelu komunikacyjnego na siebie „nachodzą”. Im większa część wspólna, tym większe prawdopodobieństwo przykucia uwagi odbiorcy i tym samym udanej komunikacji. Analogicznie im bardziej się rozchodzą, tym mniejsze szanse na prowadzenie satysfakcjonującej konwersacji. Wiedza, motywacja i umiejętności tworzą obraz osób komunikujących się, mają bezpośredni wpływ na to, jak interlokutorzy odbierają siebie podczas kontaktu językowego.

Odpowiednia sprawność komunikacyjna pozwoli nadawcy wyartykułować to, co chce on przekazać, i nie powiedzieć tego, czego nie zamierza. Daje mu swobodę w formułowaniu przekazu i możliwość właściwej reakcji na słowa partnera podczas rozmowy.



Ilustracja 1. Model kompetencji komunikacyjnej

Źródło: F. Schulz von Thun, I. Langner, R. Tausch, *Wyrażać się...*, s. 75.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 69.

## 2.2. Zjednywanie słuchacza — podejmowanie próby pozytywnego nastawienia osoby odbiorcy do nadawcy

Mechanizm zjednywania słuchacza polega na budowaniu odpowiedniej atmosfery komunikacyjnej, wywołaniu u odbiorcy pozytywnych odczuć związanych z komunikacją i nadawcą oraz akceptacji jego osoby jako partnera. Ważne jest zdobycie wiarygodności i zaufania u odbiorcy, wytworzenie właściwej relacji osób w wypowiedzi<sup>13</sup>. Pozytywny obraz mówiącego i akceptacja słuchacza(-y) sprzyjają skuteczności komunikacji.

Walery Pisarek w książce *Słowa między ludźmi* pisze o uczciwości, kompetencji i bezstronności jako oznakach zaufania, które jest niezbędne do podnoszenia skuteczności komunikacji<sup>14</sup>.

Zaufaniem darzymy nadawcę, którego uważamy za uczciwego, to znaczy takiego, który w naszym przekonaniu nie ma zamiaru świadomie nas oszukać, wykorzystać, wprowadzić w błąd, narazić na stratę materialną, emocjonalną lub jakąkolwiek inną. Poziom zaufania podnosi też kompetencja nadawcy, jego rozległa wiedza. Przekonanie słuchaczy o dużych kompetencjach mówiącego również przyczynia się do tego, że jego słowa są chętniej i uważniej słuchane. Ma to miejsce, zwłaszcza gdy słuchający zakłada odniesienie wymiernych korzyści ze zdobycia wiedzy/informacji/treści przekazywanych przez nadawcę. Bezstronność — trzeci składnik zaufania — ma tym większe znaczenie, że często nawet ludzie mający wysokie kompetencje wykazują tendencję do stronniczego wyolbrzymiania albo umniejszania niektórych niewygodnych faktów, zjawisk czy zdarzeń oraz przekazywania informacji o nich w wygodnym dla siebie świetle.

Z uczciwości, bezstronności i kompetencji wynikają dwa fakty istotne dla nadawcy, któremu zależy na zaufaniu odbiorców. Chodzi o to, by „wyrzekać się kłamstwa i takiego podkoloryzowania faktów, by lepiej zgadzały się z propagowaną tezą; zapobiegać wrażeniu, że popierając jakąś tezę, kieruje się własnym interesem”<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> O tworzeniu relacji wzajemnych w wypowiedzi zob. np. F. Schulz von Thun, *Relacja wzajemna osób w wypowiedzi*, [w:] *idem, Sztuka rozmawiania. Analiza zaburzeń*, przeł. P. Włodyga, Kraków 2001, s. 161–211.

<sup>14</sup> W. Pisarek, *Słowa między ludźmi*, Warszawa 2004, s. 107.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 108.

Do powszechnie stosowanych taktyk zjednywania słuchacza należą również:

— komplementy kierowane pod adresem rozmówcy przez nadawcę: chwalenie działań, sukcesów zawodowych, słów, zachowań, wyglądu i innych elementów bezpośrednio dotyczących jego osoby — nie wolno jednak przekraczać granicy dobrego smaku, za którą kryją się nieszczerłość, fałsz i obłuda, wywołujące efekt przeciwny — niechęć do osoby nadawcy;

— wskazywanie przez nadawcę, że liczy się z poglądami, uwagami, sugestiami odbiorcy, ceni jego opinię i jest skłonny rozważyć postępowanie według jego zaleceń, wskazówek;

— umniejszanie roli własnej osoby i podnoszenie znaczenia osoby współrozmówcy, co jest cechą charakterystyczną polskiej grzeczności językowej;

— zainteresowanie sprawami współrozmówcy — granicę dopuszczalnej ingerencji w jego sprawy wyznacza rodzaj stosunków łączących rozmówców oraz obowiązujące w danym społeczeństwie tabu;

— umiejętne/dyskretne/nienachalne samochwalstwo nadawcy — zwrócenie uwagi na własne osiągnięcia, ale nigdy w konfrontacji z sukcesami interlokutora, co powinno wytworzyć u słuchającego wrażenie, że nadawca ma właściwą wiedzę i kompetencje, aby być interesującym partnerem podczas komunikacji.

### 2.3. Odpowiedni dobór słownictwa i właściwy sposób mówienia

Sposób przekazywania treści wypowiedzi ma także istotny wpływ na jej skuteczność i odbiór przez słuchaczy. Nadawca musi starać się dobrać odpowiedni ton, intonację, słowa do sytuacji, miejsca oraz możliwości intelektualnych słuchacza. Należy używać zrozumiałego, barwnego i stosownego języka, co pozwoli słuchającym zrozumieć wypowiedź i nie obrazi ich. Nadawca powinien unikać w wypowiedzi protekcyjnalizmu, uprzedzeń i stereotypów. Autorzy opracowania *Wyrażać się zrozumiale* radzą, aby w celu pobudzenia u odbiorców zainteresowania i zaangażowania stosować inwokacje, język potoczny, pytania retoryczne, przykłady z życia, mówić wprost do słuchacza, dopuszczać do głosu „element ludzki” (na przykład

# do akceptacji



cięte wyrażenia i dowcipne sformułowania, wiązać informacje z życiem)<sup>16</sup>. Barwny język ustrzeże też przed monotonością, spowoduje, że wypowiedź będzie wydawać się bardziej spontaniczna, emocjonalna, przekaz będzie żywszy i w większym stopniu przykuje uwagę adresata.

„Trzeba mówić ludziom, a nie do ludzi” — radzi Jerzy Bralczyk<sup>17</sup>. Pomoże w tym użycie celownika, ponieważ wskazuje na utożsamianie się nadawcy z odbiorcą i jego sprawami. Nie wolno zapominać, że właściwy język świadczy nie tylko o kompetencjach nadawcy, lecz jest także oznaką szacunku do osoby adresata.

Geoffrey Leech nazwał i określił reguły dotyczące organizacji tekstu, które odnosząc się do odpowiedniego dobru słownictwa oraz właściwego sposobu mówienia, umożliwiają budowę wypowiedzi przykuwającej uwagę słuchacza. Należą do nich:

- reguła poprawności gramatycznej i zrozumiałości — przestrzegaj zasad składniowych, uczynź tekst bezpośrednio akceptowalnym;
- reguła dopasowania wypowiedzenia do innych wypowiedzeń — uwzględnij kontekst danego wypowiedzenia;
- reguła ekonomiczności wypowiedzeń — unikaj powtórzeń, buduj wypowiedź zwięźłą i zrozumiałą;
- reguła ekspresywności — zasygnalizuj w sposób czytelny swój stosunek do wypowiadanego tekstu<sup>18</sup>.

## 2.4. Odpowiednie połączenie komunikacji werbalnej i niewerbalnej

Komunikacja niewerbalna jest istotnym składnikiem aktu komunikacji. W podziale procentowym Albert Mehrabian przypisuje jej przekaz aż 55% informacji, podczas gdy komunikacja werbalna to zaledwie 7%, pozostałe 38% to sposób mówienia. Podział Mehrabiana był często poddawany krytyce z racji tego, że w przeprowadzonym przez niego badaniu

<sup>16</sup> F. Schulz von Thun, I. Langner, R. Tausch, *Wyrażać się zrozumiale...*, s. 32.

<sup>17</sup> J. Bralczyk, *Jak mówić, żeby nas słuchano*, <https://www.youtube.com/watch?v=TG-4ZAGnlPOY> [dostęp 10.05.2019].

<sup>18</sup> Za: L. Cirko, *Akceptacja w komunikowaniu się. Między preskrytywizmem a permissywizmem*, Wrocław 2009, s. 88.

uczestniczyły wyłącznie kobiety — w sytuacji gdy same mówiły o swoich uczuciach, przekonaniach i postawach<sup>19</sup>. Późniejsze analizy związku komunikacji werbalnej i niewerbalnej wskazały, że 65% to komunikacja niewerbalna, a 35% przypada komunikacji werbalnej<sup>20</sup>. Uwzględniając nawet znaczne różnice w rezultatach wykonanych doświadczeń, trzeba bezwzględnie powiedzieć, że w procesie komunikacji jej niewerbalna część ma ogromne znaczenie.

Właściwe współgranie brzmienia głosu, tempa mówienia, wysokości głosu oraz głośności z treścią przekazu i mową ciała — kinezą — jest niezbędnym warunkiem udanej komunikacji. Najistotniejsze elementy komunikacji niewerbalnej przykuwające uwagę odbiorcy to:

— wygląd fizyczny — ubranie, fryzura, biżuteria, ozdoby osobiste, a nawet zapach informują o statusie, pozycji społecznej, przekonaniach i wyznawanych wartościach. Niedbały, niechlujny wygląd z pewnością nie zachęca rozmówcy do dłuższego spędzenia czasu z nadawcą i słuchania go;

— gestykulacja — informuje o stanie emocjonalnym, może świadczyć o zaangażowaniu osoby mówiącej. Osoba wciągnięta w konwersację bardziej gestykuje niż obojętna;

— mimika — marszczenie brwi, uśmiech, grymas, wyduęcie ust itp. są źródłem informacji o emocjach: sympatii, wrogości, niechęci, znużeniu, obojętności itd. Za najbardziej wymowne uważane są brwi;

— ruchy ciała i postawa — ważny jest sposób, w jaki siedzimy, stoimy, poruszamy się, chodzimy podczas rozmowy. Komunikaty emitowane przez postawę (na przykład zaciśnięte dłonie, siedzenie na brzegu krzesła itd.) mówią często o stanie napięcia psychicznego;

— oczy — uwagę przyciąga sposób utrzymywania kontaktu wzrokowego (patrzenie w oczy oznacza szczerść, prawdziwość intencji, wzrok skierowany na lewo — przypominam sobie, wzrok na prawo — jestem nieszczerzy, nie mówię prawdy). Podczas komunikacji uwaga koncentruje się na oczach przez około 43% czasu;

<sup>19</sup> Albert Mehrabian, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Albert\\_Mehrabian](https://pl.wikipedia.org/wiki/Albert_Mehrabian) [dostęp: 28.05.2019].

<sup>20</sup> Wyniki badań Jamesa S. Philpota za: S. P. Morreale, B. H. Spitzberg, J. K. Barge, *Komunikacja między ludźmi...*, s. 177.

— dystans — Najbardziej pożądana odległość pomiędzy rozmówcami to około 60 cm, po 30 cm dla każdej ze stron. Dystans uzależniony jest od rodzaju kontaktu i osobistych preferencji komunikujących się osób<sup>21</sup>.

Każdy z wskazanych elementów wpływa na to, czy odbiorcy słuchają mówiącego. Niewłaściwe połączenie elementów werbalnych i niewerbalnych może spowodować dezorientację, chaos oraz niechęć do słyszanego przekazu i osoby nadawcy.

## Podsumowanie

Rozpoczynający komunikację ma intencję, aby słuchający go: po pierwsze, chcieli wysłuchać tego, co ma on do powiedzenia; po drugie, robili to chętnie, z przyjemnością; po trzecie, chcieli postępować według usłyszanych słów.

Osiągnięcie takiego stanu wymaga spełnienia różnych warunków. Do najistotniejszych z nich należą bez wątpienia: kompetencja komunikacyjna, pozytywne nastawienie odbiorcy do nadawcy i treści usłyszanego komunikatu, właściwy dobór słownictwa i sposobu mówienia oraz odpowiednie łączenie komunikacji werbalnej z niewerbalną.

## “How to speak so that people listen to you” — about the principles of contemporary language communication

### Summary

The subject of the analysis of this study are the principles of modern language communication, which allow the speaker to attract the attention of the recipient. These princi-

---

<sup>21</sup> Na temat znaczenia komunikacji niewerbalnej zob. Z. Nęcki, *Komunikacja między-ludzka*, Kraków 1996, s. 212–213; J. Kasprzak, Z. Lizak, *Komunikacja, czyli sztuka porozumiewania się*, Warszawa 2007, s. 9–11; S. P. Morreale, B. H. Spitzberg, J. K. Barge, *Komunikacja między ludźmi...*, s. 172–205; R. B. Adler, L. B. Rosenfeld, R. F. Proctor II, *Relacje Interpersonalne. Proces porozumiewania się*, przeł. G. Skoczylas, Poznań 2018, s. 179–208.

ples will help to answer the ever-current and frequently asked question: “How to speak so that people listen to you?” The article presents a diagram of the language communication process. The author paid particular attention to the necessary conditions that must be fulfilled by the sender so that the recipient can meet his expectations. The most important of them are: communication competence, gaining the acceptance and trust of the interlocutor, the right choice of vocabulary and the right way of speaking, the right combination of verbal and non-verbal communication.

Keywords: verbal communication, speaker, listener, communication success

## Noty o Autorach

**Maria Cymborska-Leboda** (ORCID: 0000-0002-8666-3563). Profesor zwyczajna doktor habilitowana. Pracuje w Zakładzie Literatury i Kultury Rosyjskiej XX i XXI wieku Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Zainteresowania naukowe: literatura rosyjska okresu modernizmu i emigracji, rosyjska myśl estetyczna i filozoficzna, historia i teoria dramatu oraz teatru. Autorka ponad 170 publikacji naukowych, w tym: *Dramaturgia Leonida Andriejewa. Technika i styl*, Warszawa 1982; *Dramat pod znakiem Dionizosa. Myśl estetyczna a poetyka gatunków symbolistów rosyjskich*, Lublin 1992; *Twórczość w kręgu mitu. Myśl estetyczno-filozoficzna i poetyka gatunków dramatycznych symbolistów rosyjskich*, Lublin 1997; *Эрос в творчестве Вячеслава Иванова. На пути к философии любви*, Lublin 2002; *Эрос в творчестве Вячеслава Иванова. На пути к философии любви*, „Wodoley Publishers”, Tomsk-Moskwa 2004 (wyd. popr. i uzup.). Członek Komitetu Redakcyjnego czasopisma „Slavia Orientalis”.  
mcymborska-leboda@o2.pl

**Sybilla Daković** (ORCID: 0000-0003-1247-4660), doktor, adiunkt w Zakładzie Serbistyki i Kroatystyki Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Zainteresowania naukowe: językoznawstwo konfrontatywne, językoznawstwo południowosłowiańskie, językoznawstwo kognitywne, składnia, leksykografia, leksykologia. Autorka monografii *Interiekcje w języku polskim, serbskim, chorwackim i rosyjskim. Opis i konfrontacja*, Wrocław 2006.  
sybilla.dakovic@uwr.edu.pl

**Ágnes Dukkon**, profesor emerytowana. Pracowała w Instytucie Filologii Słowiańskiej i Bałtyckiej Uniwersytetu Eötvösa Loránda w Budapeszcie. Zainteresowania naukowe: historia literatury rosyjskiej XIX wieku, twórczość Dostojewskiego, historia literatury z porównawczego punktu widzenia (węgierskie i rosyjskie kontakty literackie), literatura węgierska od renesansu do XVIII wieku, literatura popularna (stare kalendarze). Członek Rady Redakcyjnej czasopisma „Slavica Wratislaviensia”.  
dukkonagnes@gmail.com

**Piotr Fast** (ORCID: 0000-0002-4158-671X), profesor doktor habilitowany, kierownik Zakładu Historii Literatury Rosyjskiej w Instytucie Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego, przewodniczący Komitetu Słowianoznawstwa Polskiej Akademii

# do akceptacji

Nauk, redaktor naczelny „Przeglądu Rusycystycznego”. Zainteresowania naukowe: literatura rosyjska XX i XXI wieku, twórczość Josifa Brodskiego, twórczość Michaiła Bułhako-wa, rosyjski realizm socjalistyczny, krytyka przekładu artystycznego. Autor i współautor 11 monografii oraz ponad 200 artykułów naukowych i popularnonaukowych, recenzji, przekładów tekstów naukowych oraz prozy i poezji rosyjskiej.  
piotr.fast@gmail.com

**Iłona Gwóźdz-Szewczenko** (ORCID: 0000-0002-3583-932X), doktor, pracuje w Zakładzie Bohemistyki Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Zainteresowania naukowe: literatury słowiańskie okresu modernizmu oraz dwudziestolecia międzywojennego, zagadnienia komparatystyki literackiej oraz korespondencji sztuk, problematyka naturalizmu, neonaturalizmu i postnaturalizmu w prozie czeskiej, słowackiej i polskiej lat sześćdziesiątych–osiemdziesiątych XX wieku. Wybrane publikacje: *Futuryzm w czeskim pejzażu literackim*, Wrocław 2009; *Od emblematycznej alegorii do symbolicznej hypotypozy — z przemian obrazowania śmierci w liryce czeskiej końca XIX wieku*, „Slavica Wratislaviensia” 168, 2019.

ilona.gwozdz-szewczenko@uwr.edu.pl

**Jana Hoffmannová** (ORCID: 0000-0002-4442-4468), profesor, pracuje w Instytucie Języka Czeskiego Akademii Nauk Republiki Czeskiej w Pradze. Główne obszary zainteresowań naukowych: językoznawstwo (bohemistyka), stylistyka tekstu, analiza dialogu, czeski język potoczny. Ostatnie publikacje książkowe: J. a B. Hoffmannovi, *Dialogické interpretace*, Praha 2015; J. Hoffmannová *et al.*, *Stylistika mluvené a psané češtiny*, Praha 2016 ; J. Hoffmannová *et al.*, *Syntax mluvené češtiny*, Praha 2019. Członek Rady Redakcyjnej czasopism „Slavica Wratislaviensia” i „Stylistyka”.

hoffmannova@ujc.cas.cz

**Milica Jakóbiec-Semkowowa**, emerytowana profesor zwyczajna. Pracowała w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Zainteresowania naukowe: literatury jugosłowiańskie, folklor słowiański, dawniejsze i współczesne stosunki literackie ze szczególnym uwzględnieniem przekładów. Wybrane publikacje: *Słowiańska pieśń ludowa w polskich przekładach doby romantyzmu*, Wrocław 1991; *Poeci serbskiego modernizmu w poszukiwaniu sacrum*, [w:] *Musica Antiqua Europae Orientalis XIII. Słowiańszczyzna wobec sacrum w kulturze świata Wschodniego i Zachodniego*, red. A. Bezwiński, Bydgoszcz 2003; *Weltschmerz po serbsku*, „Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор” LXXV, 2009; *Balkański tygiel kultur i konfesji z polskiej perspektywy widziany (XIX–XXI)*, [w:] *Nauka w służbie człowiekowi*, red. E. Dobierzewska-Mozrzyńskas, A. Jezierski, Wrocław 2016.

milica.semkow@gmail.com

**Przemysław Józwikiewicz** (ORCID: 0000-0002-3654-7724), doktor habilitowany, adiunkt w Zakładzie Ukrainistyki Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Zainteresowania naukowe: językoznawstwo, morfologia i składnia języka ukraińskiego, terminoznawstwo, polityka językowa, przekładoznawstwo. Wybrane publikacje: *Właści-*

do akceptacji

wości składniowe ukraińskiej wersji Biblii, Wrocław 2007; *Lingua Ucraina ad res informativae pertinens. Studium nad ukraińskim słownictwem informatycznym*, Wrocław 2013.

przemyslaw.jozwikiewicz@uwr.edu.pl

**Sylwia Kamińska-Maciąg** (ORCID: 0000-0001-9541-3200), doktor, adiunkt w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Zainteresowania naukowe: rosyjska literatura fantastyczna XIX wieku, ezoteryzm, psychoanaliza w literaturze, rosyjska literatura dziecięca i młodzieżowa. Autorka monografii *Zjawiska tajemne i fantastyka w prozie rosyjskiej XIX wieku*, Wrocław 2019.

sylwia.kaminska-maciag@uwr.edu.pl

**Aleksander Kiklewicz** (ORCID: 0000-0002-6140-6368), profesor doktor habilitowany. Pracuje w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie. Dyrektor Centrum Badań Europy Wschodniej, redaktor naczelny czasopisma „Przegląd Wschodnioeuropejski”, a także współredaktor serii monografii naukowych (Wydawnictwo UWM w Olsztynie): „Studia z teorii poznania i filozofii języka”; „Studia z teorii komunikacji i medioznawstwa”; „Studia Polsko-Wschodnie”. Autor ponad 400 prac naukowych, w tym ponad 20 monografii opublikowanych w Austrii, Bułgarii, Czechach, Kazachstanie, Niemczech, Polsce, Rosji, Serbii, Ukrainie, na Białorusi, Litwie, Węgrzech i in. Zainteresowania naukowe: językoznawstwo ogólne i słowiańskie, teoria i filozofia języka, stylistyka i krytyczna analiza dyskursu, pragmalingwistyka i semiotyka komunikacji, medialingwistyka, semantyka kognitywna i psycholingwistyka, gramatyka funkcjonalna, lingwistyka konfrontatywna.

aleksander.kiklewicz@uwm.edu.pl

**Aurelia Kotkiewicz** (ORCID: 0000-0003-4210-4257), doktor habilitowany, profesor Katedry Literatury Rosyjskiej w Instytucie Neofilologii Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Zajmuje się historią literatury rosyjskiej XX wieku w aspekcie przewartościowań historyczno-kulturowych oraz dyskursu pamięciowego. Wybrane publikacje: *Nowy człowiek Michaiła Zoszczenki. Trylogia: „Przywrócona młodość”, „Niebieska księga”, „Przed wschodem słońca”*, Prace Monograficzne nr 620, Kraków 2012; *Жанровая специфика повести Михаила Зошченко „Перед восходом солнца”*, [w:] *Творчество Михаила Зошченко. Новые материалы. Исследования. Библиография*, red. В. П. Муромский, А. Д. Семкин, СПб 2015; „*Jedno imię, jedno życie, jeden znak*”. *Przywracanie pamięci o Wielkim Terrorze (1937/38)*, „Przegląd Ruscystyczny” 2018, nr 3.

akotkiewicz@op.pl

**Jolanta Lubocha-Kruglik** (ORCID: 0000-0001-8022-5901), doktor habilitowana, profesor Uniwersytetu Śląskiego. Pracuje w w Instytucie Językoznawstwa na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Przewodnicząca Komisji Przekładoznawczej przy Międzynarodowym Komitecie Slawistów. Zainteresowania naukowe: językoznawstwo konfrontatywne polsko-rosyjskie, przekład artystyczny i specjalistyczny. Autorka monografii: *Rosyjskie zdania egzystencjalne w konfrontacji z polskimi* (2001); *Se-*

do akceptacji

*mantyczna kategoria perceptywności i jej wykładniki w języku polskim i rosyjskim* (2010), licznych słowników przekładowych, współautorka książek *Gramatyka praktyczna języka rosyjskiego z ćwiczeniami* oraz *Tłumaczenie specjalistyczne. Język rosyjski. Medycyna*.  
jolanta.lubocha-kruglik@us.edu.pl

**Eliza Małek**, profesor doktor habilitowana, profesor emerytowana zwyczajna Uniwersytetu Łódzkiego. Zainteresowania naukowe: literatura rosyjska XVII–XX wieku, polsko-rosyjskie kontakty literackie, paremiologia. Członek Komitetu Redakcyjnego czasopisma „Slavia Orientalis”.  
eliza.malek@uni.lodz.pl

**Libor Martinek** (ORCID: 0000-0003-4791-6553), doktor habilitowany, profesor Uniwersytetu Wrocławskiego. Pracuje w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego oraz na Uniwersytecie Śląskim w Opawie (Slezská univerzita v Opavě, Ústav bohemistiky a knihovnictví). Zainteresowania naukowe: bohemistyka, literatura czeska, komparatystyka, literatura polska. Wybrane publikacje: *Fryderyk Chopin v české literatuře*, Opava 2013; *Identita v literatuře Těšínska*, Opava-Kielce 2015; *Władysław Sikora. Monografie*, Opava 2015; *Óndra Lysohorsky. Monografie*, Wrocław 2016; *Henryk Jasiczek. Monografie*, Opava 2016; *Wilhelm Przeczek. Monografie*, Wrocław 2018.  
martinek.libor@centrum.cz; libor.martinek@pf.slu.cz

**Diana Oboleńska** (ORCID: 0000-0002-0175-255X), doktor habilitowana, profesor uniwersytetu Gdańskiego. Pracownik Instytutu Rusycystyki i Studiów Wschodnich Uniwersytetu Gdańskiego. Członek założyciel naukowej pracowni badawczej Laboratorium Niedogmatycznej Duchowości, członek Polskiego Stowarzyszenia Badań nad Zachodnim Ezoteryzmem oraz członek Polskiego Towarzystwa Rusycystycznego. Współredaktor serii wydawniczej gdańskich rusycystów „Światło i ciemność”.  
diana.obolenska@ug.edu.pl

**Danuta Pytel-Pandey** (ORCID: 0000 0001 6404 2857), doktor, adiunkt w Zakładzie Języka Rosyjskiego Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Zainteresowania naukowe: problemy współczesnej komunikacji międzyludzkiej w ujęciu socjologicznym i pragmatycznym. Autorka monografii *System adresatywny współczesnego języka niemieckiego i rosyjskiego. Konfrontacja socjolingwistyczna*, a także wielu artykułów poświęconych komunikacji językowej.  
danuta.pytel-pandey@uwr.edu.pl

**Mateusz Świetlicki** (ORCID: 0000-0001-7009-3837), doktor, adiunkt w Instytucie Filologii Angielskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Zainteresowania naukowe: kanadyjska i ukraińska literatura dziecięca i młodzieżowa, studia nad pamięcią, kultura popularna, historia i kultura USA. Autor monografii *Kiedy chłopcy zostają mężczyznami?: męskość jako projekt w prozie Serhija Żadana*, Wrocław 2016.  
mateusz.swietlicki@uwr.edu.pl

do akceptacji



**Beata Waligórska-Olejniczak** (ORCID: 0000-0002-0433-9920), doktor habilitowana, kierownik Zakładu Komparatystyki Literacko-Kulturowej w Instytucie Filologii Rosyjskiej i Ukraińskiej UAM. Zainteresowania badawcze: współczesne kino rosyjskie i amerykańskie, literatura modernizmu i postmodernizmu rosyjskiego, komparatystyka interdyscyplinarna i intermedialna. Autorka książek: „*Sceniczny gest*” w sztuce A. P. Czechowa „*Mewa*” i „*taniec wyzwolony*” jako estetyczny kontekst Wielkiej Reformy Teatralnej (2009); „*Sacrum*” w drodze. „*Moskwa-Pietuszki*” Wieniedikta Jerofiejewa i „*Pulp Fiction*” Quentina Tarantino w kluczu montażowego czytania (2013) oraz *Nowe kino rosyjskie wobec tradycji literackiej i filmowej* (2017, we współpracy).

beata.waligorska@amu.edu.pl

**Sylwia Wójtowicz-Marszał** (ORCID: 0000-0001-7309-0682), doktor, adiunkt w Zakładzie Ukrainistyki w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Zainteresowania naukowe: literaturoznawstwo ukraińskie, historia i kultura Ukrainy, polsko-ukraińskie interferencje kulturowe, relacje polityczne w XX wieku, szczególnie w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Zajmuje się analizą ego-dokumentów.

sylwia.wojtowicz-marszal@uwr.edu.pl

**Anatolij Zahnitko** (ORCID: 0000-0001-7398-6091), profesor, członek korespondent Narodowej Akademii Nauk Ukrainy. Pracuje w Donieckim Uniwersytecie Narodowym im. Wasyla Stusa w Winnicy. Zainteresowania naukowe: językoznawstwo teoretyczne, językoznawstwo stosowane, gramatyka kontrastywna. Wybrane publikacje: *Теорія граматики і тексту* (2014); *Сучасна лінгвістика: погляди та оцінки* (2014). Członek Rady Redakcyjnej czasopisma „Slavica Wratislaviensia”.

a.zagnitko@donnu.edu.ua

do akceptacji

do akceptacji

do akceptacji

Sprzedaż publikacji  
Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego  
prowadzi  
Dział Sprzedaży  
Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.  
50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 15  
tel. 71 3752885  
e-mail: [marketing@uwur.com.pl](mailto:marketing@uwur.com.pl)  
[www.uwur.com.pl](http://www.uwur.com.pl)

Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego  
zaprasza do swoich księgarń:

- Księgarnia internetowa: [www.uwur.com.pl](http://www.uwur.com.pl)
- Księgarnia Uniwersytecka  
50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 15  
tel. 71 3752923

do akceptacji