

An abstract painting with a vibrant red and orange sky transitioning into a teal and blue lower section. A person in a dark coat stands on a dark, fragmented bridge-like structure in the lower left. The water below is depicted with dark, horizontal brushstrokes. The title 'TEKST SŁOWO OBRAZ' is written in large, white, bold, sans-serif capital letters in the center-right.

TEKST SŁOWO OBRAZ

pod redakcją
Ewy Mikuły



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

TEKST
SŁOWO
OBRAZ



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
Łódzkiego

TEKST SŁOWO OBRAZ

pod redakcją
Ewy Mikuły

 WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO
Łódź 2018

Ewa Mikula – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Pracownia Edytorstwa
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT

Danuta Kowalewska

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

KOREKTA

Dorota Stępień

SKŁAD I ŁAMANIE

Ewa Mikula

PROJEKT OKŁADKI

Katarzyna Turkowska

Zdjęcie wykorzystane na okładce: © Depositphotos.com/grandfailure

© Copyright by Authors, Łódź 2018

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2018

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.08257.17.0.K

Ark. wyd. 9,5; ark. druk. 14,5

ISBN 978-83-8142-026-6

e-ISBN 978-83-8142-027-3

<https://doi.org/10.18778/8142-026-6>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 665 58 63

Spis treści

Wstęp	7
Część I – Tekst w przekładzie	
Filip E. Czaja Między stylem Dantego a stylem własnym Wokół przekładów <i>Boskiej Komedii</i>	13
Joanna Hałaczekiewicz Po co nam edycja elektroniczna? Techniczne rozważania nad edycją elektroniczną XVI-wiecznych tłumaczeń <i>Psalterza</i> na język polski	31
Marta Siwińska Jak tłumaczono <i>Rozmyślanie przemyskie</i> , czyli wpływ edytorów na badania składni języka zabytku	49
Anna Wolny, Katarzyna Wolny trzy(na)ście Badania nad tłumaczeniem brazylijskiej poezji konkretnej	65
Część II – Związki między tekstami	
Agata Łżykowska Sarah Kane i jej intertekstualny geniusz	79

Rafał Maćkowiak Kreatywne nagłówki (na przykładzie czasopism „Pixel” i „Secret Service”)	105
Magdalena Nowakowska Odniesienia w prozie Antoniego Libery do intertekstualnego <i>Spisu cudzołóżnic</i> Jerzego Pilcha	121
Monika Urbańska Obraz Jana Lechonia jako emigranta	133
Część III – Tekst i obraz	
Barbara Englender „Jeśli chodzi o wojnę, to widziałam tylko zdjęcia” Dwa oblicza fotografii w poezji Julii Fiedorczuk	159
Barbara Krasieńska Romans obrazu ze słowem – o plakatach Polskiej Szkoły Plakatu Problem kompozycji plakatu	175
Anna Maćkowiak Fotokast, czyli reportaż radiowy w nowej odsłonie Prolegomena do przyszłej syntezy	193
Hanna Żbikowska Ściana w kropki, czyli jak zaszyfrować „jedność bytu”	211
Indeks osobowy	225

Wstęp

„Tekst” to niezwykle bogate znaczeniowo pojęcie, definiowane w *Słowniku terminów literackich* pod redakcją Janusza Sławińskiego aż na cztery sposoby¹. Świadczy to o złożoności terminu i jednocześnie zapowiada trudności, z jakimi przyjdzie się zmierzyć każdemu badaczowi podejmującemu w swojej pracy rozważania tekstologiczne i teoretycznoliterackie. Perspektywa lingwistyczna każe traktować tekst jako „wypowiedź (zwłaszcza utrwaloną graficznie, ale także ustnie) powstałą w obrębie określonego systemu językowego stanowiącą zamkniętą i skończoną całość z punktu widzenia treściowego²”. Widać zatem, że w myśl tej definicji tekstem jest zarówno krótkie hasło reklamowe czy nagłówek, jak i obszerny cykl powieściowy. W ujęciu tekstologicznym tekst to „utrwalony – najczęściej w postaci graficznej – szereg współtworzących wypowiedź znaków językowych, których postać i porządek przyjmowane są jako niezmiennie i nie powinny ulegać przekształceniom w procesie odbioru i powielania wypowiedzi – z wyjątkiem decyzji podejmowanych w tym zakresie przez twórcę³”. Z kolei semiologia uznaje za tekst każdy wytwór kultury – obraz, utwór muzyczny, taniec, a nawet nasz wygląd czy sposób ubioru. I to właśnie ta, najbardziej pojemna znaczeniowo definicja, okazała się najbliższa autorom artykułów opublikowanych w niniejszym tomie.

1 Hasło: *tekst*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 1988, s. 528. Więcej na temat zagadnień związanych z tekstem zob. m.in.: D. Danek, *Dzieło literackie jako książka*, Warszawa 1980; K. Górski, *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich*, Warszawa 1978; J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, *Tekstologia*, Warszawa 2009; *Edytorstwo – tekstologia – nauka o literaturze*, red. S. Dąbrowski, Warszawa 1980; *Zarys teorii literatury*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Warszawa 1991.

2 Hasło: *tekst*, [w:] *Słownik terminów literackich*, s. 528.

3 Tamże.

Publikacja stanowi pokłosie studencko-doktoranckiej konferencji naukowej „Tekst, słowo, obraz”, która odbyła się 4 czerwca 2016 roku na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego. Podczas spotkania uczestnicy przyglądali się rozmaitym sposobom funkcjonowania tekstu w literaturze, kulturze oraz projektowaniu graficznym. Wypunktowane poniżej zagadnienia stały się przyczynkiem do ożywczej, naukowej dyskusji:

- granica między inspiracją a plagiatem;
- ghostwriting tekstów literackich;
- literatura inspirowana innymi tekstami kultury (filmowymi, plastycznymi, muzycznymi etc.);
- recepcja tekstów zapisanych a recepcja przekazów ustnych;
- teksty i e-teksty;
- teksty nieodkryte/niezbadane/zapomniane/zakazane;
- literatura jako nieustający dialog – intertekstualność, powinowactwa między dziełami zamierzone i przypadkowe, literatura prze-pisana;
- przekład jako interpretacja, metafora, adaptacja;
- problemy edytorskie wynikające z pierwszej edycji tekstu – autografy, rękopisy, pierwodruki, wybór podstawy wydania;
- granice ingerencji edytora w tekst;
- rejestry stylistyczne;
- słowo a media – kreatywność językowa;
- tytuł a interpretacja całości;
- problemy wieloznaczności;
- nowe konteksty interpretacyjne w adaptacjach filmowych i teatralnych;
- komiks – między słowem a obrazem;
- powieść graficzna;
- typografia jako istotne narzędzie projektowania;
- graffiti – tekst w służbie społecznej;
- językowy obraz świata;
- komunikat graficzny kontra komunikat tekstowy;
- obrazy archetypowe w kulturze.

Autorzy opracowań zawartych w niniejszej publikacji szczególnie upodobałi sobie problematykę związaną z przekładem i intertekstu-

alnością, jednak w tomie nie zabrakło problematyki związanej z fotografią, projektowaniem graficznym, a także analiz *stricte* językowych. W związku z różnorodnością tematyczną, artykuły zostały podzielone na trzy kategorie – *Tekst w przekładzie*, *Związki między tekstami*, *Tekst i obraz* – które wyznaczają jednocześnie trzy części niniejszej publikacji.

Pierwszą część otwiera artykuł *Między stylem Dantego a stylem własnym. Wokół przekładów „Boskiej Komedii”*, którego autorem jest **Filip E. Czaja**. Badacz dokonał analizy porównawczej fragmentów *Boskiej komedii* w dwu przekładach – Juliana Korsaka i Edwarda Porębowicza, dzięki czemu wykazał zasadnicze różnice w poetyce i strukturze językowej tłumaczeń artystycznych doby romantyzmu i Młodej Polski. W kolejnym tekście **Joanna Hałaczekiewicz**, na przykładzie fragmentów edycji XVI-wiecznych tłumaczeń *Psalterza* na język polski, opisuje trudności, z jakimi mierzą się edytorzy przygotowujący elektroniczne edycje krytyczne. Przedmiotem opracowania **Marty Siwińskiej** są rozważania dotyczące wpływu łacińskiej pasji Jakuba de Vitry na składnię *Rozmyślań przemyskich* w opracowaniu Aleksandra Brücknera z 1907 roku oraz w nowatorskim wydaniu Wacława Twardzika i Feliksa Kellera z 2004 roku. Część tomu dotyczącą przekładu zamyka tekst **Anny i Katarzyny Wolny** poświęcony tłumaczeniu na język polski brazylijskiej poezji członków grupy poetyckiej Noigandres. Autorki prezentują możliwe strategie tłumaczeniowe, w których istotną rolę odgrywa nie tylko znaczenie tekstu, lecz także mikro – i makrotypografia.

Kolejne teksty koncentrują się na problematyce odniesień między różnymi tekstami kultury. **Agata Iżykowska** poddaje analizie wszystkie dramaty Sary Kane, uwydatniając w nich liczne związki m.in. z twórczością Seneki, Racina, Samuela Becketta czy Rolanda Barthes’a. **Rafał Maćkowiak** przygląda się zjawisku kreatywności językowej i intertekstualnym nawiązaniom zawartym w nagłówkach artykułów publikowanych w czasopismach „Pixel” i „Secret Service”, które poświęcone są problematyce gier komputerowych. **Magdalena Nowakowska** zaś bada relacje pomiędzy *Spisem cudzołożnic* Jerzego Pilcha a dwoma utworami Antoniego Libery – powieścią *Madame* oraz nowelą *Liryki lozańskie. Wariacje na temat Jerzego Pilcha*, osadzając jednocześnie gatunek powieści intertekstualnej w kontekście zjawisk postmodernistycznych.

Ostatnia, obszerna część tomu, skupia publikacje, w których najważniejszą kategorią zestawioną z tekstem jest szeroko rozumiany „obraz”. I tak, **Barbara Englander** analizuje związki poezji Julii Fiedorczuk z fotografią. Badaczka ukazuje podwójne oblicze fotografii, która z jednej strony jest medium intymnym, pozwalającym zarejestrować prywatne chwile, a z drugiej – środkiem masowego przekazu. **Barbara Krasieńska** skupia się na relacjach między tekstem a obrazem w pracach graficznych, które zaliczyć można do nurtu zwanego Polską Szkołą Plakatu. **Anna Maćkowiak** przybliży czytelnikom nowy gatunek w dziennikarstwie – fotokast i jednocześnie tworzy jego szczegółową definicję, uznając, że to multimedialny reportaż, który jest wykorzystywany przez różne media i w różnym stopniu łączy fotografię, grafikę, elementy wideo, dźwięk i tekst. Ostatni tekst, autorstwa **Hanny Żbikowskiej**, to interpretacja projektu artystycznego pt. *Alfabet*, związanego z 70. rocznicą śmierci Witkacego, którego wynikiem było utworzenie muralu. Autorka tekstu wykazuje, że proces powstawania muralu oraz jego dokumentacja stanowią integralną część projektu i są istotne dla zrozumienia całości.

Warto pamiętać, że niniejszy tom nie pretenduje do miana wyczerpującego kompendium wiedzy o poruszanych podczas konferencji zagadnieniach – stanowi jednak przyczynek do szerszej dyskusji, czemu sprzyja jego wielowymiarowość oraz mnogość sygnalizowanych problemów (około)tekstowych. Mam nadzieję, że spotka się on z Państwa uznaniem.

Z życzeniami przyjemnej i pouczającej lektury,

Ewa Mikula

CZĘŚĆ I

TEKST

W PRZEKŁADZIE

Filip E. Czaja*

Między stylem Dantego a stylem własnym Wokół przekładów *Boskiej Komedii*

Streszczenie

Przedmiotem artykułu są polskie tłumaczenia *Boskiej Komedii* – romantyczny przekład Juliana Korsaka i młodopolski przekład Edwarda Porębowicza.

Autor pracy dokonuje analizy porównawczej fragmentów *Piekle* i *Raju*. Jego rozważania dotyczą recepcji przekładów, struktury językowej, a przede wszystkim poetyki: stylistyki, wersologii i genologii dzieła literackiego. Stanowi to przyczynek do refleksji historycznoliterackiej; artykuł prezentuje związek pomiędzy kontekstem rodzimej twórczości pisarza-tłumacza a kształtem przekładu artystycznego.

Słowa kluczowe: *Boska komedia*, tłumaczenia, recepcja przekładu, Korsak Julian, Porębowicz Edward.

* Uniwersytet Wrocławski, Wydział Filologiczny, 50-996 Wrocław, pl. Nankiera 15b, e-mail: filipczaja95@gmail.com.

Trudno przecenić – a zarazem jednoznacznie określić – rolę, jaką w rozwoju polskiej literatury odegrały przekłady i parafrazy. Ich obecność w procesie historycznoliterackim nie tylko pozwala na przyswajanie twórczości importowanej. Potrzeba adaptacji obcych tekstów kultury i – wynikające z niej – próby tłumaczenia stanowiły reakcję będącą naturalnym rezultatem rozwoju ojczystej kultury literackiej¹.

Autor przekładu nie istnieje w próżni artystycznej – na kształt tłumaczenia znacząco wpływa paradygmat rodzimej kultury literackiej², a sam problem przekładu artystycznego zawsze posiada kontekst historycznoliteracki³. Można zatem mówić o swoistym *dualizmie translator-skim*: tłumacz występuje jednocześnie w roli przedstawiciela woli autora⁴ oraz autonomicznego podmiotu twórczego, reprezentującego określony nurt literacki, *skazanego* wręcz na twórczą swobodę⁵. Mimo że tłumaczenie odzwierciedla schematy fabularne i genologię utworu, to nieuniknione zmiany językowe pociągają za sobą modyfikacje stylistyczne⁶ czy wersyfikacyjne⁷.

Zenon Przesmycki napisał: „rzecz doskonała w doskonałym przekładzie nie jest ani swoja, ani obca, jest doskonała, to wystarczy”⁸. Pojawia się jednak następująca wątpliwość: co świadczy o *pierwiastku doskonałości*, gdy jedno dzieło zostaje przetłumaczone przez kilku twórców?

1 Zob. W. Soliński, *Przekład artystyczny a kultura literacka*, Wrocław 1987, s. 3.

2 Zob. tamże, s. 30–32.

3 Przekłady i parafrazy dokonane w minionych epokach stanowią istotny przedmiot badań historycznoliterackich, szczególnie w romantyzmie i epokach wcześniejszych.

4 Zob. W. Soliński, *Przekład artystyczny...*, s. 14.

5 Zob. tamże, s. 13.

6 „Przesunięcia wyrazu są nośnikami pewnych jakości estetycznych czy znaczeń (informacji stylistycznych), które należy jednak interpretować również na wyższych poziomach tekstu, czyli w ramach jego funkcji całościowej” (A. Popović, *Teoria przekładu w systemie nauki o literaturze*, [w:] *Konteksty nauki o literaturze*, red. M. Czermińska, Wrocław 1973, s. 113).

7 Za przykład można podać strofę onieginowską, której układu nie udało się odzwierciedlić w przekładzie Adamowi Ważykowski.

8 Z. Przesmycki [Miriam], ***, [w:] *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, wyb. i oprac. E. Balcerzan, E. Rajewska, Poznań 2007, s. 112.

Czy ktokolwiek – a jeśli tak, to kto i za pomocą jakich środków – powinien orzekać o wartości przekładu?⁹

||

Niniejsza praca stanowi analizę porównawczą fragmentów polskich przekładów *Boskiej Komedii* Dantego Alighieri. Pierwszy z nich wyszedł spod pióra Juliana Korsaka (ur. 1807, zm. 1855), natomiast autorem drugiego jest Edward Porębowicz (ur. 1862, zm. 1937).

Zawieszając teoretyczne rozważania dotyczące przekładu artystycznego i jednocześnie korzystając ze specyficznej relacji pomiędzy tłumaczeniem a dziełem oryginalnym, pragnę wykazać, jak przynależność tłumacza do prądu literackiego może wpłynąć na kształt tłumaczenia i jego recepcję¹⁰.

Na początku chciałbym poruszyć kwestię wyboru tłumaczenia dzieła Dantego dokonanego przez wydawców serii Biblioteka Narodowa

9 Warto zaznaczyć, że czas dokonania tłumaczenia nie musi świadczyć o jego wartości. Zdarza się, że sięgamy do dorobku poprzednich epok. Za przykład mogą posłużyć: *Giaur* Mickiewicza, *Iliada* Dmochowskiego, *Dworzanin polski* Górnickiego, *Biblia* Wujka. Jednocześnie można wyróżnić utwory o szczególnej nośności, których tłumaczenia pojawiały się w niemal każdej epoce – takie jak *Hamlet* czy *Boska Komedia*.

10 W tym przypadku mowa o przynależności Juliana Korsaka do romantyzmu polskiego oraz Edwarda Porębowicza do Młodej Polski. Zdaję sobie sprawę z możliwości występowania luk metodologicznych, jakie mogą wynikać z powyższych założeń. Dla uproszczenia biorę w nawias takie czynniki, jak dialogiczność między romantyzmem a Młodą Polską (sam Porębowicz w niektórych momentach posługuje się tłumaczeniami Korsaka czy Mickiewicza) oraz fakt, że poddaję analizie nieliczne fragmenty *Boskiej Komedii*. Nie twierdzę również, by tłumaczenia Korsaka i Porębowicza stanowiły bezwzględny transparent dla ich periodów literackich – szczególnie, jeżeli weźmiemy pod uwagę fakt, że żaden z nich nie jest uznawany za czołowego przedstawiciela epoki.

Interesuje mnie analiza – nie synteza. Pracę traktuję jako swoisty eksperyment metodologiczny (mogący stanowić przyczynek do dalszych badań), którego celem jest poszukiwanie romantycznego i młodopolskiego „pierwiastka” w powyższych przekładach – nie zaś próba konstataowania o całościowym charakterze epoki. W pracy będę się odwoływał do oryginalnego dzieła Dantego. Problem naukowy moich rozważań posiada charakter historycznoliteracki – nie jest teoretyczną kwestią komparatystyczną, która obejmuje zgodność przekładów z oryginałem. Andrzej Litwornia zestawia oryginał fragmentu *Pieśni III (Pieńkło)* z polskimi tłumaczeniami, poświęcając temu zagadnieniu cały rozdział swojej książki (A. Litwornia, „Dantego ktoś się odważy tłumaczyć?”. *Studia o recepcji Dantego w Polsce*, Warszawa 2005, s. 143–249).

wydawnictwa Ossolineum¹¹. Autor wstępu – Kalikst Morawski – uzasadnia swoje stanowisko w sposób następujący:

O ile chodzi o przekłady polskie, nie brano pod uwagę przekładów z ubiegłego stulecia [XIX-wiecznych – F. E. C.], tzn. przekładów Juliana Korsaka (1860) i Antoniego Stanisławskiego (1870). [...] Przekład Porębowicza [...] uznany jest za najlepszy przez większość krytyków. Posiada on swoisty polot poetycki i jest już do pewnego stopnia uświęcony tradycją. Tłumacz starał się stworzyć specjalny język archaizowany, co w niektórych wypadkach utrudnia zrozumienie tekstu i sprawia wrażenie sztuczności. Jednakże trzeba przyznać, że Porębowicz posiadał talent poetycki, co było również jednym z kryteriów wyboru przekładu¹².

Morawski jedynie napomina o przekładzie Korsaka, właściwie nie rozwijając wątku pierwszego pełnego przekładu *Boskiej Komedii* na język polski. Także Walerian Preisner zdaje się nieprzychylny romantycznemu tłumaczeniu. W obszernej biografii krytycznej dzieła Dantego pisze:

Ma on [przekład Korsaka – F. E. C.] obecnie może jedynie znaczenie zabawkowe właśnie jako nasz pierwszy, całkowity, drukowany przekład *Boskiej Komedii*, bo jego wartości literackie są bardzo słabe. [...] Mnóstwo wyrazów niemile brzmiących, zgrzytliwych, czasem barbarzyzny [...]. We wstępie i przypisach roi się od błędów rzeczowych i historycznych [...]. Nierzadko opuszcza Korsak część tekstu oryginału [...]¹³.

Z drugiej strony Preisner zaznacza, że tłumaczenie romantyczne można uznać za pionierskie i że w ogólnym rozrachunku zostało ono zbyt surowo osądzone przez krytykę¹⁴.

11 Wybór w literaturoznawstwie zawsze wiąże się z wartościowaniem (zob. H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1976, s. 314–315); „Jak w przypadku każdej antologii, kryteria wyboru są dyskusyjne, zabarwione zawsze w mniejszym lub większym stopniu elementem subiektywnym” (K. Morawski, *Wstęp*, [w:] D. Alighieri, *Boska Komedia*, Wrocław 1986, s. CXII).

12 K. Morawski, *Wstęp*, [w:] D. Alighieri, *Boska Komedia*, s. CXIV–CXV.

13 W. Preisner, *Dante i jego dzieła w Polsce*, Toruń 1957, s. 53–54.

14 Zob. tamże, s. 55.

Autor *Danteo i jego dzieł w Polsce* nobilituje tłumaczenie Porębowicza. Uważa je za najbardziej udane, lecz zwraca uwagę na jego usterki:

Jakkolwiek przekład ten z dotychczasowych całkowitych bezsprzecznie stosunkowo najlepszy, to nie jest jednak bez znacznych wad. [...] w wypowiedziach [krytyków – F. E. C.] brzmi przesada; wynika ona stąd, że mało kto zadał sobie trud uważnego przeczytania całości, a sądził jedynie na podstawie kilku pieśni i fragmentów, z których niejeden jest istotnie niezrównany. [...] przekład ten jest przystępny tylko dla czytelników znających dobrze starą polszczyznę. [...] Do tego dołącza się jeszcze kunsztowność słów i stylu poetyckiego, przechodząca dość często w przesadną sztuczność i stąd w nienaturalność i niejasność¹⁵.

Mamy zatem do czynienia ze zjawiskami analogicznymi. Preisner łągodzi zarówno ostrą krytykę wersji Korsaka, jak i entuzjastyczne pochwały tłumaczenia Porębowicza.

Taki stan rzeczy uzasadnia zestawienie ze sobą dwóch przekładów: pierwszego oraz tego, który powszechnie uznaje się za najlepszy. Będzie to próba zrewidowania zastanej postaci dyskursu oraz zmierzenia się z protekcyjnym głosem „tradycji” oraz „większości krytyków”.

III

Analizę rozpocznę od inicjalnych zdań utworu – „skrzydlatych słów” rozpoczynających opowieść o podróży głównego bohatera¹⁶. Oto tłumaczenie pierwszych kilkunastu wersów w wersji Porębowicza:

W życia wędrowce, na połowie czasu,
Straciwszy z oczu szlak niemyłnej drogi,
W głębi ciemnego znalazłem się lasu.
Jak ciężko słowem opisać ten srogi
Bór, owe stromych puszczy pustynne dzicze,
Co mię dziś jeszcze nabawiają trwogi.

¹⁵ Tamże, s. 74–75.

¹⁶ Warto zaznaczyć, że obaj tłumacze posłużyli się – tak jak Dante – jedenastozgłoskowcem, co ułatwia analizę porównawczą.

Gorzko – śmierć chyba większe zna gorycze;
Lecz dla korzyści, dobytých z przeprawy,
Opowiem lasu rzeczy tajemnicze.
Nie wiem, jak w one zaszedłem dzierżawy,
Bo mną owładła senność jakaś duża
W chwili, gdy drogi zaniechałem prawej¹⁷.

Porębowicz konsekwentnie trzyma się dantejskiej tercyny – pauza zdaniowa pojawia się regularnie po trzech wersach, a rymy układają się następująco: *a / b / a || b / c / b || c / d / c || d / e / d*. Zastosowana została kunsztowna przerzutnia („ten srogi / Bór”) oraz ekspresywizm: „Gorzko” [!]. Autor przekładu odwzorowuje epopeiczną narrację, a wyraźnie zarysowany epicki dystans wzmacnia styl patetyczny.

Powyższy fragment Korsak przetłumaczył w sposób następujący:

Z prostego toru w naszych dni połowie
Wszedłem w las ciemny; jaka gęstwa dzika,
Jakie w tym lesie okropne pustkowie,
Żyjący język tego nie wypowie;
Wspomnienie gorzkie i zgrozą przenika,
Śmierć odeń gorzką nie więcej być może.
Lecz o pomocach mówiąc dobroczynnych,
Jakie spotkałem zszedłszy w to rozdroże,
Powiem, com widział, wiele rzeczy innych.
Jak w ten las wszedłem, przypomnieć nie mogę.
Senny, prawdziwą opuściłem drogę¹⁸.

W tym przypadku tercyna nie zostaje zachowana (układ rymów: *a / b / a / a / b / c / d / c / d / e / e*). Korsak odrzuca klasycystyczne normy, wprowadza do przekładu romantyczną swobodę – wersyfikacyjną oraz stylistyczną. Las ukazany jest w sposób bardziej zmetaforyzowany niż u Porębowicza, przez pryzmat uczuć podmiotu mówiącego, który otwarcie przyznaje, że nie jest w stanie oddać grozy sytuacji („Żyjący język tego

17 D. Alighieri, *Boska Komedia*, tłum. E. Porębowicz, Warszawa 1975, s. 25.

18 D. Alighieri, *Boska komedia*, cz. I, tłum. J. Korsak, Złoczów b.d. (przed 1918), s. 61–62.

nie wypowie”)¹⁹. Styl jest mniej patetyczny, swobodniejszy, balladowy. Powoduje to, że tłumaczeniu brakuje epickiej płynności narracyjnej, którą dysponuje Porębowicz²⁰.

W swojej pracy nie chciałbym się jednak skupiać na pierwszej części *Boskiej Komedii*. Ze względu na fakt, że w ogólnej świadomości czytelniczej jest ona zakorzeniona najsilniej, postanowiłem jako przedmiot dalszych rozważań wyznaczyć fragmenty *Raju*. Czytając *Piekieł*, warto pamiętać, że pod koniec swojej wędrówki główny bohater uświadamia sobie, że za (absolutnie) wszystko odpowiada „Miłość, co wprawia w ruch słońce i gwiazdy”²¹.

Skrajne części utworu znacząco różnią się atmosferą, ogólną tonacją oraz paletą wykorzystywanych motywów. W *Piekieł* Dante doświadcza konfrontacji ze złem, które ma proveniencję ludzką, w *Raju* zaś dotyka nieznanych człowiekowi sfer Boskich. Trwoga przechodzi w podziw, sceneria grzechu – w krajobraz Królestwa Niebieskiego.

Istotna jest postać przewodnika Dantego. W *Piekieł* Wergiliusz prowadzi go i chroni, lecz pozostaje bohaterem drugoplanowym, którego rola przeważnie ogranicza się do wyjaśniania rzeczywistości przedstawionej. W ostatniej części *Boskiej Komedii* środek ciężkości zostaje przesunięty – dominantę emocjonalną i nastrojową stanowi miłość Dantego i Beatrycze. Choć bohaterka przyjmuje scholastyczny ton, a jej postać urasta do teologicznej figury²², rozmowa między Dantem a Beatrycze nieprzerwanie pozostaje w kontekście erotycznym, jako liryczny dialog kochanków.

W młodopolskim tłumaczeniu czytamy:

Beatryks w niebo, a ja w urodziwą
Twarz jej patrzałem. Jak grot pocisku
Tkwi w sednie, ledwo pchnięty cięciwą,
Jam nagle w dziwnym zawisnął zjawisku:
Wzrok mi porwało; więc ona, co do dna

19 O kategorii przemilczenia w tłumaczeniu Korsaka wspomnę w dalszych częściach kompozycyjnych pracy.

20 Warto zaznaczyć, że Porębowicz mógł korzystać z – obfitej w prozę narracyjną – spuścizny literackiej drugiej połowy XIX wieku.

21 Tak brzmi ostatni wers *Raju* w tłumaczeniu Korsaka, którym posłużył się także Porębowicz.

22 Zob. M. Barbi, *Dante*, tłum. M. Gałuszka, Warszawa 1965, s. 90.

Przegląda dusze w jednym myśli błysku,
Spojrzała na mnie piękna i pogodna.
„Podziękuj – rzekła – Dobroci Przedwiecznej,
Oto planeta pierwszym niebem włodna”.
Wtem mię ogarnął jakby obłok mleczny:
Tuman błyszczącej, gęstej, zbitej bieli,
Skrzącej jak klejnot w poświacie słonecznej²³.

Korsak przetłumaczył powyższy fragment *Pieśni II* w sposób następujący:

A Beatryce wciąż w górę patrzała,
Jam patrzył na nią; jak złożona strzała
Na łuku, z węzła zrywa się i leci,
Tak szybko byłem w tym miejscu, gdzie świeci
Cudowna światłość, której blask uroczy
Od Beatrycy oderwał mi oczy.
Ona, co w głębi mego serca czyta,
Zwrócona do mnie, tak piękna i miła,
Ze zwykłym słów swych wdziękiem i urokiem
„Wzniesź wdzięczną duszę do Boga”, mówiła:
„Przez Niego nas tu pierwsza gwiazda wita”.
Byliśmy zda się przykryci obłokiem
Lśniącym i twardym, grał blasków tysiącem,
Jak dyamentu szlif rażony słońcem²⁴.

W powyższym opisie Dante i Beatrycze zostają ukazani w kontekście ich uczucia. Mimo iż atmosfera utworu ulega znaczącej zmianie, Porębowicz nie przestaje wzorcowo trzymać się dantejskiej tercyny. W młodopolskim tłumaczeniu bohaterka jest „pogodna” i „przegląda duszę” Dantego. W przekładzie romantycznym „miła” Beatrycze czyta „w głębi” jego „serca”.

23 D. Alighieri, *Boska komedia*, tłum. E. Porębowicz, s. 338–339.

24 D. Alighieri, *Boska komedia*, cz. III, tłum. J. Korsak, s. 13.

Archaizowany język Porębowicza zawodzi we fragmentach, w których na pierwszy plan wysuwa się platoniczne uczucie. Swobodniejszy przekład Korsaka prezentuje się natomiast jako interesujący przykład zastosowania charakterystycznej poetyki romantycznej. Choć z pewnością nie jest on transparentnym dziełem epoki, jego stylistyka przywodzi na myśl poematy Słowackiego czy wczesne dzieła Mickiewicza. *Raj* Korsaka można odczytać jako poemat romantyczny. W takim wypadku wszelkie usterki techniczne, które w dwóch poprzednich częściach były źródłem krytyki, tutaj przestają razić, ponieważ trafnie oddają liryczny obraz miłości idealnej – przywołujący na myśl sonety Dantego czy Petrarke²⁵. Stanowi to dowód na żywe zainteresowanie romantyków twórczością florentczyka. Jak wskazuje Wołodymyr Wasylenko, „romantyzm polski samą naturą własnego rozwoju był predestynowany do przyjęcia wpływu Dantego”²⁶.

W analizie przytoczonych fragmentów skupię się na warstwie językowo-brzmieniowej ostatnich cytowanych wersów. W obu przypadkach zostają wykorzystane zabiegi gramatyczne mające na celu utrzymanie jedenastozgłoskowca. W przypadku przekładu Porębowicza chodzi o skrócenie imienia bohaterki do formy „Beatryks”.

Podobne zabiegi fleksyjne pojawiały się również w innych tłumaczeniach dawnych epickich dzieł. Za przykład mogą posłużyć pierwsze słowa *Iliady* w klasycystycznym tłumaczeniu Franciszka Ksawerego Dmochowskiego:

Gniew Achila, bogini, głoś, obfity w szkody,
Który ściągnął klęsk tyle na greckie narody²⁷.

Korsak natomiast, w celu dodania do wersu jedenastej sylaby, posługuje się fonetycznym wariantem leksemu diament („dy[j]amentu szlif”)²⁸. Zabieg

25 Co więcej, skojarzenie to może się nasuwać właśnie z powodu struktury wersyfikacyjnej – Korsak niejednokrotnie posługuje się „sonetowymi” rymami okalającymi.

26 W. Wasylenko, *Polskie losy Dantego w wieku XIX*, Poznań 1993, s. 8.

27 Homer, *Iliada*, tłum. F. K. Dmochowski, Wrocław 1960, s. 3.

28 W tym kontekście można przytoczyć fragment przedmowy do powieści *Pożegnanie jesieni* autorstwa Witkacego: „Nikt nie zmusi mnie, abym pięknie brzmiące słowo dwusylabowe «tryumf» drukował «triumf». Zamienia się ono w ten sposób na jednosylabowe, niezgodnie zupełnie z duchem polskiego języka” (S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, wstęp i oprac. W. Bolecki, Wrocław 2014, s. 10).

ten świadczy o afiliacji romantycznej tłumaczenia. Taką formą posługiwali się m.in. Adam Mickiewicz²⁹, Juliusz Słowacki³⁰ czy Cyprian Norwid³¹.

W przytoczonych fragmentach obu tłumaczeń dochodzi do ścisłego skorelowania warstwy językowo-brzmieniowej z warstwami wyższymi³². Metafizyczna atmosfera zostaje wyrażona poprzez zabiegi fonetyczne: odbicia konsonantyczne spółgłosek syczących i półotwartych („obłokiem / Lśniącym i twardym, grał blasków tysiącem / Jak dy[j]amentu szlif rażony słońcem” [tłumaczenie Korsaka]; „obłok młeczny: / Tuman błyszczącej, gęstej, zbitej bieli, / Skrzącej jak klejnot w poświacie słonecznej” [tłumaczenie Porębowicza]). Obaj tłumacze posłużyli się również subtelnym wtrąceniem modalności („jakby” [Porębowicz]; „zda się” [Korsak]).

Przekłady różnią się jednak w swoich stylistykach. W przekładzie Korsaka dominantę stanowi metafora – figura obłoku jest niedosłowna i upersonifikowana („grał blasków tysiącem”). Warto również zaznaczyć, że obłok okrywa dwoje kochanków („Byliśmy, zda się”). Porębowicz natomiast izoluje Dantego („Wtem mię ogarnął”). Jego opis dąży do precyza-

29 W *Prologu do Dziadów części III* czytamy:

Żywy, zostanę dla mej ojczyzny umarły,
I myśl legnie zamknięta w duszy mojej cieniu,
Jako dyjament w brudnym zawarty kamieniu.

(A. Mickiewicz, *Dziady. Poema*, [w:] tenże, *Utwory dramatyczne*, Warszawa 1982, s. 128–129).

30 W *Śnie srebrnym Salomei* czytamy:

Za żadne ja dyjamenty
Z wami długo nie pobawię,
Nie usiądę tu na ławie

(J. Słowacki, *Sen srebrny Salomei*, oprac. A. Kowalczykowa, Wrocław 2009, s. 163).

31 W wierszu *Po to właśnie* czytamy:

Czy zostanie
Na dnie popiołu gwiaździsty dyjament
Wiekuiestego zwycięstwa zaranie?

(C. Norwid, *W pamiętniku*, [w:] tenże, *Pisma wybrane*, t. 1, wyb. i oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1968, s. 221).

32 W romantyzmie przywiązywano większą wagę do brzmieniowej warstwy dzieła. Takie stanowisko zajmował również Roman Ingarden. Polski fenomenolog, wykładając swoją koncepcję warstw i faz dzieła, pisze następująco: „Składniki dzieła, występujące w jego poszczególnych fazach, [...] różnią się [...] między sobą co do bardziej szczegółowych własności. U uwagi na ich ogólny typ są one następujące: a) pewien twór językowo-brzmieniowy, w szczególności brzmienie słowa [...]” (R. Ingarden, *Z teorii dzieła literackiego*, [w:] *Problemy teorii literatury*, t. 1, red. H. Markiewicz, Wrocław 1987, s. 9).

cji. Wprowadzone zostają figury stylistyczne, które upodabniają fragment do mitycznego opisu: obłok zostaje w celu hiperbolizacji przyrównany do tumanu. Tłumacz posługuje się także epithetonem („błyszczącej, gęstej, zbitej”), ograniczając liczbę Ingardenowskich miejsc niedookreślenia.

IV

Boska Komedia stanowi zagadkę, której jednoznaczne odgadnięcie jest nieosiągalnym celem interpretatorów i komentatorów od niemal siedmiu stuleci³³. Carl Gustav Jung sklasyfikował utwór Dantego jako wizjonerski, sięgający do pierwotnej wizji³⁴. Analiza dzieła odkrywa przed badaczami kolejne meandry. Stanowi syntezę myśli średniowiecznej³⁵, a zarazem porusza uniwersalne i nierozstrzygnięte do czasów współczesnych problemy: filozoficzne, etyczne, teologiczne.

Każda z części znacząco się od siebie różni, a wszystkie trzy spaja mistyczny pierwiastek. Problematiczna jest także genologia *Boskiej Komedii*. W dyskursie naukowym zwykło się określać dzieło Dantego – wbrew tytułowi – jako rozbudowany poemat³⁶. Trudno jednak przyporządkować normatywne kategorie utworowi tak różnorodnemu i tak złożonemu.

Jak wskazuje Michele Barbi,

[Dante] zamierzał napisać dzieło poetyckie, nie w tym jednakże sensie, jak my je dziś pojmujemy, ale zgodnie z poglądami jego czasów, które pozwalały poezji stawiać sobie także cele dydaktyczne i umoralniające. Z pewnością, współczesna koncepcja poezji jest słuszniejsza i dzięki niej możemy dostrzec w poemacie partie, w których poezja wytryska, rozlewa się i tryumfuje, oraz partie, które są raczej krasomówstwem czy alegorią albo po prostu stanowią warstwę strukturalną utworu³⁷.

33 „Pierwsze chronologicznie miejsce należy się najstarszym komentatorom i autorom życiorysów poety. Wkrótce po śmierci Dantego, około roku 1325 powstał w Bolonii komentarz, którego autorem jest Ser Graziolo de'Bambaglioli” (K. Morawski, *Wstęp*, s. III).

34 Zob. C. G. Jung, *Psychologia i twórczość*, <http://teoria-literatury.cba.pl/index.php/c-g-jung-psychologia-i-tworczosc-czytaj-on-line/> (dostęp: 19.05.2016).

35 Zob. http://staropolska.pl/tradycja/średniowiecze/Dante_Alighieri.html (dostęp: 13.09.2016).

36 J. Sokolski, *Boska Komedia* [hasło], [w:] tenże, *Literatura staropolska*, Wrocław 2004, s. 27.

37 M. Barbi, *Dante*, s. 94.

Interesujący jest choćby rozdźwięk genologiczny między *Piekłem* a *Rajem*. Pierwsza część wędrówki Dantego silnie koresponduje z *Eneidą*, dlatego może się kojarzyć z eposem. Kwestia wariantywności gatunkowej ostatniej części dzieła pozostaje otwarta. Michele Barbi wskazuje, że „*Raj* jest przede wszystkim pieśnią o Beatrycze”³⁸. Natomiast według Jacka Sokolskiego

opis nieba jest właściwie rodzajem wielkiego hymnu wyśpiewanego przez Dantego na cześć Boga, którego siedziby i oblicza nie jest jednak poeta w stanie opisać, gdyż, jak sam zaznacza, jego wyobraźnia nie podoła temu zadaniu³⁹.

Powróć do analizy fragmentów tłumaczeń. Interesują mnie – wspomniane przez Sokolskiego – różnice w zabiegach, których celem jest ekspozycja samouświadomionej niemożności retorycznej podmiotu mówiącego. Milczenie (zwłaszcza w tłumaczeniu Korsaka) stanowi w *Raju* powracającą kategorią estetyczną. Podmiot mówiący powtarza, że nie jest w stanie werbalnie wyrazić swoich przeżyć.

Za przykład może posłużyć fragment *Pieśni XXIII z Raju*. Najpierw w tłumaczeniu Korsaka:

I zdało mi się, z jej oczu, z jej liców
Radość tryskała iskrami, płomieniem;
Pomimo woli tu czuję potrzebę
Zakryć blask tego obrazu milczeniem⁴⁰.

Następnie u Porębowicza:

Twarz swą ubrała w płomienie, a w oku
Zatliła takiej radości kagańce,
Że nie potrafię skreślić jej uroku⁴¹.

38 Tamże, s. 90.

39 J. Sokolski, *Boska Komedia* [hasło], s. 28.

40 D. Alighieri, *Boska komedia*, cz. III, tłum. J. Korsak, s. 165–166.

41 D. Alighieri, *Boska komedia*, tłum. E. Porębowicz, s. 438–439.

By nie powielać refleksji o różnicach stylistycznych, zwrócę uwagę na wprowadzenie do przekładu figury milczenia. Porębowicz – oszczędny w słowach – używa bezpośredniej frazy (którą można uznać za przykład stylu młodopolskiego): „nie potrafię skreślić jej uroku”. U Korsaka meta-tekstowe wyznanie urasta do rozbudowanej figury myśli – *praetermissio*.

To kolejny przykład ilustrujący opozycję między młodopolską manierą oraz romantyczną wylewnością. W celu oddania napięcia między bohaterami i uwypuklenia uroku Beatrycze rozciąga retoryczne pominięcie, dodając do tłumaczenia dodatkowy wers („Pomimo woli tu czuję potrzebę / Zakryć blask tego obrazu milczeniem”).

Można także przytoczyć wyznanie Dantego z *Pieśni XXXI*. W tłumaczeniu Korsaka czytamy:

Ja, com przechodził bez tchu i popasu
Z ziemskiego w boskie, do wieczności czasu,
Od Florentynów gwaru i hałasu
Do rozumnego i cichego ludu,
Nie dziw, że wzruszon dziwem i zapalem
Nie chcąc nic słyszeć i mówić, milczałem⁴².

Porębowicz przetłumaczył ten fragment w sposób następujący:

Mnie, com z ludzkiego do bożego stanu
I z doczesności leciał wieczność witać,
Z florenckich granic w kraj oddany Panu,
Jakież musiało osłupienie chwytać!
Zdumiony, szczęśliwi, zapatrzony w Róży,
Czekałem, nierad ni słuchać, ni pytać⁴³.

Potrójnie rymujące się wersy wzmagają melodyjność tekstu Korsaka. Pojawiają się również znamiona romantycznej aksjologii: ziemski „gwar” i „hałas” przeciwstawione zostają „rozumnemu i cichemu ludowi” – mieszkańcom niebios. Interesująca jest również różnica w ostat-

42 D. Alighieri, *Boska komedia*, cz. III, tłum. J. Korsak, s. 224–225.

43 D. Alighieri, *Boska komedia*, tłum. E. Porębowicz, s. 477.

nich wersach przytoczonych fragmentów, a w szczególności predykat zdania nadrzędnego. Porębowicz wprowadza kategorię czekania, natomiast Korsak – milczenia.

V

Choć różnice w tłumaczeniach są niewielkie, pojawiają się regularnie i stanowią matrycę porównawczą, zdeterminowaną przez nurt, do którego należy tłumacz.

Porębowicz skrupulatnie spełnia obietnicę Dantego z pierwszych wersji dzieła („opowiem lasu rzeczy”) poprzez konsekwentne kształtowanie struktury narracyjnej. Wyprawa głównego bohatera to mityczna, epopeiczną podróż – rozpoczynająca się od katabazy, a zakończona na wniebowzięciu – która winna być opisywana w „epicznym rymie”⁴⁴, archaizowanym językiem, wiernym stylowi Wergiliusza. Przekład młodopolski jest skonwencjonalizowany i jednolity, jednak we fragmentach o dużym „ładunku emocjonalnym” narracja staje się sztuczna, pretensjonalna i manieryczna.

W przypadku Korsaka zaciera się dystans – chronotopowy, emocjonalny, poznawczy – który dyktuje epopeiczna konwencja. Podczas swojej opowieści podmiot mówiący odbiera świat przedstawiony na nowo i zgodnie z romantyczną epistemologią. Korsak nie potrafi zachować płynności narracji w *Piekle*, radzi sobie natomiast znakomicie w kreśleniu relacji między Dantem a Beatrycze. Jego tłumaczenie daje się odczytać poza genologicznymi czy stylistycznymi ramami dzieła oryginalnego. *Boska Komedia* Korsaka jest ściśle osadzona w kontekście romantycznym.

Z powyższej analizy wypływa wniosek, iż o ile (ze względu na „liczne paradoksy przekładu”) trudno orzekać o możliwości czy też niemożliwości przełożenia dzieła literackiego na obcy język⁴⁵, o tyle w przypadku *Boskiej Komedii* perspektywa powstania – posługując się kategorią Miriama – „tłumaczenia doskonałego” jest tym bardziej odległa⁴⁶. I przez wierność

44 Fragment monologu Wergilego z *Pieśni I (Piekło)* w przekładzie Porębowicza (tamże, s. 27).

45 Zob. W. Soliński, *Przekład artystyczny...*, s. 7.

46 „Wiadomo, że sam Dante oceniał sceptycznie możliwość wiernego i poprawnego odtwarzania dzieła literackiego w innym języku niż język oryginału” (K. Morawski, *Wstęp*, s. CXIV).

przekładu nie mam na myśli ścisłości leksykalnej, lecz oddanie ogólnej atmosfery panującej w dziele.

Nie zamierzam orzekać, które tłumaczenie jest według mnie *lepsze*. Z jednej strony zmysł filologiczny podpowiada, by oddać hołd szlachetnemu przekładowi Porębowicza. Z drugiej – „czytelnicze serce” faworyzuje wersję Korsaka i to właśnie do niego nakazuje powracać w poszukiwaniu – mówiąc słowami Cypriana Norwida – *prawdy estetycznej*⁴⁷.

Stąd wyłania się paradoks ogólnoliteracki: konsekwencja artystyczna (rozumiana przez *spójność*: stylistyczną, gatunkową czy wersyfikacyjną) sama w sobie posiada wartość. Jednocześnie – w przypadku dzieł wielkich – taka spójność może nie oddać różnorodności kategorii estetycznych i zmienności faktury dzieła, stając się *obusiecznym mieczem* wykutym przez artystę.

Bibliografia

Literatura podmiotu

- Alighieri D., *Boska Komedia*, tłum. E. Porębowicz, Warszawa 1975.
Alighieri D., *Boska Komedia*, cz. I–III, tłum. J. Korsak, Złoczów b.d. (przed 1918).
Homer, *Iliada*, tłum. F. K. Dmochowski, Wrocław 1960.
Mickiewicz A., *Dziady. Poema*, [w:] tenże, *Utwory dramatyczne*, Warszawa 1982, s. 15–256.
Norwid C., *W pamiętniku*, [w:] tenże, *Pisma wybrane*, t. 1, wyb. i oprac. J. W. Gomułicki, Warszawa 1968, s. 219–222.
Słowacki J., *Sen srebrny Salomei*, oprac. A. Kowalczykowa, Wrocław 2009.

Literatura przedmiotu

- Alighieri D., *O języku pospolitym*, tłum. W. Olszaniec, Kęty 2002.
Barbi M., *Dante*, tłum. M. Gałuszka, Warszawa 1965.

⁴⁷ Cyprian Norwid na temat przekładów dzieł Byrona autorstwa Wiktora Baworowskiego pisał następująco: „Wierność jest ścisła, czytając po kilkanaście wierszy – – mniejsza, czytając całe pieśni. Czy tłumacz się nad tym zastanowił? Kryje to znakomitą prawdę estetyczną!...” (C. Norwid, *[O tłumaczeniach Byrona]*, [w:] tenże, *Pisma wybrane*, t. 4, oprac. J. W. Gomułicki, s. 270).

- http://staropolska.pl/tradycja/sredniowiecze/Dante_Alighieri.html (dostęp: 13.09.2016).
- Ingarden R., *Z teorii dzieła literackiego*, [w:] *Problemy teorii literatury*, t. 1, red. H. Markiewicz, Wrocław 1987, s. 7–59.
- Jung C. G., *Psychologia i twórczość*, <http://teoria-literatury.cba.pl/index.php/c-g-jung-psychologia-i-tworczosc-czytaj-on-line/> (dostęp: 19.05.2016).
- Klemensiewicz Z., *Przekład jako zagadnienie językoznawstwa*, [w:] *Polska myśl przekładoznawcza. Antologia*, red. P. de Bończa Bukowski, M. Heydel, Kraków 2013, s. 53–65.
- Litwornia A., „*Dantego ktoś się odważy tłumaczyć?*”. *Studia o recepcji Dantego w Polsce*, Warszawa 2005.
- Łempicki Z., *Wybór pism*, t. 2, oprac. H. Markiewicz, Warszawa 1966.
- Markiewicz H., *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1976.
- Morawski K., *Wstęp*, [w:] D. Alighieri, *Boska Komedia*, Wrocław 1986.
- Norwid C., *[O tłumaczeniach Byrona]*, [w:] tenże, *Pisma wybrane*, t. 4, wyb. i oprac. J. W. Gomułicki, Warszawa 1968, s. 269–271.
- Popovič A., *Teoria przekładu w systemie nauki o literaturze*, [w:] *Konteksty nauki o literaturze*, red. M. Czermińska, Wrocław 1973, s. 107–126.
- Preisner W., *Dante i jego dzieła w Polsce*, Toruń 1957.
- Przesmycki Z. [Miriam], ***, [w:] *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, wyb. i oprac. E. Balcerzan, E. Rajewska, Poznań 2007, s. 112.
- Sokolski J., *Boska Komedia* [hasło], [w:] tenże, *Literatura staropolska*, Wrocław 2004, s. 28.
- Soliński W., *Przekład artystyczny a kultura literacka*, Wrocław 1987.
- Wasylenko W., *Polskie losy Dantego w wieku XIX*, Poznań 1993.
- Witkiewicz S. I., *Pożegnanie jesieni*, wstęp i oprac. W. Bolecki, Wrocław 2014.

Between Dante's style of writing and the influence of translation techniques on the *Divine Comedy* About the Polish translations of the *Divine Comedy*

Summary

The subjects of the article are Polish translations of Dante's *Divine Comedy* – the romantic interpretation of Julian Korsak and the modernist interpretation of Edward Porębowicz.

The author of the article does the comparative analyze of the episodes of *Inferno* and *Paradiso*. The considerations apply to the reception of the translations, to the lingual structure and especially to the poetics: the stylistics, the versification and the literary genology. The analyze is the contribution to the reflection on the history of literature; the article presents the connection between the context of the native tradition of the writer-translator and the character of the artistic translation.

Keywords: *Divine Comedy*, translation, reception of translation, Korsak Julian, Porębowicz Edward.

Joanna Hańczkiewicz*

Po co nam edycja elektroniczna? Techniczne rozważania nad edycją elektroniczną XVI-wiecznych tłumaczeń *Psałterza* na język polski

Streszczenie

Artykuł jest poświęcony zagadnieniom edytorstwa elektronicznego i problematyce tworzenia naukowej edycji elektronicznej. We wstępie pokrótce scharakteryzowano metodę nauczania edytorstwa naukowego na przykładzie kierunku prowadzonego przez Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Następnie przedstawiono najważniejsze poglądy na edytorstwo elektroniczne wyrażane przez krajowych badaczy. Spróbowano również wymienić podstawowe cechy naukowej edycji elektronicznej, które odróżniają ją od wydania papierowego. W drugiej części artykułu na konkretnych przykładach pokazano, z jakimi problemami mierzy się początkujący edytor elektroniczny. Za materiał posłużyły fragmenty edycji XVI-wiecznych tłumaczeń *Psałterza* na język polski, przygotowanej jako projekt zaliczeniowy przez magistrantów krakowskiego edytorstwa.

Słowa kluczowe: edytorstwo, edycja elektroniczna, *Psałterz*.

* Uniwersytet Jagielloński, Wydział Polonistyki, 31-007 Kraków, ul. Gołębia 16, e-mail: joannahanczkiewicz@wp.eu.

Wprowadzenie

Program kształcenia studentów edytorstwa na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego zakłada, że podczas dwóch lat studiów magisterskich przyszli absolwenci powinni poza umiejętnościami praktycznymi niezbędnymi do pracy we współczesnych wydawnictwach posiadać również wiedzę o klasycznym edytorstwie naukowym¹. W tym celu prowadzony jest trzyletni kurs tekstologii, w trakcie którego studenci poznają między innymi dzieje i definicję tekstologii, podstawowe pojęcia edytorstwa naukowego, historię polskiego edytorstwa, różne tradycje i metody pracy nad tekstem, a także uczą się odczytywać dawne druki. Zwieńczeniem kursu ma być samodzielnie przygotowana edycja fragmentu tekstu dawnego (najczęściej XVII-wiecznego). Odkrywanie tajników pracy filologa zmusza studentów do indywidualnej, wielogodzinnej pracy najpierw nad transliteracją tekstu zabytku, a następnie transkrypcją, komentarzem i notą edytorską.

Niejako dla równowagi w tym samym czasie magistranci są zobligowani do zrealizowania trwającego cały rok projektu zespołowego. Jego podstawowym zadaniem jest wykształcenie w przyszłych pracownikach instytucji kultury podstawowej dziś umiejętności pracy w zespole. Studenci mają do wyboru współpracę z wydawnictwami, muzeami, agencjami reklamowymi lub też działalność wewnętrzną na rzecz Wydziału Polonistyki oraz Katedry Edytorstwa i Nauk Pomocniczych. Owoce prac kilkusobowych grup bywają naprawdę imponujące – zorganizowanie wystawy, opracowanie uczelnianych informatorów i materiałów dydaktycznych, kompleksowe przygotowanie publikacji².

Rozważania przedstawione w niniejszym artykule są pokłosiem pracy w podobnym czteroosobowym zespole³, którego zadaniem było podjęcie

1 Konsekwencją systemu bolońskiego jest rozbieżność programu studiów edytorskich na bardziej „praktyczne” studia licencjackie i z założenia akademickie studia magisterskie, dlatego też wiedzę o edytorstwie naukowym przekazuje się dopiero podczas dwóch ostatnich lat kształcenia. Por. J. S. Gruchała, *Edytorstwo – wiedza i umiejętność*, „Wielogłos” 2012, nr 3 (13), s. 159–160.

2 Studenci krakowskiego edytorstwa przygotowali między innymi wystawę pt. *Historia zapisana w drukach ulotnych* (Muzeum Historyczno-Misyjne Zgromadzenia Księża Misjonarzy w Krakowie, 5–29 czerwca 2016 r.) oraz publikację pofestiwalową 4. Festiwalu Kultury i Mediów „Polikultura”.

3 Projekt realizowany w roku akademickim 2015/2016 przez studentów: Grzegorza Fijasa, Martę Szymczyk, Reginę Warską oraz autorkę artykułu – Joannę Hałaczkiwicz, pod kierunkiem profesora Janusza S. Gruchały i techniczną opieką Iwony Grabskiej-Gradzińskiej.

próby stworzenia elektronicznej edycji XVI-wiecznych tłumaczeń *Psalterza* na język polski. Warto podkreślić, że spośród wszystkich realizowanych przez studentów zadań praca nad projektem edycji elektronicznej wyróżniała się tym, że łączyła kilka – zdawałoby się – nieprzystających do siebie umiejętności. Studenci poza zdolnością do działania zespołowego musieli się wykazać zarówno czysto akademickimi kompetencjami (filologa, historyka języka, znawcy literatury staropolskiej), jak i zupełnie nieuniwersyteckimi umiejętnościami – zaawansowanej edycji tekstów i programowania. Niezbędne okazały się też znajomość metod projektowania interfejsów użytkownika oraz wiedza o najnowszych mediach cyfrowych.

Nieobliczone na ostateczne zrealizowanie przedsięwzięcie stało się doskonałą okazją do poszerzenia wiedzy zdobytej podczas tradycyjnego kursu tekstologii. Uczestnicy projektu mogli bowiem oderwać się od ustalającego jeden właściwy tekst edytorstwa papierowego i podjąć wyzwania, jakie przed klasyczną humanistyką stawia świat płynnej informacji elektronicznej. Zebrane doświadczenia skłaniają do namysłu nie tylko nad przyszłością edytorstwa naukowego, lecz także nad kompetencjami wymaganymi od przyszłych młodych naukowców – absolwentów kierunków humanistycznych. Pozostaje żałować, że zagadnienia nowoczesnego edytorstwa w toku studiów są tak rzadko przedstawiane ich uczestnikom i mieć nadzieję na szybką poprawę tej sytuacji.

Edycja elektroniczna – postulaty, wyobrażenia

O edytorstwie elektronicznym w ostatnich latach jest w Polsce coraz głośniejsze⁴. Można odnieść wrażenie, że obok narzekań na kryzys polskiego

4 Zob. np.: P. Bem, *Dlaczego polskie edytorstwo naukowe nie istnieje*, „Teksty Drugie” 2016, nr 1; A. Wójtowicz, *Narzędzia mediów elektronicznych w warsztacie edytora – próba teoretycznego rozpoznania*, „Teksty Drugie” 2014, nr 2; J. S. Gruchała, *Nowe możliwości w edytorstwie literatury dawnej*, [w:] *Polonistyka w przebudowie*, t. 1, red. M. Czermińska, Kraków 2005; tenże, *Wirtualny wydawca i użytkownik edycji elektronicznej*, [w:] *Europejski kanon literacki*, red. E. Wichrowska, Warszawa 2011. Na uwagę zasługują działania inicjowane przez powstałe w 2013 roku Centrum Humanistyki Cyfrowej przy Instytucie Badań Literackich PAN. Spośród przedsięwzięć CHC IBL PAN szczególnie interesujący wydaje się projekt *Naukowe edycje cyfrowe*, kierowany przez Pawła Bema. Znamienne są również tytuły przewodnie dwóch numerów „Tekstów Drugich” (2014, red. M. Maryl) – *Nowa (?) Filologia*, *Nośnik jest przekazem* – poświęconych wpływowi nowych mediów na literaturę i związane

edytorstwa⁵ stał się to drugi popularny temat dyskusji. Mimo licznych głosów nadziei, nie brak też wyznań sceptycyzmu. Jedni w edycji elektronicznej upatrują możliwości wydania tekstu tak, jak nie dałoby się tego zrobić na papierze (można by na przykład spróbować odtworzyć proces tworczy, przedstawić jednocześnie wiele redakcji)⁶, drudzy zaś obawiają się, że „wydanie takie cieszyć będzie przede wszystkim swego twórcę”, ponieważ problem z dzisiejszymi czytelnikami jest taki, że „wcale nie chcą się babrać w brudnopisach, czystopisach i odpisach, w kolejnych redakcjach i wersjach, nie są ciekawi, który wariant ważniejszy chronologicznie, a który stylistycznie. Chcą, by to wszystko zrobił za nich edytor”⁷. Inni jeszcze byłiby skłonni przenosić znane z tradycyjnych edycji papierowych metody pracy edytora i efekty tych działań udostępniać w wersji elektronicznej⁸.

A jednocześnie w polskiej sieci, jakby niezależnie od rozważań edytorów, z dnia na dzień można znaleźć coraz więcej tekstów niezbędnych w szkole, na uczelni, w pracy naukowej czy też po prostu zaspokajających potrzeby poznawcze bez konieczności udania się do wypożyczalni. Można powiedzieć: książki digitalizuje się na potęgę, a zwolennicy wolnego dostępu do wiedzy przestali być uważani za rozentuzjasmowanych niegroźnych wizjonerów. Federacja Bibliotek Cyfrowych zrzesza już 116 polskich instytucji udostępniających online łącznie ponad cztery miliony publikacji⁹. Uwagę humanisty przykuwają zwłaszcza materiały udostępniane w Repozytorium Cyfrowym Instytutów Naukowych oraz przez BazHum – pełno-

z nią dziedziny badań. Wreszcie od 11 do 16 lipca 2016 roku miała miejsce w Krakowie dwudziesta siódma międzynarodowa konferencja *Digital Humanities*, na której jeden z paneli był poświęcony cyfrowym edycjom naukowym (*The Scholarly Digital Edition: Best Practices, Guidelines, and Peer Evaluation*), zob. <http://dh2016.adho.org/abstracts/> (dostęp: 4.10.2016).

5 Ostatnio najmocniej wyrażonych w artykule Pawła Bema prowokacyjnie zatytułowanym *Dlaczego polskie edytorstwo naukowe nie istnieje*. Janusz S. Gruchała ironicznie mówi wręcz o „rytualnych narzekaniach”, zob. tenże, *Edytorstwo – wiedza i umiejętność*, s. 161. Zob. też wypowiedź Mirosława Strzyżewskiego, *Sztuka edycji – dziś (tezy do dyskusji)*, „Sztuka Edycji. Studia Tekstologiczne i Edytorskie” 2011, nr 1.

6 Zob. np. J. S. Gruchała, *Nowe możliwości w edytorstwie literatury dawnej*; tenże, *Wirtualny wydawca i użytkownik edycji elektronicznej*.

7 Cyt. za: R. Grześkowiak, *Dezyderata edytora tekstów dawnych – głos minorowy*, „Wielogłos” 2012, nr 3, s. 177, 178.

8 Zob. np. J. F. Fert, *Nadzieje i obawy edytorstwa*, „Wielogłos” 2012, nr 2, s. 33. J. Staroń, *Internet jako środowisko pracy edytora*, „Lapsus Calami” 2015, nr 1, s. 16, https://issuu.com/lapsuscalami/docs/nr_1_2015 (dostęp: 4.10.2016).

9 Zob. <http://fbc.pionier.net.pl/pro/zrodla/> (dostęp: 4.10.2016).

tekstową bazę polskich naukowych czasopism humanistycznych i społecznych. Wydaje się, że nareszcie naukowcy i studenci z różnych ośrodków mają szybki dostęp do nowych artykułów publikowanych w krajowych czasopismach naukowych, co sprzyja wymianie myśli.

Ciekawie wygląda komercyjna platforma IBUK Libra (własność grupy PWN), za pośrednictwem której można wykupić dostęp do najnowszych e-podręczników akademickich lub za darmo korzystać z książek zasubskrybowanych przez lokalne biblioteki udostępniające swoim czytelnikom specjalne kody logowania. Wirtualna czytelnia myIBUK z założenia ma pomagać w pracy naukowej – użytkownicy skeumorficznego interfejsu¹⁰ platformy mogą łatwo cytować fragmenty tekstu, udostępniać je na skrzynkę pocztową, tworzyć notatki i zakładki. Szczególnie potrzebne rozdziały książki da się nawet wydrukować.

Omówione przeze mnie przykłady cyfrowego życia tekstu nie są jednak tym, na czym chciałabym się skupić, mówiąc o naukowej edycji elektronicznej (*electronic scholarly edition*) – której, jak zauważają zainteresowani tematem, tak naprawdę w Polsce jeszcze nie ma¹¹. Masowa digitalizacja zasobów bibliotek, rosnąca popularność czytników e-booków i platform dystrybuujących książki elektroniczne, wreszcie – wychodząca z podziemia kultura twórców literatury cyfrowej powodują, że w powszechnym wyobrażeniu rozszerza się zakres terminu „edycja elektroniczna”. Takimi edycjami byłibyśmy skłonni nazywać książki konwertowane do formatów EPUB i MOBI, wyeksportowane z programu InDesign pliki PDF mające dopiero trafić do drukarni, skany druków zapisywane jako pliki DjVu, teksty literackie dostępne w serwisie Wolne Lektury i artystyczne przedsięwzięcia w rodzaju hipertekstowego wydania *Rękopisu znalezione w Saragossie*¹². To ostatnie jest zresztą paradoksalnie najbliższe edycji elektronicznej, o jakiej myślą edytorzy naukowci.

10 Cyfrowy interfejs skeumorficzny naśladuje przedmioty fizyczne (np. przyciski kieszonkowego kalkulatora odwzorowane w programie komputerowym czy też drewniane półki regału zamiast drzewa folderów w aplikacji do zarządzania e-bookami). Zob. B. Papież, *Melodie, które znamy*, „2+3D” 2013, nr 47.

11 P. Bem, *Dlaczego polskie edytorstwo naukowe nie istnieje*, s. 161.

12 J. Potocki, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, oprac. M. Pisarski, J. Niedziela, Ł. Podgórni, http://www.ha.art.pl/rekopis/00_intro.html (dostęp: 5.10.2016).

Janusz Gruchała, pisząc o perspektywach rysujących się przed współczesnym wydawcą naukowym, podkreśla, jak duży potencjał w tej dziedzinie mają nowe media. Zwraca przy tym uwagę, że wyzwaniem dla edytora powinno być przygotowanie takiej edycji, której nie da się bez straty przenieść na papier. Badacz mówi stanowczo: „jeśli da się w całości wydrukować na papierze wydanie udostępnione w sieci komputerowej, to w istocie nie można go nazwać elektronicznym”, a dalej dodaje: „nie można liczyć na taryfę ulgową. Odbiorcy e-edycji czekają na pełne wykorzystanie możliwości komputera i chcą otrzymywać wydania naukowe lepsze niż te, które możliwe są na papierze”¹³. Podobne rozróżnienie przeprowadza Maciej Maryl¹⁴. Powołując się na koncepcję remediacji Jaya Davida Boltera i Richarda Grusina¹⁵, dzieli przejawy „literatury ucyfrowionej” na reprintsy i teksty poddane strategii hipermediacji. Te pierwsze nie wykorzystują w pełni możliwości, jakie daje nowe medium, lecz ograniczają się jedynie do podstawowych udogodnień. Mowa o różnego rodzaju skanach książek, tekstach odczytanych za pomocą technologii OCR i prostych dokumentach EPUB (oraz MOBI) eksportowanych z programów do składu tradycyjnej, papierowej książki. Elektroniczne reprintsy zachowują podstawowe cechy starego medium (podają kanoniczny tekst w linearnym układzie, odwzorowują layout, podział na rozdziały, czasem paginację), a w skrajnych wypadkach – składają się po prostu z faksymiliów edycji papierowej. Lektura takich „elektronicznych książek” niewiele różni się od kontaktu z ich kodeksowymi poprzedniczkami. Jedynymi nowymi udogodnieniami są możliwość szybkiego przeszukiwania tekstu i dodawania usuwalnych notatek.

13 J. S. Gruchała, *Wirtualny wydawca i użytkownik edycji elektronicznej*, s. 287.

14 M. Maryl, *Reprint i hipermedialność – dwa kierunki rozwoju literatury cyfrowej*, [w:] *Tekst (w) sieci*, t. 2: *Literatura, społeczeństwo, komunikacja*, red. A. Gumkowska, Warszawa 2009, s. 85 i n.

15 Remediacja to proces, w wyniku którego nowe medium przejmuje cechy starego i uzupełnia je nowymi, przez co staje się atrakcyjniejsze dla odbiorcy – na przykład telewizja hybrydowa wykorzystuje swoją poprzedniczkę (zwykłą telewizję) i poszerza jej możliwości o dostęp do Internetu. Zdaniem Boltera i Grusina istnieją dwie strategie remediacji – bezpośredniość i hipermediacja. W pierwszym przypadku nowe medium stara się pozostać niewidoczne dla użytkownika, w drugim zaś jest odwrotnie – nowe medium wykorzystuje swoje cechy, by zmanifestować swoją obecność. Zob. J. D. Bolter, *Przestrzeń pisma. Komputery, hipertekst i remediacja druku*, tłum. A. Małecka, M. Tabaczyński, Kraków 2014 (*Cyfrowa Humanistyka*), s. 38–42; M. Maryl, *Reprint i hipermedialność...*, s. 85.

Inaczej rzecz wygląda w przypadku edycji zhipermediatyzowanej. Tekst uwalnia się bowiem od ograniczeń papierowego kodeksu i podporządkowuje sieciowej strukturze hipertekstu. Linearność lektury strona po stronie zostaje zastąpiona odbiorem wyrywkowym, sterowanym przez odpowiednio skonstruowane linki. W edycji wykorzystującej potencjał medium cyfrowego możliwe staje się symultaniczne czytanie utworu w kilku jego odmianach tekstowych – nie ma konieczności ustalania jednego poprawnego, kanonicznego tekstu (w zamian można pokazać jego tradycję). Lektura równoczesna obejmuje również fototypię – czytelnik edycji elektronicznej może na bieżąco śledzić poczynania edytora, porównując graficzne reprodukcje przekazu (na przykład autografu) z przetranskrybowanym tekstem. Jeśli jakieś miejsce wydaje się wątpliwe, można podjąć ten temat na internetowym forum (wzorem systemu Wiki) i zaproponować koordynatorowi projektu wprowadzenie poprawek. Dzięki temu praca nad edycją przestaje być prywatną sprawą wydawcy i angażuje grupę osób zainteresowanych jej doskonaleniem.

Objaśnienia edytora w edycji elektronicznej mogą być bardziej rozbudowane, poszerzone o materiał ilustracyjny, dźwiękowy i filmowy oraz o linki odsyłające do innych źródeł wiedzy. Wreszcie – wykorzystując możliwości cyfrowych baz danych, dużo łatwiej jest zapanować nad komentarzem językowym i encyklopedycznym. Można go skonstruować tak, by dało się jak cegiełki łączyć fragmenty objaśnień i dostosowywać je do potrzeb czytelnika. W takiej sytuacji ideałem byłoby stworzenie edycji elektronicznej, która zarówno pod względem transkrypcji, jak i komentarza dostosowywałaby się do kompetencji odbiorcy. Nie chodzi tu jednak o tradycyjny podział wydań na typy A, B i C, opracowany między innymi po to, by dostosowywać się do zdolności intelektualnych czytelnika w różnym wieku¹⁶. Cyfrowa edycja naukowa z założenia ma bowiem być skierowana do odbiorców wyspecjalizowanych – badaczy różnych dziedzin, filologów, miłośników literatury, ambitnych studentów. Komentarz skierowany do tych grup różniłby się na przykład stosunkiem objaśnień językowych do encyklopedycznych (historyk języka – w przeciwieństwie do historyka literatury – nie chce

¹⁶ *Zasady wydawania tekstów staropolskich. Projekt, przykłady oprac.* J. Woronczak, Wrocław 1955, s. 14–17.

być rozpraszany słownikowymi objaśnieniami, mógłby natomiast zainteresować się zestawieniem form występujących w tekście). Uogólniając, elektroniczne reprinty tworzy się do czytania, elektroniczne edycje naukowe powstają zaś, by służyć dalszym badaniom (wzorem tradycyjnych wydań typu A).

Narzędzia oferowane czytelnikom edycji elektronicznej mają służyć poszerzaniu wiedzy i co najważniejsze – zdobywaniu informacji, których nie dałoby się łatwo uzyskać podczas lektury papierowego wydania. Chodzi tu na przykład o wiadomości czerpane z kwerend, zestawień ilościowych, statystyk¹⁷ – w edycji papierowej niemożliwych do przygotowania. Biorąc pod uwagę łatwość, z jaką komputer radzi sobie przetwarzaniem dostarczanej mu treści, można zakładać, że wydania elektroniczne pewnych dzieł (zwłaszcza obszernych, wielotomowych utworów, słowników, zbiorów korespondencji, dzienników i różnych form przypominających sylwy) byłyby w stanie znacząco wpłynąć na ich odbiór. Inną interesującą możliwością jest przygotowanie edycji kompilującej kilka dzieł zgodnie z określonym kluczem (wspólny temat, epoka, grupa artystyczna, jeden autor, różne tłumaczenia), co otwiera przed czytelnikiem perspektywę badań porównawczych.

Jak podkreślał Paweł Bem, naukowe edycje elektroniczne – wpisujące się w nurt cyfrowej humanistyki – nie są na Zachodzie niczym nowym (strona niemieckiego Institut für Dokumentologie und Editorik katalogująca istniejące edycje wyświetla obecnie 428 rekordów¹⁸), podczas gdy w Polsce przedłużające się prace trwają tylko nad jednym projektem – wielojęzycznym korpusem tekstów Jana Dantyska¹⁹.

17 Por. np. M. Eder, *Metody ścisłe w literaturoznawstwie i pułapki pozornego obiektywizmu – przykład stylometrii*, „Teksty Drugie” 2014, nr 2. Autor omawia możliwości współczesnej stylometrii opartej na komputerowych badaniach ilościowych oraz przedstawia (na przykładzie badań atrybucji tekstu) niebezpieczeństwa wynikające z pochopnej interpretacji danych.

18 Zob. <http://digitale-edition.de/> (dostęp: 22.06.2018). Lista edycji ostatni raz była aktualizowana 8.06.2018. Na uwagę zasługują strony poświęcone *Pani Bovary* Gustave’a Flauberta, <http://www.bovary.fr> (dostęp: 6.10.2016); dziełom Jane Austen, <http://www.janeausten.ac.uk/index.html> (dostęp: 6.10.2016); *Boskiej Komедии* Dantego, <http://www.sd-editions.com/Commedia/index.html> (dostęp: 6.10.2016). Zob. też: Institut für Dokumentologie und Editorik, <http://www.i-d-e.de/> (dostęp: 6.10.2016).

19 *Corpus of Ioannes Dantiscus Texts & Correspondence*, red. A. Skolimowska, M. Turska, K. Jasińska-Zdun, <http://dantiscus.al.uw.edu.pl/> (dostęp: 6.10.2016).

Tym bardziej więc studenckie próby przygotowania edycji XVI-wiecznych tłumaczeń *Psałterza* miały charakter eksperymentalny i z perspektywy czasu wydają się karkołomne.

Podstawy pracy nad edycją

Teksty dawne z pewnością należą do grupy utworów, które mogą wiele zyskać dzięki elektronicznemu wydaniu – przede wszystkim dlatego, że aparat krytyczny w ich edycjach jest często bardzo obszerny, co wpływa na ostateczną objętość papierowej publikacji i nierzadko zmusza do ograniczeń (na przykład rezygnacji z fototypii). Ponadto fakt, że czytelnicy literackich zabytków reprezentują różne środowiska (językoznawców, historyków, historyków literatury, religioznawców, kulturoznawców, filozofów, teologów), przemawia za tym, by teksty te opracowywać jak najlepiej i jednocześnie jak najprzystępniej.

W projektowanej edycji elektronicznej XVI-wiecznych tłumaczeń *Psałterza* miały się znaleźć tłumaczenia pochodzące z *Psałterza krakowskiego* (wyd. Kraków 1532), *Biblii Leopolicy* (Kraków 1561), *Biblii nieświeskiej* (Zasław Litewski 1572) oraz teksty z *Żołtarza Dawidów* Walentego Wróbla (Kraków 1539) i *Psalmów Dawidowych* Pawła Milejewskiego (wyd. 2, Kraków 1587)²⁰. W przyszłości do korpusu miały dołączyć przekłady Mikołaja Reja (1546), Jakuba Lubelczyka (1558) i Jana Kochanowskiego (1579). Praca nad tak ogromnym materiałem teoretycznie była ułatwiona – poszczególne tłumaczenia zostały wcześniej opracowane przez uczestników edytorskiego seminarium magisterskiego. Studenci dokonali wyboru podstaw edycji, przetranskrybowali teksty, nanieśli poprawki (głównie poprawiano błędy druku), opracowali

20 „*Psałterz krakowski*” zwany „*Wietorowym*” (1532) – edycja krytyczna. *Psalm*y 1–79, oprac. E. Mykicka, Kraków 2012; „*Psałterz*” w „*Biblii Leopolicy*” (*psalm*y 73–150) – edycja naukowa, oprac. J. Tomas, Kraków 2012; „*Żołtarz Dawidów*” Walentego Wróbla (*Ps* 1–40) – edycja krytyczna, oprac. A. Pikul, Kraków 2013; „*Żołtarz Dawidów*” Walentego Wróbla (*Ps* 72–150) – edycja krytyczna, oprac. M. Widła, Kraków 2013; *Księga Psalmów Biblii Nieświeskiej* (1572) – edycja krytyczna *psalmów* 1–72, oprac. M. M. Bukała, Kraków 2012; P. Milejewski, *Psalm*y Dawidowe, oprac. S. F. Pipień, Kraków 2012. Prace magisterskie napisane i obronione pod kierunkiem prof. Janusza Gruchały. Trzeba dodać, że część seminarzystów nie ukończyła swoich prac, na przykład Rejowa parafraza *psalmów* jest przygotowana tylko częściowo i dlatego nie została włączona do projektu.

komentarz i przygotowali naukowe wstępy. Co ważne, dla wszystkich tekstów obowiązywały te same zasady transkrypcji, będące kompromisem między praktykami edytorskimi w wydaniach typu A i B²¹ – można było je więc powtórzyć w edycji elektronicznej. Problemu nie stanowiło również ewentualne pozyskanie fotoreprodukcji przekazów, z których korzystali magistranci, ponieważ wszystkie są już dostępne w bibliotekach cyfrowych (głównie w Jagiellońskiej Bibliotece Cyfrowej). Gdyby prace nad edycją dalej postępowały, to być może udałoby się porozumieć z instytucjami tak, by czytelnik edycji elektronicznej miał również bezpośredni dostęp do skanów bez konieczności manewrowania między dwoma stronami internetowymi.

Pierwszym zadaniem zespołu pracującego nad edycją elektroniczną było wyedytowanie tekstów tłumaczeń w ten sposób, by można było się nimi sprawnie posługiwać w dalszych etapach projektu. Chodziło przede wszystkim o „wyłuskanie” materiału z plików PDF udostępnionych przez byłych studentów (tylko niektórzy przekazali edytowalne pliki DOC, choć wszyscy wyrazili zgodę na dalsze wykorzystanie ich pracy). Następnie należało ujednolicić układ tekstu we wszystkich plikach tak, by każdy z nich dał się łatwo przenieść do arkusza programu Excel. Zdecydowano bowiem, że podstawową jednostką edycji elektronicznej będzie werset psalmu reprezentowany w arkuszu przez komórkę, Excel zaś będzie poręczny dla informatyka przy tworzeniu bazy danych i przekształcaniu materiału w pliki XML²². Podział na wersety okazał się jednak problematyczny, ponieważ w poszczególnych tłumaczeniach przebiegał on z drobnymi różnicami (edytorzy tam, gdzie mogli, wprowadzali podział zgodny z wersyfikacją Biblii Tysiąclecia, ale nie wszędzie zachowali konsekwencję). W związku z tym zdecydowano się kontynuować arbitralny podział odpowiadający podziałowi w tzw. „Tysiąclatce” – uchodzącej za oficjalne tłumaczenie Pisma Świętego na

21 *Zasady wydawania tekstów...*, s. 48–87, 92–100.

22 XML, czyli rozszerzalny język znaczników, w którym w przeciwieństwie do języka HTML tworzy się własne znaczniki (na przykład: <komentarz></komentarz>), służące potem do zarządzania danymi. Tak nadawane tagi odpowiadają potem za właściwe wyświetlanie tekstu edycji, na przykład za przyporządkowanie określonego komentarza do kilkunastu różnych miejsc. Por. *Introduction to XML*, http://www.w3schools.com/xml/xml_whatis.asp (dostęp: 6.10.2016). Od 1994 roku rozwijany jest standard TEI (*Text Encoding Initiative*), dedykowany właśnie edycjom elektronicznym, <http://www.tei-c.org/index.xml> (dostęp: 6.10.2016).

język polski. Ten zaś, niestety, nie był możliwy we wszystkich przypadkach, co wynika ze specyfiki staropolskich przekładów. Na przykład *Psalterz* w edycji Milejewskiego tak naprawdę nie jest wiernym tłumaczeniem, lecz parafrazą swobodnie operującą treścią psalmów²³; niewielkie odstępstwa widać też w tekście Walentego Wróbla. Można zatem zapytać: po co ujednolicać podział na wersety? Czy nie jest to zbyt daleko idąca ingerencja w dzieło szesnastowiecznego tłumacza i czy tym samym nie tracimy istotnej wiedzy o tekście? Założeniem przygotowujących edycję elektroniczną było umożliwienie czytelnikowi lektury porównawczej tłumaczeń: psalm do psalmu i werseł do werseł. Zdaje się, że takie rozwiązanie naturalnie wypływa z pomyślanego kształtu edycji – tłumaczenia zbiera się w jednym miejscu po to, by je porównywać, podział na wersety jest natomiast kwestią wtórną.

Podobnym problemem było nadanie psalmom odpowiedniej numeracji. Szesnastowieczni tłumacze posługiwali się przede wszystkim grecką (za Septuagintą) numeracją zaczerpniętą z Wulgaty²⁴, a nie podziałem hebrajskim, używanym w późniejszych tłumaczeniach – na przykład w Biblii Tysiąclecia. W efekcie hebrajskie psalmy 9–10 są w wersji łacińskiej połączone w jeden Ps 9, psalmy 114–115 – w Ps 113, a psalmy 116 i 147 rozbite na Ps 114–115 i Ps 146–147. W obu przypadkach rachunek wynosi 150 psalmów, chociaż na przykład w tłumaczeniu Milejewskiego jest ich 152. Autor, nie wiedząc czemu, powielił psalmy siedemdziesiąty drugi i sto ósmy²⁵. Również w tym wypadku zdecydowano trzymać się numeracji hebrajskiej (za Biblią Tysiąclecia), ale jednocześnie zachować w nawiasie

23 Redaktor edycji modlitewnika Milejewskiego, Szymon Franciszek Pipień, w nocie edytorskiej pisze: „w edycji nie zachowano układu wersów według zabytku. Zrezygnowano także z nadawania numeracji werseł według wersyfikacji biblijnej i zaczynania każdego werseł od nowego akapitu. Parafraza Milejewskiego w wielu miejscach odbiega od oryginalnego brzmienia psalmów do tego stopnia, że trudno przypisać im tradycyjną numerację biblijnych werseł”. Psalmy w tej edycji są zapisywane ciągiem i przypominają raczej krótkie prozatorskie rozważania, a nie teksty poetyckie. S. F. Pipień, *Nota edytorska*, [w:] P. Milejewski, *Psalmi Dawidowe*, s. 7.

24 O różnych tradycjach numeracji Księgi Psalmów zob. M. Wilk, *Numeracja psalmów*, <http://www.orygenes.pl/stary-testament/psalmy/numeracja/> (dostęp: 6.10.2016). Por. *Wstęp do Księgi Psalmów*, [w:] *Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, <http://biblia.deon.pl/ksiega.php?id=23&wstep=1> (dostęp: 6.10.2016).

25 S. F. Pipień komentuje to tak: „trudno jednoznacznie stwierdzić, czy było to działanie zamierzone, czy efekt nieuwagi tłumacza. Wiele jednak wskazuje na to, iż był to zabieg celowy, gdyż warianty przekładu tych par psalmów znacznie różnią się między sobą. [...] Świadczy to o dużej

kwadratowym informację o numeracji łacińskiej, w razie gdyby zmieniła się koncepcja edytorska lub gdyby pojawiła się potrzeba umożliwienia czytelnikom nawigacji za Wulgatą.

Największym wyzwaniem okazało się odpowiednie przygotowanie komentarza. Choć edycje opracowane przez studentów były na ogół rzetelnie komentowane, to jednak próby scalenia ich pracy nie zakończyły się sukcesem. Przede wszystkim bardzo szybko dostrzeżono, że teksty każdej z papierowych edycji są inaczej objaśniane. Dla każdego edytora subiektywna granica oczywistości niewymagających komentarza była różna. Zdarzały się też fragmenty, które zdaniem pracujących nad edycją elektroniczną należałoby skomentować. Kwestią dyskusyjną pozostało wybranie jednego najlepszego objaśnienia w przypadku, gdy autorzy opracowań przygotowali je na kilka sposobów²⁶. Czasem kuszącą perspektywą było połączenie zalet kilku objaśnień w jedno „superobjaśnienie” – zawsze jednak taka ingerencja wiązała się z ponowną rewizją tekstu i weryfikacją cudzej pracy, co wydawało się syzyfowym przedsięwzięciem. Operacje przeprowadzane na komentarzu wyraźnie ujawniły jednak obecność wielu naleciałości edycji papierowej. Trzeba było go wnikliwie przeczytać, by usunąć słowne odsyłacze do przypisów i stron (na przykład wstępu!). Co ciekawe, edytorom zdarzało się objaśniać *idem per idem* – komentarz do niektórych słów i zwrotów polegał na tym, że podawano, jak ten sam fragment brzmi w innym szesnastowiecznym tłumaczeniu. O ile takie objaśnianie miało sens w edycji papierowej, o tyle w edycji elektronicznej byłoby bezsensowną redundancją. Czytelnik tradycyjnego wydania nie musi przecież mieć przed oczyma wszystkich tłumaczeń, zatem podawanie w komentarzu różnych wersji jest uzasadnione – może pokazywać mu interesujące związki i różnice między tekstami oraz zachęcać do sięgnięcia po pozostałe tłumaczenia.

swobodzie i dowolności w sposobie tłumaczenia tekstu źródłowego”. S. F. Pipień, *Nota edytorska*, [w:] P. Milejewski, *Psalmi Dawidowe*, s. 4.

26 Zdarzało się, że edytorzy błędnie odczytywali tekst psalmu. Na przykład w wersecie „I pobiał w gradzie winnice ich i **mory** ich śrzonem” (Ps 78 (77), 47, *Psalterz krakowski*) wyraz „mory” został objaśniony jako „mur”, podczas gdy chodziło o sykomorę (*Ficus sycomorus*). Taka pomyłka nie zdarzyła się w tym samym miejscu w edycji psalterza Wróbla, ponieważ tutaj tekst brzmiał: „A pobiał gradem winnice ich, a **morwy** ich pokaził śrzenem”.

Czytelnik edycji elektronicznej nie potrzebuje w tym przypadku pomocy wydawcy.

Ujednolicenie edytorskiego komentarza w istocie okazało się tworzeniem go na nowo. Postanowiono wprawdzie podzielić dostępny materiał na trzy grupy:

- komentarz słownikowy (wspólny dla całej edycji);
- komentarz wspólny dla całego psalmu we wszystkich tłumaczeniach, na przykład dla Ps 73 (72), 3;
- komentarz do wersetu danego tłumaczenia, czyli na przykład dla Ps 73 (72), 3 w *Psalterzu krakowskim*;

ale nawet takie działania wymagały żmudnej pracy od podstaw. Najłatwiejszy do opracowania jest komentarz słownikowy, który ma służyć objaśnieniom trudniejszych słów i zwrotów. Wprowadza się go w tekście psalmu za pomocą tagów <k> z odpowiednimi identyfikatorami odsyłającymi do zewnętrznej bazy danych, w której każde objaśnienie ma niepowtarzalny numer id. Tak wygląda przykładowy otagowany werset Ps 76 (75), 3 z *Psalterza krakowskiego*:

I uczyniono jest w pokoju <w> mieście jego i <k id="145">przebytek</k>
jego w <k id="150">Syjon</k>.

Za każdym razem – niezależnie od numeru psalmu – po najechniu myszką na słowo „przebytek” czytelnikowi powinien wyświetlić się w dymku uniwersalny komentarz:

przebytek – przebytek znajdował się w centrum rozległego placu Świątyni Jerozolimskiej. Jego budowę nakazał Bóg: „uczynią Mi świątyni przebytek, abym mógł zamieszkać pośród was” (Wj 25, 8). Budowla zwrócona frontem ku wschodowi miała – jak podaje tradycja rabinów w Misznie – „kształt lwa, wąskiego w tyle szerokiego na przodzie”. Był podzielony na trzy części: ulam, hekal i debir, czyli składał się z przedsionka, Miejsca Świętego i Świętego Świętych. W świątyni Salomona (Świętego Świętych) znajdowała się Arka Przymierza, która po niewoli babilońskiej zaginęła i nigdy już nie wróciła na swoje miejsce.

Oczywiście, nie wszystkie objaśnienia są tak rozbudowane. Większość z nich ogranicza się do dwóch, trzech słów, na przykład: **na puszczy** – na pustyni.

Komentarze b) i c) mają charakter kontekstowy, to znaczy występują tylko raz, w konkretnym miejscu edycji. Komentarze typu b) najczęściej są encyklopedyczne – podają szerszy kontekst, objaśniają niezrozumiałe wypowiedzi psalmisty, omawiają miejsca i wydarzenia historyczne, które pojawiają się we wszystkich tłumaczeniach danego psalmu. Tylko jednego wersetu, w jednym psalmie i w jednym tłumaczeniu dotyczy komentarz typu c). Chodzi na przykład o uwagi o specyficznych właściwościach tłumaczenia²⁷.

Projekt elastycznego komentarza mimo dobrych chęci pozostał w sferze zamiarów. Udało się wstępnie opracować około czterdzieści psalmów, przy czym przekształcenie ich w wersję elektroniczną zapewne ujawniłoby liczne błędy i niedopatrzenia, których nie widać z poziomu arkusza kalkulacyjnego. Komentarz słownikowy rozrósł się przy tym do prawie czterystu unikalnych rekordów, choć w założeniu miał być na tyle uniwersalny, by obsługiwać wiele miejsc w edycji. Praktyka pokazała, że wiele rekordów rzadko jest wykorzystywanych ponownie – co być może wynika ze zbyt małej czujności osób opracowujących teksty. O ile autorzy edycji papierowych – zakładający lekturę linearną – nie musieli w każdym psalmie ponawiać objaśnień, o tyle cechą edycji elektronicznej jest odbiór wyrywkowy, dlatego komentarz powinien pojawiać się za każdym razem. Być może jednak należałoby dokładniej zrewidować objaśnienia i usunąć te zbyt banalne.

W trakcie prac wyniknął jeszcze jeden problem, którego ostatecznie nie udało się rozwiązać. Zaczęto bowiem zastanawiać się, co zrobić z głosami pochodzącymi od szesnastowiecznych tłumaczy. Widać to zwłaszcza w *Żołtarzu Dawidów* Walentego Wróbla opracowanym przez Aldonę Pikul. Objaśnienia tłumacza są w nim mniej więcej tak samo długie, jak psalm. Intuicja podpowiada, że należałoby je traktować jako integralną część zabytku i na tej mocy dołączać je do edycji elektro-

27 Na przykład werset 26 psalmu 73 (72) w Biblii Leopolity brzmi: „Ustało ciało moje i serce me, Bog serca mego i częstka ma Bog na wieki”. W komentarzu typu c) pojawia się uwaga: „*częstka* – używanie zdrobnień jest cechą przekładu Leopolity, która odróżnia go od innych XVI-wiecznych tłumaczeń”.

nicznej. W praktyce jednak trudno wypracować model edycji na tyle pojemnej, by zmieścić w niej całą różnorodność szesnastowiecznych tłumaczeń Księgi Psalmów.

Wnioski

Trwające prawie rok prace nad elektroniczną edycją XVI-wiecznych tłumaczeń *Psalterza* były dobrą okazją do uświadomienia sobie, jakie wyzwania stoją przed młodymi edytorami. Podjęte działania trzeba uznać za owocne, mimo że nie udało się przygotować nawet wersji testowej serwisu WWW. Wydaje się, że obecnie największą przeszkodą w tworzeniu edycji elektronicznych jest usilne trzymanie się wydań papierowych. Uczestnicy projektu zgodnie stwierdzają, że dużo łatwiej byłoby przygotowywać tekst od razu do sieci niż dostosowywać edycję książkową. Dotyczy to zwłaszcza elektronicznego aparatu krytycznego, który mimo wielu funkcjonalnych podobieństw pod względem budowy różni się zasadniczo od aparatu tradycyjnego. Wydaje się, że w pracy nad edycją elektroniczną należy zautomatyzować jak najwięcej procesów, by działać według określonego schematu. Bez wątpienia pomocna byłaby rozległa wiedza o zastosowaniu baz danych i języka XML, jednak tej niestety w tym wypadku zabrakło.

Paweł Bem po tym, jak dobitnie skrytykował opieszałość polskich edytorów w doganianiu zagranicznych osiągnięć, przyznał sam, że nie lubi tekstu elektronicznego i nie może się jeszcze do niego przyzwyczaić²⁸. Podkreślił, że praca nad tekstem z wykorzystaniem znaczników XML-a jest dla niego wyjątkowo niewdzięczna, chociaż są już na świecie edytorzy, dla których opracowywanie transkrypcji w środowisku cyfrowym stało się źródłem ogromnej satysfakcji. Trudno nie zgodzić się z odczuciami Bema, trzeba jednak zauważyć, że najprawdopodobniej właśnie dojrzewa nowy czytelnik, dla którego hipertekst jest podstawową formą lektury²⁹. Wydaje się, że dopiero on będzie mógł w pełni wykorzystać narzędzia, jakie udostępni mu edycja elektroniczna.

28 P. Bem, *Dlaczego polskie edytorstwo naukowe nie istnieje*, s. 164.

29 *Stan czytelnictwa w Polsce w 2015 roku*, oprac. D. Michalak, I. Koryś, J. Kopeć, <http://www.bn.org.pl/download/document/1459845698.pdf> (dostęp: 6.10.2016), s. 61. Z badań przeprowadzonych przez Bibliotekę Narodową wynika, że Polacy czytają w Internecie przede wszystkim krótkie teksty i preferują lekturę wyrywkową.

Bibliografia

Książki i artykuły

- Bem P., *Dlaczego polskie edytorstwo naukowe nie istnieje*, „Teksty Drugie” 2016, nr 1.
- Bolter J. D., *Przestrzeń pisma. Komputery, hipertekst i remediacja druku*, tłum. A. Małecka, M. Tabaczyński, Kraków 2014 (Cyfrowa Humanistyka).
- Eder M., *Metody ścisłe w literaturoznawstwie i pułapki pozornego obiektywizmu – przykład stylometrii*, „Teksty Drugie” 2014, nr 2.
- Fert J. F., *Nadzieje i obawy edytorstwa*, „Wielogłos” 2012, nr 2.
- Gruchała J. S., *Edytorstwo – wiedza i umiejętność*, „Wielogłos” 2012, nr 3 (13).
- Gruchała J. S., *Nowe możliwości w edytorstwie literatury dawnej*, [w:] *Polonistyka w przebudowie*, t. 1, red. M. Czermińska, Kraków 2005.
- Gruchała J. S., *Wirtualny wydawca i użytkownik edycji elektronicznej*, [w:] *Europejski kanon literacki*, red. E. Wichrowska, Warszawa 2011.
- Grześkowiak R., *Dezyderata edytora tekstów dawnych – głos minorowy*, „Wielogłos” 2012, nr 3.
- Maryl M., *Reprint i hipermedialność – dwa kierunki rozwoju literatury cyfrowej*, [w:] *Tekst (w) sieci*, t. 2: *Literatura, społeczeństwo, komunikacja*, red. A. Gumkowska, Warszawa 2009.
- Papież B., *Melodie, które znamy*, „2+3D” 2013, nr 47.
- Staroń J., *Internet jako środowisko pracy edytora*, „Lapsus Calami” 2015, nr 1, s. 16, https://issuu.com/lapsuscalami/docs/nr_1_2015 (dostęp: 4.10.2016).
- Stan czytelnictwa w Polsce w 2015 roku*, oprac. D. Michalak, I. Koryś, J. Kopeć, <http://www.bn.org.pl/download/document/1459845698.pdf> (dostęp: 6.10.2016).
- Strzyżewski M., *Sztuka edycji – dziś (tezy do dyskusji)*, „Sztuka Edycji. Studia Tekstologiczne i Edytorskie” 2011, nr 1.
- Wójtowicz A., *Narzędzia mediów elektronicznych w warsztacie edytora – próba teoretycznego rozpoznania*, „Teksty Drugie” 2014, nr 2.
- Zasady wydawania tekstów staropolskich. Projekt, przykłady* oprac. J. Woronczak, Wrocław 1955.

Strony WWW

- Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, <http://biblia.deon.pl/> (dostęp: 6.10.2016).

A Catalog of Digital Scholarly Editions, <http://digitale-edition.de/> (dostęp: 6.10.2016).

Corpus of Ioannes Dantiscus Texts & Correspondence, red. A. Skolimowska, M. Turska, K. Jasińska-Zdun, <http://dantiscus.al.uw.edu.pl/> (dostęp: 6.10.2016).

Dante Alighieri: Commedia. A Digital Edition, <http://www.sd-editions.com/Commedia/index.html> (dostęp: 6.10.2016).

Digital Humanities, <http://dh2016.adho.org/abstracts/> (dostęp: 4.10.2016).

Édition des manuscrits de Madame Bovary de Flaubert, <http://www.bovary.fr> (dostęp: 6.10.2016).

<http://fbc.pionier.net.pl/pro/zrodla/> (dostęp: 4.10.2016).

Institut für Dokumentologie und Editorik, <http://www.i-d-e.de/> (dostęp: 6.10.2016).

Introduction to XML, http://www.w3schools.com/xml/xml_what.asp (dostęp: 6.10.2016).

Jane Austen Fiction Manuscripts, <http://www.janeausten.ac.uk/index.html> (dostęp: 6.10.2016).

Potocki J., *Rękopis znaleziony w Saragossie*, oprac. M. Pisarski, J. Niedziela, Ł. Podgórní, http://www.ha.art.pl/rekopis/00_intro.html (dostęp: 5.10.2016).

Text Encoding Initiative, <http://www.tei-c.org/index.xml> (dostęp: 6.10.2016).

Wilk M., *Numeracja psalmów*, <http://www.orygenes.pl/stary-testament/psalmy/numeracja/> (dostęp: 6.10.2016).

Edycje XVI-wiecznych tłumaczeń *Psalterza*

Księga Psalmów Biblii Nieświeskiej (1572) – edycja krytyczna psalmów 1–72, oprac. M. M. Buła, Kraków 2012.

Milejewski P., *Psalmy Dawidowe*, oprac. S. F. Pipień, Kraków 2012.

„*Psalterz krakowski*” zwany „*Wietorowym*” (1532) – edycja krytyczna. *Psalmy 1–79*, oprac. E. Mykicka, Kraków 2012.

„*Psalterz*” w „*Biblii Leopolicy*” (psalmy 73–150) – edycja naukowa, oprac. J. Tomas, Kraków 2012.

„*Żołtaz Dawidów*” Walentego Wróbla (Ps 1–40) – edycja krytyczna, oprac. A. Pi- kul, Kraków 2013.

„*Żołtaz Dawidów*” Walentego Wróbla (Ps 72–150) – edycja krytyczna, oprac. M. Widła, Kraków 2013.

Why do we need a digital edition?

Technical considerations on edition of the Polish *Psalter* translations from the sixteenth century

Summary

This article is about the issues of electronic editorship and problems associated with creating the digital scholarly edition. In the introduction author described a method of teaching the scholarly editing used on Faculty of Polish Studies (Jagiellonian University in Kraków). Then, she presented the most important opinions on digital editions made by Polish researchers. There was also a try to name the basic attributes of digital edition, which distinguish it from printed edition. In the second part author showed examples of problems that novice digital editor has to face. The examples were based on the edition of the Polish *Psalter* translations from the sixteenth century, which was prepared by editorship students from Jagiellonian University.

Keywords: editorship, digital edition, *Psalter*.

Marta Siwińska*

Jak tłumaczono *Rozmyślanie przemyskie*, czyli wpływ edytorów na badania składni języka zabytku

Streszczenie

Celem artykułu jest pokazanie, jak obecność łacińskiego źródła w edycji tekstu dawnego wpływa na decyzje składniowe podejmowane przez wydawców, a co za tym idzie, jak kształt wydania wpływa na obraz składni zabytku. Jest to prezentacja wstępnych wyników badań prowadzących do analizy źródłowej fragmentu *Rozmyślania przemyskiego* opartego na łacińskiej pasji Jakuba de Vitry. Materiał badawczy obejmuje „czcienia” (tj. czytania) 338, 339, 343 i 344, zarówno z pierwszego (Brücknerowskiego), jak i ostatniego (fryburskiego) wydania zabytku.

Słowa kluczowe: edytorstwo, tłumaczenia, składnia, *Rozmyślanie przemyskie*.

* Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, 61-701 Poznań, ul. Fredry 10, e-mail: marta.siwinska@interia.pl.

Wprowadzenie

Rozmyślanie przemyskie (dalej: RP), najobszerniejszy zachowany do dziś zabytek staropolskiego piśmiennictwa, stanowi w dużej mierze autorską kompilację fragmentów (a także motywów i wątków) zaczerpniętych ze źródeł łacińskich i, być może, czeskich¹.

Utwór znany z rękopisu znalezionej w bibliotece kapituły grekokatolickiej w Przemyśle, dokąd przywędrował prawdopodobnie ze Lwowa wraz z wieloma innymi dziełami dzięki księdzu Janowi Ławrowskiemu, wybitnemu wówczas teologowi i bibliofilowi. Nabywca opatrzył rękopis jedynie zapiskiem informującym o jego cenie, natomiast, jak napisał Wiesław Wydra, „poskąpił nam tak ważnej informacji – gdzie i od kogo go nabył, co może pozwoliłoby odtworzyć poprzednie losy rękopisu”². Po II wojnie światowej manuskrypt przeniesiono do Biblioteki Narodowej w Warszawie. Zabytek, stanowiący kopię lub nawet kopię kopii autografu, liczy 426 kart (852 strony), przy czym już w XVI wieku niektóre zaginęły. Przypuszcza się, że kopia została wykonana przez bernardyńskiego zakonnika w latach 30. XVI wieku.

Wielu badaczy i wydawców, biorących na warsztat rękopisy, o których pochodzeniu i autorach niewiele wiadomo, musi podjąć decyzję m.in. o tym, co traktować jako tekst główny, czy brać pod uwagę również glosy dodane przez kolejnych kopistów i użytkowników, co zmieniać, „poprawiać” bądź do jakiej podstawy źródłowej się odnieść. W przypadku RP wydawcy musieli wziąć pod uwagę genetyczną wielowarstwowość tekstu³, czyli musieli uwzględnić fakt, że mają do czynienia z dziełem pochodzącym prawdopodobnie z połowy XV wieku, znanym z XVI-wiecznej kopii, która być może stanowi kolejny już odpis.

1 Zob. przyp. 11.

2 W. Wydra, *Wstęp*, [w:] *Rozmyślanie przemyskie*, wyd. F. Keller, W. Twardzik, t. 1, Weiher-Freiburg 1998, s. 39.

3 Termin za: T. Mika, *Genetyczna wielowarstwowość i złożoność tekstów staropolskich a ich badania historycznojęzykowe. Rekonesans*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego” 2013, z. LXVIII.

Dotychczasowe wydania *Rozmyślenia przemyskiego*

W 1907 roku ukazało się pierwsze wydanie RP. Edycją zabytku zajął się Aleksander Brückner, odkrywca przemyskiej kopii, tej samej, która niegdyś należała do Ławrowskiego⁴. Stefan Vrtel-Wierczyński opracował, również całościową, ale fototypiczną edycję zabytku⁵. Fragmenty apokryfu znalazły się też w *Chrestomatii staropolskiej*⁶ (transkrypcja wraz z symultanicznie zamieszczoną transliteracją), którą przygotowali Wiesław Wydra i Wojciech Ryszard Rzepka, oraz w antologii *Cały świat nie pomieściłby ksiąg. Staropolskie opowieści i przekazy apokryficzne*⁷ (tylko transkrypcja), wydanej przez tych samych badaczy wraz z Marią Adamczyk. Dwie ostatnie pozycje mają charakter akademicki i popularyzatorski⁸ – przygotowywano je głównie z myślą o studentach filologii polskiej oraz czytelnikach niemających styczności z rękopisami. W latach 1998 i 2000 ukazały się dwa tomy prezentujące nową edycję tego zabytku⁹. Jej autorami są Wacław Twardzik i Feliks Keller, którzy postulowali prowadzenie badań uwzględniających relacje podstawy łacińskiej i polskiego tekstu. W nowatorskim wydaniu, tzw. fryburskim, znajdziemy więc transliterację i transkrypcję RP, filologiczne tłumaczenie (na współczesny język niemiecki) oraz wskazane przez badaczy fragmenty utworów łacińskich, z których przypuszczalnie korzystał autor RP. Także później identyfikowano kolejne źródła łacińskie (Roman Mazurkiewicz¹⁰,

4 *Rozmyślenie o żywocie Pana Jezusa. Z rękopisu grecko-katolickiej kapituły przemyskiej*, wyd. A. Brückner, Kraków 1907.

5 *Rozmyślenie o żywocie Pana Jezusa tzw. przemyskie. Podobizna rękopisu*, wyd. S. Vrtel-Wierczyński, Warszawa 1952.

6 *Chrestomatia staropolska. Teksty do roku 1543*, red. W. Wydra, W. R. Rzepka, Wrocław–Warszawa–Kraków 1995.

7 *Cały świat nie pomieściłby ksiąg. Staropolskie opowieści i przekazy apokryficzne*, wyd. M. Adamczyk, W. R. Rzepka, W. Wydra, Warszawa 1996 i 2000.

8 O. Ziółkowska, *O dwóch interpretacjach składni „Rozmyślań dominikańskich”*, [w:] *Juwenalia historycznojęzykowe*, red. K. Borowiec, D. Maslej, O. Ziółkowska, Poznań 2015, s. 135.

9 *Rozmyślenie przemyskie. Transliteracja, transkrypcja, podstawa łacińska, niemiecki przekład*, wyd. F. Keller, W. Twardzik, t. 3 (indeksy), Freiburg–Breisgau 2004.

10 R. Mazurkiewicz, *Kilkanaście dalszych uzupełnień do źródła „Rozmyślenia przemyskiego”*, [w:] *Amoenitates vel lepores philologiae*, red. R. Laskowski, R. Mazurkiewicz, Kraków 2007.

Dorota Rojszczak-Robińska¹¹) i czeskie (Karolina Borowiec¹²), co znacznie poszerzyło perspektywę badawczą. Ostatnio wspomina się coraz częściej o tym, że niektóre teksty źródłowe mogły być znane także w polskojęzycznych (fragmentarycznych) tłumaczeniach¹³.

Autor RP niekiedy bezpośrednio powoływał się na autorytety – wówczas łatwiej było odnaleźć badaczom konkretny kontekst czy źródło. Czasem jednak prowadziło to do błędnych wniosków (powołanie się na Stary Testament a cytowanie za Nowym Testamentem, powoływanie się na Comestora i wprowadzanie swoich zmian, powoływanie się na pisma św. Augustyna, w których nie było tego, o czym pisał w danym miejscu autor itd.)¹⁴. Także stopień zależności polskiego tekstu od łacińskiego źródła, mimo nieraz dokładnego wskazania przez autora RP, jest różny: od wiernego tłumaczenia niemalże słowo w słowo, do swobodnej parafrazy¹⁵. Wiąże się to z kilkoma czynnikami.

Niewykluczone, że przynajmniej w pewnym zakresie średniowieczni pisarze przytaczali fragmenty z pamięci (uczyli się przecież łacińskich tekstów na pamięć, tak pracowano z uczniem w średniowieczu¹⁶). Należy też mieć na uwadze, że w tej epoce szczególnie popularne dzieła funkcjonowały w wielu, często bardzo od siebie różnych, odpisach. Do współczesnych czasów zachowała się zaledwie część z nich, co powoduje, że niemożliwe jest wskazanie konkretnej redakcji używanej przez polskiego pisarza. Wydawcy więc są zmuszeni korzystać z przypadkowej wersji łacińskiego tekstu jako punktu odniesienia w swoich edycjach.

Problemom związanym z różnymi wydaniem tego polskiego zabytku poświęcono już wiele monografii i artykułów naukowych, dotyczących wstawiania interpunkcji do transkrypcji (np. Tomasz Miki i Zdzisław

11 D. Rojszczak-Robińska, *Do spisu źródeł „Rozmyślenia przemyskiego”*, [w:] *Amoenitates vel lepores philologiae*; taż, *Łacińskie źródła „Rozmyślenia przemyskiego”*. Pytanie, problemy perspektywy, [w:] *Staropolskie Spotkanie Językoznawcze 1. Jak badać teksty staropolskie*, red. T. Mika, D. Rojszczak-Robińska, O. Stramczewska, Poznań 2015.

12 K. Borowiec, *W poszukiwaniu czeskiego kontekstu „Rozmyślenia przemyskiego”*. „Rozmyślenie przemyskie” a „Život Krista Pana”. *Rekonesans*, [w:] „Rozmyślenie przemyskie” – świadectwo średniowiecznej kultury religijnej i językowej, red. J. Bartmiński, A. Timofiejew, Przemysł 2015.

13 D. Rojszczak-Robińska, *Staropolskie pasje*. „Rozmyślenie przemyskie”, „Sprawa chędogo”, „Karta Rogawskiego”. *Źródła, język, fabuła*, Poznań 2016.

14 Zob. D. Rojszczak-Robińska, *Jak tłumaczono „Rozmyślenie przemyskie”*, Poznań 2012.

15 Zob. I. Kwilecka, *Studia nad staropolskimi przekładami Biblii*, Poznań 2003.

16 Zob. F. P. Graves, *A Student's History of Education*, New York 1922.

Krążyńskiej¹⁷ czy Olgi Stramczewskiej¹⁸) czy identyfikacji i wyróżniania głos wciągniętych przez kopistę w tekst główny (np. Wacława Twardzika¹⁹, Agaty Gesner²⁰).

Celem tego artykułu będzie pokazanie, jak obecność łacińskiego źródła w edycji tekstu dawnego wpływa na decyzje składniowe podejmowane przez wydawców, a co za tym idzie, jak kształt wydania wpływa na obraz składni zabytku. Jest to prezentacja wstępnych wyników badań prowadzących do analizy źródłowej fragmentu RP opartego na łacińskiej pasji Jakuba de Vitry. Materiał badawczy obejmuje „czcienia” (tj. czytania) 338, 339, 343 i 344, zarówno z pierwszego (Brücknerowskiego), jak i ostatniego (fryburskiego) wydania zabytku.

Wydanie Brücknerowskie a fryburskie

Zanim przejdę do przykładowych analiz i interpretacji składniowych, muszę przedstawić także stanowisko badaczy-wydawców wobec RP. Z niego bowiem wynikają główne założenia edytorskie, które wpływają na ostateczny kształt wydania.

Tak pisał Brückner we wstępie do swojej edycji:

Nie wahałem się ani na chwilę co do tego, że należy go wydać (tj. transliterację RP – M. S.) w pisowni nowej, bez owej anarchji ortograficznej; za obszerny to rękopis, aby mozolić siebie i drukarza wszystkiej jego dowolności, za młody znowu, aby kłaść wagę na te dowolności. Tymbardziej zaś wydawało się zachowanie bałamutnej i tylko zrozumienie tekstu utrudniającej pisowni zbytecznym, skoro w dawniej wydrukowanym słowniczku dla wszystkich niemal ciekawszych nieco pozycji wiernie ją powtórzono i powtarzać ją jeszcze raz w całym ciągu, byłoby chyba grzechem, nie zasługą.

17 Z. Krążyńska, T. Mika, *Transkrypcja a granice interpretacji*, [w:] *Amoenitates vel lepores philologiae*.

18 O. Stramczewska, *Interpunkcja transkrypcji. Znad „Rozmyślania przemyskiego”*, Lublin 2014; *Transkrypcja „Rozmyślania przemyskiego” a sposób myślenia o składni tekstu*, „Slavia Occidentalis” 2013, nr 70.

19 W. Twardzik, *Głosy w „Rozmyślaniu przemyskim”*, „Teksty Drugie” 1994, z. 3.

20 A. Gesner, *Głosy w „Rozmyślaniu przemyskim”. Wyniki analizy formalnej i perspektywy badań*, „Kwartalnik Językoznawczy” 2011, nr 3.

U nas przy pomnikach XVI wieku zachowuje się pisownię czyli raczej anarchię rękopiśmienną i odstrasza tym czytelnika [...] ²¹.

Uwidacznia się tu negatywny stosunek Brücknera do pisowni i grafii kopii apokryfu. W kolejnych częściach przedmowy sporo miejsca poświęcił też niepochlebnym uwagom dotyczącym powtarzania niektórych słów, fraz, nieumiejętnemu wpisywaniu glos w tekst itp. Brückner, podobnie jak później Twardzik i Keller, rzucił winę za wszystkie błędy na karb kopistów, nie dając prawa do ich popełnienia autorowi. Mimo że dostrzegł liczne usterki, postanowił opublikować tekst RP i w żaden sposób nie oznaczał tego, co pominął w swojej mocno zmodyfikowanej transliteracji, uznając za pomyłkę bądź powtórzenie. Konsekwentnie natomiast oddawał różnicowane w zapisie np. przyimki czy zaimek zwrotny (*szyq* = się, *szye* = sie) ²². Pierwszy wydawca apokryfu uznał też, że lepiej zastąpić „anarchiczną” jego zdaniem grafie nosówek na zapis dzisiejszy ²³.

Cel Twardzika i Kellera był inny: przedstawić RP z każdej perspektywy, a także „ponaprawiać” usterki kopistów i odtworzyć hipotetyczną wersję „oryginału”. Mając świadomość jego wielowarstwowości ²⁴, wydali go w postaci transliteracji i transkrypcji wraz z fragmentami źródeł łacińskich, które zdaniem Twardzika winny być dodatkowym, ale niezbędnym materiałem potrzebnym do prowadzenia badań nad tekstami dawnymi. W transkrypcji RP, mającej ułatwić zrozumienie tekstu, wydawcy zaznaczyli wprowadzone przez siebie zmiany następującymi znakami: nawiasem kątowym <...> oznaczono wszystkie uzupełnienia w oparciu o tekst łaciński lub zasygnalizowali brak jakiegoś fragmentu tekstu; w nawias kwadratowy [...] ujęto to, co badacze uznali za niepotrzebne. Tego typu zabiegi (tj. uzupełnianie i usuwanie fragmentów) czyniono w oparciu o zestawione obok łacińskie źródła. Często na tej podstawie uzupełniano również interpunkcję

21 A. Brückner, *Wstęp*, [w:] *Rozmyślanie o żywocie Pana Jezusa. Z rękopisu...*, s. 10–11.

22 Tamże, s. 8.

23 Tamże, s. 10–11.

24 Więcej o wielowarstwowości RP: T. Mika, *Problemy z „Rozmyślaniem przemyskim”*. *Formułowanie sądów ogólnych a wielowarstwowość średniowiecznego tekstu*, „LingVaria” 2015 (nr specjalny).

w transkrypcji, tym samym – wyznaczano granice zdań i interpretowano funkcje składniowe niektórych elementów językowych (np. wyrażenia funkcyjne, predykatywność imiesłówów).

Problemy metodologiczne

Granice zdań

W czcieniu 338, w wydaniu Brücknera, pierwsze zdania wyglądają następująco:

- 1) A ku ktoremu płaczu dziewice Marje apostołowie poszli. Użrawszy matkę miłego Jesucrista wtakiej boleści i rzekli: Podpomożycie Bog wszechmogący, dziewice błogosławiona, co masz tako smętnego i trudnego oprawiać? (*Rozmyślanie o żywocie...*, s. 285)

Tak natomiast wygląda transliteracja i transkrypcja w wydaniu fryburskim:

- 2) Akv ktoremv płaczv dzyewyce / marye apostołovye poschly / vzravyschy matka myłego / Iesucrista Vtakey Bolyesczy y rze / kly podpomożyczye bog vschech / mogący dzyevycze błogoslavyona / Czo masch tako smątneho y trądnego / opravyacz

A ku ktoremu płaczu dziewice / Maryje apostołowie poszli i / użrawszy matkę miłego / Jesukrysta w takiej boleści i rzekli: „Podpomoży cie Bog wszechmo / gący, dziewice błogosławiona! Co / masz tako smętnego i trudnego oprawiać?” (RP 506, 21-5)

W powyższych przykładach zaznacza się wyraźna różnica w długości zdań w obu wydaniach.

We wprowadzeniu przytoczenia w pierwszej edycji znajdziemy dwa zdania: jedno zaczynające się od „a ku któremu” i kończące na „apostołowie poszli” i drugie, rozpoczynające się od imiesłowu „użrawszy”, do którego za pomocą spójnika kopulatywnego „i” dołączono *verbum finitum* (pełniące tu funkcję głównego ośrodka predykcji) „rzekli”.

Takich imiesłowowo-czasownikowych połączeń w staropolszczyźnie było wiele (liczne przykłady z RP, *Rozmyślań dominikańskich* i *Sprawy chędogiej*). Samo przytoczenie w interpretacji Brücknera to jedno złożone zdanie pytające, w które wtrącona została apostrofa do Maryi. Czytelnik mający w ręku to wydanie może odnieść wrażenie, że uczniowie pytają Maryję nie tylko o to, co ją boli, lecz czy Bóg jej pomoże – taki sens sugeruje granica zdań i wstawiona przez badacza interpunkcja. Mimo że sens całości może wydać się niejasny, z punktu widzenia składni staropolskiej taka interpretacja jest uprawniona.

Zupełnie inaczej potraktowali ten fragment Twardzik i Keller. Zapowiedź przytoczenia to jedno zdanie wielokrotnie złożone. W transliteracji nie ma żadnego wyraźnego sygnału, by traktować imiesłów jako początek kolejnego zdania (zdarzało się, że pisarz RP oznaczał początek poprzez zastosowanie wielkiej litery). Odwrotnie w samym przytoczeniu – to, co u Brücknera było jednym zdaniem, tu zostało podzielone na dwa: jedno – wykrzyknikowe, drugie – pytające.

Istnieje powód, dla którego w wydaniu fryburskim zapowiedź przytoczenia została zinterpretowana jako jedno zdanie współrzędnie złożone – kształt składni w podstawie łacińskiej:

3) Et ad huc planctum virgines cucurrerunt et apostoli et videntes matrem Christi omnes flexis genibus dixerunt: Confortet te Dominus pater caelestis. (*Passio Christi*)

Należy zwrócić uwagę na jeszcze jedną różnicę w obu wydaniach: u Brücknera nie występuje spójnik „i” między „poszli” a „użrawszy”. W transliteracji RP w wydaniu fryburskim także go nie ma, a już w transkrypcji jest.

Uzupełnienie spójnika przez Twardzika i Kellera także podyktowane było łacińskim źródłem – w *Passio Christi* znajduje się spójnik *et*. Jednak wydawcy nie objęli nawiasem kątowym dodanego przez siebie *i*, co wynikało z przekonania Twardzika o tym, że na wzór łaciny, polscy pisarze „ukrywali” spójniki i przyimki na początku lub końcu wyrazów. Dostrzeżono zatem brakujący względem łaciny spójnik w końcowym „y” w wyrazie „poschły”²⁵.

25 Zob. W. Twardzik, *O uważniejszym aniżeli dotychczas tekstu staropolskiego czytaniu i jakie z niego pożytki płyną rozprawa śliczna i podziwienią godna*, „Teksty Drugie” 1997, nr 4;

Decyzja ta nie jest jednak podyktowana brakiem sensu w polskim tekście, nie jest koniecznym uzupełnieniem – w staropolszczyźnie funkcjonowały zarówno połączenia polisyndetyczne, jak i asyndetyczne. Kierowanie się łacińskim źródłem i próba „wiernego” odtworzenia jego składni²⁶ w polskim tekście powoduje, że czytelnik jest wprowadzany niejako w błąd. Gdyby miał do dyspozycji tylko transkrypcję, uznałby, że w manuskrypcie znajduje się tenże spójnik. Większa liczba tego typu sytuacji powoduje, że mógłby uznać, że w RP dominują połączenia polisyndetyczne. Źródło podpowiada dodatkowo, że pierwsza część wypowiedzi apostołów to osobne, pojedyncze zdanie oznajmujące. Reszta, zdanie pytające, została dopisana względem oryginału przez pisarza apokryfu.

Stosunek do powtórzeń i pominięć

Wielu badaczy języka i literatury dawnej uważa, że w przemyskim rękopisie odnaleźć można błędy kopisty, polegające m.in. na: nieprawidłowym wciąganiu glos w tekst główny²⁷, wpisywaniu tytułów²⁸ w nieodpowiednie miejsca, powtarzaniu tych samych słów lub zdań czy pomijaniu pojedynczych wyrazów lub części składowych zdania. Wszystkie te uchybienia popełnione przez przepisywacza podczas pracy nad autografem RP naruszają logiczną strukturę zdań – niekiedy nawet brak jednego leksemu utrudnia zrozumienie sensu zdania, co było powodem wielu negatywnych opinii na temat składni zabytku²⁹.

Zacznijmy od powtórzeń. Brückner nie zaznaczał swoich usunięć fragmentów powtórzonych w zabytku. Wybrał niejako do edycji te z powielonych urywków, które uważał za pierwotne, prawidłowe, obecne we wcześniejszej wersji apokryfu. Poniższe przykłady obrazują dwie interpretacje jednego zdania:

W. Wydra, „... *Sed magis amica veritas*”. Abrewiacje w średniowiecznych tekstach polskich, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń PAU” 2005, t. XVII.

26 O twórczej i samodzielnej pracy ze źródłami, zob. np. T. Mika, *Maryja, Jezus, Bóg* w „*Rozmyślaniu przemyskim*”, Poznań 2002.

27 Zob. np. W. Twardzik, *Głosy* w „*Rozmyślaniu przemyskim*”.

28 W. Twardzik, T. Mika, *Jak zagadkowe cztery tytuły rozdziałów* w „*Rozmyślaniu przemyskim*” pozwalają wyobrazić sobie jego zagubiony autograf, „*Język polski*” 2011, z. 5.

29 Zob. np. A. Brückner, *Wstęp* lub T. Mika, D. Rojszczak-Robińska, *Kanon wiedzy o „Rozmyślaniu przemyskim”*, [w:] „*Rozmyślanie przemyskie*” – świadectwo średniowiecznej kultury...

- 1) (...) zaprzysięgam was mocą Boga wszechmocnego, a byście semną i stą sługą bożą Magdaleną prosili mistrza waszego, syna mego miłego, a by mi ale tego użyczył, a bych snim używała wielikonocy w Jerusalem, abych też widziała, co sie ma stać zmyym synem. (*Rozmyślanie o żywocie...*, s. 285)

zaprzysięgam wasz mocą Boga wszechmocnego a bysczye se mną y stą sługą bożą magdaleną z proszyły mystrza waschego syna mego mylego aby my alye tego vyczzył abych sznym vzywala tey vyelikonocy vyerusalem [abych vydzyala czo szye ma stacz s nim vzywala they vyelikonocy vyerusalem a bych tesch vydzyala czo szye ma stacz zmyym synem

zaprzysięgam was mocą Boga wszechmocnego, abyście se mną i z tą sługą bożą Magdaleną prosili mistrza waszego a syna mego miłego, aby mi ale tego użyczył, abych z nim używała tej Wielikonocy w Jerusalem [abych widziała, co sie ma stać s nim, używała tej Wielikokonocy w Jerusalem] a bych też widziała, co sie ma stać z mym synem. (RP 506/7-18)

W pierwszym przykładzie nie oznaczono usunięcia zduplikowanej części zdania. Wydawca odrzucił wtrącone powtórzenie i niejako poprawił błąd kopisty, nie sygnalizując tego w żaden sposób. W transliteracji w przykładzie drugim widać wyraźnie, gdzie powtarza się zdanie podrzędne celowe ze spójnikiem „abych”. Twardzik i Keller zinterpretowali powtórzenie jako błąd kopisty, dlatego w transkrypcji ujęli je w nawias kwadratowy. Z wydania Brücknera wynika, że RP było tekstem spójnym, bez powtórzeń i błędów. W wydaniu Twardzika i Kellera uwidacznia się wielowarstwowa, skomplikowana struktura tego kopiowanego apokryfu. Dostrzeżenie elementów nadmiarowych możliwe było także między innymi dzięki porównaniu polskiego tekstu do łacińskiego źródła *Passio Christi*.

Poniższy fragment z RP obrazuje kolejny problem – przypuszczalne braki pewnych wyrazów, co skutkuje zerwaniem logicznej struktury zdania.

- 1) by wiedziała, krolevno miłościwa, iżeć zły pośrodek, jen odłącza i oddała odciebie syna twego miłego, natychmiast była wstała (!) ksobie syna swego miłego a nigdy jego Judaszowi niedowierzała. (*Rozmyślanie o żywocie...*, s. 291)

- 2) by vyedzyala krolevno mylosczyva yzecz zly posrodek yen odlacza y oddalya odczyebye szyna tvego mylego Nathychmyast byla wstala ksobyne syna svego mylego a nygdy Iego Iudaszozy nyedovyerzala

By wiedziała, krolevno miłościwa, iżeć zły pośrodek, jen odlacza i oddala od ciebie syna twego miłego natychmiast <by> była wstała <i przycisła> k sobie syna swego miłego a nigdy jego Judaszowi nie dowierzała.
(RP 518/15-20)

Między przykładami widać dwie, zasadnicze dla interpretacji składni, różnice. W pierwszym wydawca zauważył dotkliwy brak jednego z orzeczeń, które mogło stanowić początek zdania współrzednego. Dopisał swoją uwagę w postaci znaku (!). W transliteracji w przykładzie drugim również uwidacznia się nieobecność orzeczenia, które zostało dodane w transkrypcji: <i przycisła>. Twardzik dodał też enklitykę <by>, która oddaje tryb przypuszczający. Badacze wydania fryburskiego, posiłkując się łacińskim traktatem Jakuba z Vitry, doszli do wniosku, że owe braki w rękopisie mogą stanowić jedną z wielu pomyłek kopisty. Przeprowadzone dotychczas analizy porównawcze pozwalają wnioskować o doskonałej znajomości łaciny autora RP i jego umiejętnościach translatorskich. Ponadto brak zależności polskiego tekstu od wskazanych w tej edycji fragmentów łacińskiej pasji jest niemalże nie do podważenia – podobieństwo na poziomie treściowym i składniowym jest bardzo duże. To zapewne było powodem, dla którego (nie po raz pierwszy) Twardzik zdecydował się uzupełnić transkrypcję i nadać nieskładnemu zdaniu kształt. Zdanie łacińskie wygląda tak:

O dulcissima mater Christi, si scires, quod in medium esset ita pessimum, quod a te elongat dilectum filium tuum et in mortem tradit, quid faceres? Statim surgeres et si non posses placare Iudam, ad minimum stringeres filium tuum ita dulciter nec umquam confideres...

Treść podkreślonych fragmentów nie znajduje się w apokryfie. Reszta stanowi w zasadzie dosłowne tłumaczenie źródłowego zdania, co było zapewne powodem wprowadzenia uzupełnień przez Twardzika i Kellera względem transliteracji. Wątpliwość budzi jedynie orzeczenie „oddala”,

które, jak sugeruje podstawa łacińska, może stanowić głosę wciągniętą w tekst główny przez któregoś z kopistów. Jeśli nią jest, wpisano ją oczywiście w odpowiednie miejsce, orzeczenie bowiem nie zakłóca struktury zdania. Można by jedynie zadać pytanie, dlaczego wydawcy uznali za głosę synonim „odłącza”, a nie „oddala”.

Wnioski

Obecność łacińskiego utworu w edycji tekstu dawnego wpływa na decyzje składniowe podejmowane przez wydawców. Umieszczenie fragmentów prawdopodobnego źródła w wydaniu pozwala porównać oba teksty i ustalić stopień zbieżności między nimi na wielu poziomach. Twardzik i Keller szukali podobieństw na poziomie formalnym, dlatego zaznaczali uzupełnienia, powtórzenia i poprawiali to, co ich zdaniem stanowiło błąd. Często wzorowali się też na interpunkcji źródeł i dodawali wyrażenia funkcyjne (np. spójniki), próbując odtworzyć kształt składni niezachowanego oryginału. Dodatkowo, wydawcy byli przekonani, że autograf RP był bezbłędny, a wszelkie uchybienia pochodzą od kopistów. Obraz składni zabytku wyłaniający się z wydania fryburskiego nabrał zupełnie innego kształtu niż w edycji Brücknera, który nie zestawiał polskiego tekstu z podstawą łacińską, a przez to nie dociekał ewentualnych potknięć kopisty (czy samego autora). Wybory dotyczące interpunkcji w pierwszej edycji były podyktowane bardziej intuicją badacza, który uwspółcześnił składnię RP.

Podobne problemy będą dotyczyły każdego innego wydania jakiegokolwiek zabytku dawnego – każda edycja to inna interpretacja, stanowiąca odrębną wersję tekstu. Badając tekst tak wielowarstwowy, jak RP oraz jego źródła, należy uwzględnić niemalże każdą perspektywę – od badań nad motywami po zależności czysto formalne, gramatyczne i składniowe. Najnowsze odkrycia utwierdzają jednak w przekonaniu, że interdyscyplinarne badania, oparte na różnych metodologiach, stanowią obligatoryjny i niezbędny środek do uzyskania pełnego obrazu kształtu składni RP.

Bibliografia

Borowiec K., *W poszukiwaniu czeskiego kontekstu „Rozmyślania przemyskiego”. „Rozmyślanie przemyskie” a „Život Krista Pana”. Rekonesans*, [w:] „Rozmy-

- ślanie przemyskie” – świadectwo średniowiecznej kultury religijnej i językowej, red. J. Bartmiński, A. Timofiejew, Przemyśl 2015.
- Brückner A., *Wstęp*, [w:] *Rozmyślanie o żywocie Pana Jezusa. Z rękopisu grecko-katolickiej kapituly przemyskiej*, wyd. A. Brückner, Kraków 1907, s. 10–11.
- Cały świat nie pomieściłby ksiąg. Staropolskie opowieści i przekazy apokryficzne*, wyd. M. Adamczyk, W. R. Rzepka, W. Wydra, Warszawa 1996 i 2000.
- Chrestomatia staropolska. Teksty do roku 1543*, red. W. Wydra, W. R. Rzepka, Wrocław–Warszawa–Kraków 1995.
- Gesner A., *Glosy w „Rozmyślaniu przemyskim”*. Wyniki analizy formalnej i perspektywy badań, „Kwartalnik Językoznawczy” 2011, nr 3.
- Graves F. P., *A Student’s History of Education*, New York 1922.
- Krążyńska Z., Mika T., *Transkrypcja a granice interpretacji*, [w:] *Amoenitates vel lepores philologiae*, red. R. Laskowski, R. Mazurkiewicz, Kraków 2007.
- Kwilecka I., *Studia nad staropolskimi przekładami Biblii*, Poznań 2003.
- Mazurkiewicz R., *Kilkanaście dalszych uzupełnień do źródeł „Rozmyślenia przemyskiego”*, [w:] *Amoenitates vel lepores philologiae*, red. R. Laskowski, R. Mazurkiewicz, Kraków 2007.
- Mika T., *Genetyczna wielowarstwowość i złożoność tekstów staropolskich a ich badania historycznojęzykowe. Rekonesans*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego” 2013, z. LXVIII.
- Mika T., *Maryja, Jezus, Bóg w „Rozmyślaniu przemyskim”*, Poznań 2002.
- Mika T., *Problemy z „Rozmyślaniem przemyskim”. Formułowanie sądów ogólnych a wielowarstwowość średniowiecznego tekstu*, „LingVaria” 2015 (nr specjalny).
- Mika T., Rojszczak-Robińska D., *Kanon wiedzy o „Rozmyślaniu przemyskim”*, [w:] „Rozmyślanie przemyskie” – świadectwo średniowiecznej kultury religijnej i językowej, red. J. Bartmiński, A. Timofiejew, Przemyśl 2015.
- Mika T., Twardzik W., *Jak zagadkowe cztery tytuły rozdziałów w „Rozmyślaniu przemyskim” pozwalają wyobrażać sobie jego zagubiony autograf*, „Język Polski” 2011, z. 5.
- Rojszczak-Robińska D., *Do spisu źródeł „Rozmyślenia przemyskiego”*, [w:] *Amoenitates vel lepores philologiae*, red. R. Laskowski, R. Mazurkiewicz, Kraków 2007.
- Rojszczak-Robińska D., *Jak tłumaczono „Rozmyślanie przemyskie”*, Poznań 2012.
- Rojszczak-Robińska D., *Łacińskie źródła „Rozmyślenia przemyskiego”. Pytanie, problemy, perspektywy*, [w:] *Staropolskie Spotkanie Językoznawcze 1. Jak badać*

- teksty staropolskie, red. T. Mika, D. Rojszczak-Robińska, O. Stramczewska, Poznań 2015.
- Rojszczak-Robińska D., *Staropolskie pasje. „Rozmyślanie przemyskie”, „Sprawa chędogo”, „Karta Rogawskiego”*. Źródła, język, fabuła, Poznań 2016.
- Rozmyślanie o żywocie Pana Jezusa tzw. przemyskie. Podobizna rękopisu*, wyd. S. Vrtel-Wierczyński, Warszawa 1952.
- Rozmyślanie o żywocie Pana Jezusa. Z rękopisu grecko-katolickiej kapituły przemyskiej*, wyd. A. Brückner, Kraków 1907, s. 285, 291.
- Rozmyślanie przemyskie. Transliteracja, transkrypcja, podstawa łacińska, niemiecki przekład*, wyd. F. Keller, W. Twardzik, t. 3 (indeksy), Freiburg–Breisgau 2004.
- Stramczewska O., *Interpunkcja transkrypcji. Znad „Rozmyślania przemyskiego”*, Lublin 2014.
- Transkrypcja „Rozmyślania przemyskiego” a sposób myślenia o składni tekstu*, „Slavia Occidentalis” 2013, nr 70.
- Twardzik W., *Głosy w „Rozmyślaniu przemyskim”*, „Teksty Drugie” 1994, z. 3.
- Twardzik W., *O uważniejszym aniżeli dotychczas tekstu staropolskiego czytaniu i jakie z niego pożytki płyną rozprawa śliczna i podziwienią godna*, „Teksty Drugie” 1997, nr 4.
- Wydra W., „... Sed magis amica veritas”. *Abrewiacje w średniowiecznych tekstach polskich*, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń PAU” 2005, t. XVII.
- Wydra W., *Wstęp*, [w:] *Rozmyślanie przemyskie*, wyd. F. Keller, W. Twardzik, t. 1, Weiher–Freiburg 1998, s. 39.
- Ziółkowska O., *O dwóch interpretacjach składni „Rozmyślań dominikańskich”*, [w:] *Juwenalia historycznojęzykowe*, red. K. Borowiec, D. Masłej, O. Ziółkowska, Poznań 2015, s. 135.

How translate *The Przemyśl meditation* – influence of editors for study of monument language syntax

Summary

The purpose of this article is to show how the presence of the Latin source in an ancient texts editing affects the syntactic decisions taken by the publishers and in consequence, how shape of the publication affects the image of syntax of the monument. This is a presentation of the preliminary results of research leading to the source analysis of the excerpt from *The Przemyśl meditation* based on the Latin passion written by Jacob de Vitry. The research material includes reading 338, 339, 343 and 344 both of the first (of Brückner) and the last (Freiburg) issue of the monument.

Keywords: editorship, translation, syntax, *The Przemyśl meditation*.

Anna Wolny*

Katarzyna Wolny**

trzypotrzy(naście) Badania nad tłumaczeniem brazylijskiej poezji konkretnej

Streszczenie

Tematem pracy jest brazylijska poezja konkretna, funkcjonująca na pograniczu sztuk wizualnych i literatury, a jej celem rozważenie potencjalnych rozwiązań tłumaczeniowych z punktu widzenia typografii oraz tradukto-logii. Wybrane zostały teksty trzech czołowych przedstawicieli nurtu – poetów Haroldo i Augusto de Campos oraz Décio Pignatari, członków grupy Noigandres. Cechująca je równoważność treści i układu typograficznego stawia wyzwanie zarówno przed tłumaczem, który obiera za dominantę pojęcie transkreacji, jak i typografem, który decyduje się na maksymalną redukcję na poziomie mikro – i makrotypografii. Przyjęte rozwiązanie ma na celu przybliżyć czytelnika nie tyle do treści, ile ukierunkować jego recepcję na ten sam efekt artystyczny, reinterpretowany przez tłumacza i typografa. W ten sposób poezja teoretycznie nieprzetłumaczalna uzyskuje, w swojej transkreowanej formie, nowe odczytanie i możliwość ponownego zaistnienia jako tekst wśród nowego grona czytelników.

Słowa kluczowe: tłumaczenie, poezja konkretna, grupa Noigandres.

* Uniwersytet Jagielloński, Wydział Filologiczny, 31-120 Kraków, al. Mickiewicza 9A, e-mail: anna.wolny@uj.edu.pl.

** Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Wydział Artystyczny, 40-074 Katowice, ul. Raciborska 50, e-mail: katarzynawolny@gmail.com.

Poezja konkretna jest zjawiskiem na pograniczu sztuk wizualnych i literatury. Jej obecność szczególnie mocno zaznaczyła się w poezji brazylijskiej, na gruncie której powstały również założycielskie teksty teoretyczne. Przetłumaczyć poezji konkretnej teoretycznie się nie da, ale podjęcie takiej próby jest intrygującym wyzwaniem zarówno dla grafika-projektanta, jak i tłumacza.

Projekt z dziedziny sztuk wizualnych obejmuje kompleksowe tłumaczenie poezji wizualnej (poezji konkretnej) trzech czołowych brazylijskich przedstawicieli tego nurtu – **Haroldo i Augusto de Campos** oraz **Décio Pignatari**, członków grupy poetyckiej **Noigandres**. Prace nad projektem objęły zebranie tekstów brazylijskich poetów, przetłumaczenie ich na język polski oraz językową i typograficzną interpretację. Poezję konkretną charakteryzuje równowaga treści i sposobu jej zapisu – układu typograficznego – stąd przy tłumaczeniu tego typu tekstów niezbędna jest współpraca grafika-typografa z tłumaczem.

Jak czytać poezję, która nie chce nieść za sobą niczego poza czystym słowem? Czy możliwe jest przeniknięcie wiersza, który nie posiada głębi? I co więcej, czy istnieje w języku czytelnika znak paralelny do obrazu, jakim jest wiersz konkretny? Oto niektóre z pytań, które nurtowały nas w trakcie czytania utworów brazylijskich poetów konkretnych. Czytanie poezji w języku, który nie jest ojczystym, budzi zwykle obawy i wątpliwości co do kompetencji czytelnika – ale czytanie poezji konkretnej niszczy jakiegokolwiek założenia na ten temat.

Poezja konkretna prowadzi nieustanny dialog sama ze sobą, kwestionując swoje granice i prowokując czytelnika do refleksji nad prawdziwym (bez)sensem słów. Jej dosłowne tłumaczenie zwykle przynosi rezultaty ocierające się o banał, jeśli nie całkowicie kiczowate. Zrozumienie jej przekazu jest nieosiągalne dla kogoś, kto nie zna normatywno-gramatycznych podstaw języka, w którym jest napisana. Należy również pamiętać, że poprzez prowadzoną z danym językiem grę poezja ta lokalizuje się na jego marginesie, wykraczając poza zrozumiałość i wielokrotnie dając głos indywidualnej wiedzy poety – zarówno językowej, jak i kulturowej, nie tylko w aspekcie przypisywanej mu przez przynależność do danego języka i terytorium przestrzeni. Minimalistyczna forma, lakoniczność i równocześnie waga detalu powodują, że tłumacz często stoi przed wyborem odrzucenia niesionych przez nią treści na rzecz formy lub przyjęcia formy

i zignorowania treści. Żadne z dwóch radykalnych rozwiązań nie przynosi ze sobą olśnienia towarzyszącego lekturze oryginału. Podjęta przez nas próba nie przyniosła definitywnych czy jednoznacznych odpowiedzi. Nie istnieje zresztą teoria, której praktyczne zastosowanie sprawdziłoby się w stu procentach. Jeśli ktoś z tłumaczeń czytelnik uzna za udane, niewątpliwie będzie w tym wielka zasługa dwóch czynników – rozwiązań typograficznych oraz transkrecji, czyli zasugerowanej przez samego Haroldo de Camposa metody tłumaczenia.

Poezja konkretna nie ma jednego kraju pochodzenia. Powstaje z intelektualnego fermentu i manifestuje się w odległych od siebie zakątkach świata. W Brazylii podaje się w związku z jej początkami różne daty, niezaprzeczalnym faktem jest jej praktyka wśród trzech podstawowych twórców już w okolicach roku 1952, kiedy to powstało czasopismo literackie „Noigandres”. W 1956 roku, za sprawą tych samych trzech poetów – braci Augusto i Haroldo de Campos oraz Décio Pignatari – zorganizowana zostaje w São Paulo wystawa, podczas której oficjalnie zaprezentowano publiczności poezję konkretną. Jak każdy ruch awangardowy, poezja oskarżała swoich poprzedników, generację 45, o werbalizm, subiektywizm, przeciążenie detalem oraz nieumiejętność wyrażania ducha nowej epoki rządzonej przez rewolucję przemysłową. Oczywiście sama poezja konkretna nie wychodzi z pustki, nie można zaprzeczyć inspiracji, jaką jej twórcy, czytana i obyta w świecie elita społeczna i intelektualna, znajdowali w sztuce europejskiej, poczynawszy od XIX-wiecznych poetów francuskich, poprzez włoskich, a następnie rosyjskich futurystów, rumuńskich i francuskich dadaistów, słowem – całą Wielką Awangardę XX wieku.

Nie należy jednak mylić poezji konkretnej z wizualną, choć często to drugie określenie używane jest jako szersze. Poezja konkretna ucieka od praktyk poezji wizualnej, która w formie tekstu i jego graficznym ułożeniu szukała odzwierciedlenia treści. Nie chodzi o malowanie znaczenia treścią znaczoną, lecz o pełną autonomię słowa.

Samo pojęcie „konkretna” wywodzi się z *Manifestu Sztuki Konkretnej* opublikowanego przez Theo van Doesburga w 1930 roku w czasopiśmie „Art Concret”¹. Każda grupa tworząca poezję konkretną próbuje na nowo

1 Odczyt Tomasza Wilmańskiego *Poezja wizualna w kontekście książki artystycznej* w Galerii AT, w ramach cyklu *Książka i co dalej?*, Poznań 2009, http://www.galeria-at.siteor.pl/tekst-ksiazka-pl?edit_mode=true (dostęp: 10.08.2017).

ją opisać, trudno więc mówić o jednoznacznej definicji. My posługujemy się definicją Barbary Johnson: poezja ta „zawiesza składnię wypowiedzi poprzez przeniesienie uwagi czytelnika z treści elementu znaczonego na składnię typograficzną elementu znaczącego”². Cytując dalej autora artykułu, „tradycyjna hierarchia, uprzywilejowująca pojęcia kosztem symboli, zostaje nagle odwrócona. Językowa misja poezji została nieoczekiwanie podporządkowana jej fizycznemu wyglądowi, treść zaś ustąpiła formie”³.

Nie chcemy jednak koncentrować się na intertekstualnym przepływie kultury między kontynentami, a raczej ukazać, w jaki sposób pożerają ją, zgodnie z antropofagicznym paradygmatem, brazylijscy twórcy i co tworzą na jej pożywnej bazie.

Biorąc pod uwagę literacką tradycję brazylijską, poezja konkretna ma za sobą najlepsze tradycje modernizmu pierwszej fazy, w tym syntetyczną lirykę Oswaldo de Andrade (tzw. „wiersz-pigułka”). Już od 1952 roku ukazuje się pismo „Noigandres” (od słowa z wiersza Ezry Pounda, które nie oznacza nic). Poetycki eksperymentalizm tego kierunku opierał się na ściśle wyznaczonych i zaplanowanych założeniach, z których najważniejsze to odrzucenie systemu wersyfikacyjnego, a także jakichkolwiek łączników syntaktycznych. Wiersz miał składać się z czasowników i rzeczowników w stanie czystym, konkretnego absolutnego opisanego językiem syntetycznym i dynamicznym, opartym na spojrzeniu w rozumieniu kultury industrialnej.

Poezja konkretna nie doczekała się szczególnie ożywionej recepcji, stanowiąc raczej przyczynek do problematyzacji estetycznej swojej epoki. Stąd wielka rola jej manifestów, wśród nich *Plano-piloto para poesia concreta* z 1958 roku, który czyta się niczym notatki ze współczesnego wykładu z historii literatury. Nietrudno odnaleźć w nim kulturowe uwarunkowania ruchu, jego związek z gospodarczym *boomem* lat 50. Manifest jasno wskazuje na inspiracje swoich twórców, nie tłumacząc jednak ich intencji. „Poezja konkretna: produkt krytycznej ewolucji form uznawszy za zamknięty historyczny cykl wersu”. Produkt, nie dzieło; erudycyjny popis, nie owoc natchnienia. Poezja konkretna to wiersz, który „apeluje o komunikację niewerbalną, który komunikuje

2 B. Johnson, *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*, Baltimore 1980, s. 72. Por. W. Bohn, *Kryzys znaku*, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 5–26.

3 W. Bohn, *Kryzys znaku*, s. 14.

swoją własną strukturę: strukturę-treść; obiekt samoistny i przez siebie istniejący, nie tłumacz obiektów zewnętrznych i/lub mniej lub bardziej subiektywnych wrażeń”. Sztuka, która staje się wyzwaniem dla nauki, czerpiąc z wiedzy językoznawczej, eksperymentując z najczystszyimi formami języka.

To, co stanowi siłę konkretyzmu, naraża go także na krytykę i odrzucenie ze strony publiczności. Nawet sami twórcy konkretyzmu z czasem odsunęli się od tego typu poezji, zarzucając jej sztuczność i przemijający urok nowości. Niemniej poezja konkretna przetrwała, a także zyskała swoich zwolenników i twórców w krajach europejskich, stając się prawdziwym brazylijskim kulturowym towarem eksportowym, choć – jak zostało to już zaznaczone – trudno tutaj klócić się o pierwszeństwo.

Czy wiersz, który nie niesie za sobą żadnej idei, a jest jedynie językową grą lub ciekawym na język spojrzeniem, można jeszcze traktować w kategoriach estetycznych? Spory z konkretystami, bez zaprzeczania wielu punktów wspólnych, prowadzą także neokonkretyści skupieni w Rio de Janeiro, usiłując znaleźć dla swojej twórczości użytek, angażując ją na rzecz ludzi, zbliżając do poziomu społeczeństwa, które bardziej niż akademickiej dysputy czy nowej językoznawczej teorii potrzebuje wolności i chleba. Nietrudno zresztą zrozumieć poczucie odpowiedzialności i słabo wypełnianego obowiązku wobec społeczeństwa dręczące artystyczne elity w kraju, w którym tak łatwo żyją obok siebie czytany kosmopolita i niepiśmienny robotnik. Powróćmy jednak do sztuki funkcjonującej w abstrakcyjnych, metaliterackich rejestrach.

Zachwycająca jest pozorna prostota poezji konkretnej. Absolutne odrzucenie ekspresyjności językowej osiągnęte dzięki oparciu w obrazie. Wiersze lekkie niczym siatka ze słów, proste jak krzyżówka lub dziecięca rymowanka dopiero po chwili obnażają swoje wstrząsające przyzwyczajeniami czytelnika założenie – nie ma tu żadnego podmiotu lirycznego. Nie ma tematu. Nie ma interpretacji. Mówi język, w swojej mechaniczności, bezsensowności, matematycznej logice bez celu. Tym właśnie poezja konkretna różni się od innych awangard, o ile bowiem przypadek jako technika artystyczna obecny jest np. w dziełach dadaistycznych, o tyle w poezji konkretnej przypadkiem jest tylko czytelnik.

Poezja konkretna obyc mogłaby się bez niego, słowa-przedmioty rozpięte w czasie i przestrzeni, bezdźwięcznie brzmiące, po joyce’owskiemu

werbiwokowizualne – synestetyczne, komunikujące niewerbalnie, lecz bez rezygnowania z zalet słowa. Znak językowy zyskuje nowy wymiar funkcjonowania, niezależny od przedmiotu który oznaczał. Wbrew pozorom uprzywilejowaniu przestrzennego rozmieszczenia znaków i słów, nie ginie także strona foniczna. Paronomazja, używana wielokrotnie figura stylistyczna, wykorzystuje podobieństwo brzmieniowe słów, łącząc je w nowe struktury znaczeniowe.

Przed typografem podejmującym problem zaprojektowania utworu z dziedziny poezji konkretnej stoi wyzwanie podobne do zadania tłumacza – rozstrzygnięcie, do jakiego stopnia można zaingerować w układ typograficzny i użyte środki stylistyczne oryginału względem składu tłumaczenia. Które z nich stanowią istotę poezji, a które wynikają wyłącznie z „mody” projektowej i będą w taki sam sposób kształtować odbiór czytelnika po nadaniu im współczesnej formy? Czy należy wiernie odtworzyć wszystkie środki formalne i układ typograficzny, czy – traktując oryginał jako wskazówkę – nadać współczesnym tłumaczeniom wierszy współczesną formę? Dopiero odpowiedzi na fundamentalne pytania wiążące merytoryczną warstwę tekstów z ich aspektami typograficznymi – zarówno funkcjonalnymi, jak i estetycznymi – pozwala na stworzenie podstawowych założeń projektowych i rozpoczęcie pracy nad składem.

Nie są to problemy łatwe do rozstrzygnięcia, ponieważ wybór elementów projektowych opiera się o podświadomie percypowane przez odbiorcę niuanse składu. Odrzucanie kolejnych elementów estetycznych zmusza projektanta do głębszego zastanowienia się nad warstwą merytoryczną; nie pozwala na zostawienie żadnego z elementów składu przypadkowi.

Z punktu widzenia tłumacza odpowiedzią na szereg problemów w tłumaczeniu poezji konkretnej z pewnością jest teoria transkreacji Haroldo de Camposa. Transkreacja to, w największym skrócie, takie tłumaczenie, które nie będąc tłumaczeniem swobodnym ani adaptacją, „dąży do zajęcia miejsca tekstu wyjściowego jako jego izomorficzne odpowiedniki w kulturze docelowej”⁴. Transkreacja bazuje na ludożerstwie jako „metaforze twórczego zagarnięcia Innego, które prowadzi ostatecznie do zatarcia granicy pomiędzy «własnym» a «cudzym», «pierwotnym» a «po-

4 G. Borowski, *Transkreacja: myśl przekładowa Haroldo de Camposa*, „Przekładaniec” 2012, nr 26, s. 87–107.

chodnym» (oraz, analogicznie, pomiędzy «oryginałem» a «przekładem»), tworząc nową, trzecią jakość⁵.

W warstwie wizualnej konieczne jest zaproponowanie nowych rozwiązań odnoszących się ściśle do analizowanych wierszy brazylijskich twórców. Pluralizm form poezji konkretnej wyklucza tworzenie arbitralnych, uniwersalnych zasad interpretacji typograficznej, więc rozwiązania przez nas zaproponowane są jedną z wielu możliwych dróg, przez nas uznaną za najlepszą dla analizowanych projektów. Współcześnie, użycie środków wynikających z czasu powstania wierszy i odpowiadających bardziej poezji wizualnej, a nie konkretnej, byłoby jedynie estetyczną stylizacją, odartą z pierwotnego znaczenia i wydźwięku. Dlatego też dla tłumaczeń poezji brazylijskich twórców zdecydowałyśmy się przyjąć najbardziej radykalne rozwiązanie i nadać tłumaczeniom maksymalnie uproszczoną formę typograficzną.

Środki typograficzne są systemem naczyń połączonych, przez co trudno omówić tylko jeden konkretny aspekt w oderwaniu od pozostałych; podstawowym podziałem, istotnym z punktu widzenia pracy nad tłumaczeniami, jest podział podział na makro – i mikrotypografię.

Mikrotypografia zajmuje się szczegółami dotyczącymi składu: morfologią litery, relacjami światła w literze/słowie/tekście, wyglądem i szarością typograficzną kolumny, stosunkiem wielkości tekstu do kolumny etc. **Makrotypografia** obejmuje swoim zasięgiem bardziej ogólne zagadnienia, od koncepcji projektu, przez dobór środków introligatorskich, po problemy związane z layoutem i hierarchią informacji – m.in. siatką publikacji, wzajemnym ułożeniem względem siebie i całości stronnicy, różnego rodzaju tekstów, ilustracji i dodatkowych elementów składu. Dopiero wszystkie te części połączone ze sobą dają całościowy obraz problemu projektowego i wdrożonych rozwiązań.

Typografia, jedno z podstawowych medium projektowania graficznego, nie funkcjonuje w społecznej świadomości jako istotna część projektu, tymczasem jest ona jednym z najważniejszych narzędzi komunikacji wizualnej⁶. W przeciwieństwie do takich elementów, jak kolor czy ilustracja, łatwych do zdefiniowania nawet przez laików, wpływa

⁵ Tamże, s. 90.

⁶ T. Bierkowski, *O typografii*, Gdańsk 2008.

na odbiór dzieła na poziomie podświadomym. Dobór odpowiedniego kroju pisma, kulturowo przynależnego konkretnej epoce lub rodzajowi tekstu, może już po pierwszym zetknięciu z tekstem zdeterminować percepcję odbiorcy i umieszczenie projektu w jednej z podświadomych kategorii. Mechanizm ten wynika z przyzwyczajeń czytelniczych, ukształtowanych razem z rozwojem projektowania krojów i doskonalenia techniki składu i druku – od gutenbergowskiej tekstury, przez pisma aldyjskie i kolejne warianty antykwy, aż do rozpowszechnionego w XX wieku grotesku – jednoelementowego pisma bezszeryfowego, który do powszechnego użycia wszedł po II wojnie światowej na fali rewolucji w projektowaniu graficznym, jaką był styl międzynarodowy. W sposób skrótowy historia rozwoju pisma została opisana przez Jana Tschicholda w *Nowej typografii*⁷, ale istnieje również szereg specjalistycznych opracowań tego zagadnienia, do których odsyłamy czytelnika zainteresowanego tym tematem⁸.

Typografia jest potężnym narzędziem w rękach świadomego projektanta, które potrafi nie tylko zdecydować o wydźwięku projektu, lecz także o jego czytelności⁹ i *redability* – łatwości, z jaką oko pokonuje kolejne akapity tekstu¹⁰.

Tak jak w przypadku podążenia za postulatami transkreacji w tłumaczeniu, osobną drogą i najbardziej radykalnym rozwiązaniem jest poskładanie wierszy, zgodnie z myślą Beatrice Warde zawartą w eseju *The Crystal Goblet, or Printing Should Be Invisible* opublikowanym w 1930 roku¹¹. Warde stworzyła w nim metaforę typografii, przyrównując ją do szklanego naczynia, którego ornamentalna, przeestetyzowana forma może zupełnie przesłonić zawartość. Tym samym autorka wysunęła postulat projektowania typografii w sposób „transparentny”

7 J. Tschichold, *Nowa typografia. Podręcznik dla twórczych w duchu współczesności*, Łódź 2011, s. 15–29.

8 Zob. P. Baines, A. Haslam, *Pismo i typografia*, Warszawa 2010; R. Bringhurst, *Elementarz stylu w typografii*, Kraków 2007.

9 *Legibility* – w typografii kryterium rozpoznawalności pojedynczych znaków, pojęcie z dziedziny mikrotypografii.

10 *Redability* powiązane jest z aspektami makro- i mikrotypograficznymi, przede wszystkim z relacjami światła w literze, słowie i tekście względem siebie.

11 Pierwsze polskie tłumaczenie eseju B. Warde pt. *Kryształowy kielich* ukazało się w antologii *Widzieć/Wiedzieć*, red. J. Mrowczyk, P. Dąbrowski, Kraków 2011.

– typografia ma być nośnikiem treści, ale jej forma nie powinna w żaden sposób skupiać uwagi czytelnika i zaburzać recepcji treści. Takie podejście, pozornie zaprzeczające idei poezji konkretnej, wydaje się uzasadnione w przypadku tłumaczenia utworów „nieprzetłumaczalnych” – takich, w których ingerencja w warstwę semantyczną zaszła tak daleko, że odtwarzanie formy typograficznej nie ma żadnego merytorycznego uzasadnienia. Odarcie typografii z wizualnych ozdóbników i zestawienie z oryginałem może pomóc uzmysłowić czytelnikowi sens przedsięwzięcia i uwypuklić detale związane z tłumaczeniem utworów poezji konkretnej. Przy neutralnym składzie typograficznym na pierwszy plan wychodzą wszystkie zagadnienia związane na przykład ze światłami w tekście; stanowiącymi fundament, na którym zasadza się cała poezja wizualna.

Praca typografa, poprzedzona analizą językową, podzielona jest na trzy etapy:

1. Porównanie wersji oryginalnej z tłumaczeniem dosłownym i jego interpretacją językową.
2. Zidentyfikowanie roli światła w tekście, działania negatywowej przestrzeni wokół całego wiersza i relacji tekstów do formatu oraz ich cech formalnych: kroju pisma, wyróżnień typograficznych, roli minuskuły i majuskuły, interpunkcji lub jej braku, użytych kolorów (oraz ich funkcji), podlewów etc.
3. Podjęcie decyzji formalnych: wybór kroju pisma, formatu, powielenie/zmodyfikowanie światła w typografii i formy całego wiersza, interpretacja typograficzna (odwołania historyczne/współczesne, stopień ingerencji w wizualną formę wiersza i płynące z niej konsekwencje).

Ze względu na charakter opracowywanego materiału i stopień ingerencji w warstwę językową zdecydowałyśmy o zamieszczeniu kopii oryginalnej pracy i jego tłumaczenia dosłownego oraz transkrypcji. Część środków użytych w oryginalnych projektach, na przykład krój pisma (który dzisiaj zakwalifikowany zostałby jako ozdobny albo tytułowy) ma związek z czasem publikacji oryginału i panującymi tendencjami w projektowaniu. W przypadku wyróżnień kolorystycznych – niektóre z nich niosą dodatkowe znaczenia, opisane w komentarzach do wierszy.

W składzie wszystkich wierszy zdecydowałyśmy o maksymalnej redukcji środków formalnych: użyciu współczesnego, bezszeryfowego, neutralnego kroju pisma, rezygnacji z podlewów i oryginalnych wyróżnień kolorystycznych, których dokładne odtworzenie ze względu na zmiany w treści w niektórych wypadkach okazało się niemożliwe. Zdecydowałyśmy o wykorzystaniu jednego dodatkowego koloru w typografii, który pełni dwojaką funkcję: jeśli to możliwe powieła wyróżnienia nadane przez autorów; w pozostałych przypadkach ułatwia odczytanie wierszy, na przykład poprzez wskazanie początków nowych słów w wersach, odtworzenie układu świateł typograficznych, z uwzględnieniem zmiany proporcji formatu i świateł w obrębie litery/słowa/wersu, konsekwentne zachowanie zapisu majuskuły i minuskuły.

Zdajemy sobie sprawę, że podjęte przez nas decyzje mogą wydawać się radykalne. Nie traktujemy ich jednak jako decyzji ostatecznych, a jedynie drogę, która może otworzyć dyskusję o tłumaczeniu tego rodzaju poezji i związkach tłumaczenia z projektowaniem składu. Uważamy, że warto jest taką debatę otworzyć, szczególnie w środowiskach akademickich i wśród osób, które mają realny wpływ na kształt pojawiających się na rynku wydawniczym wszelkiego rodzaju tłumaczeń¹².

Bibliografia

- Baines P., Haslam A., *Pismo i typografia*, Warszawa 2010.
Bierkowski T., *O typografii*, Gdańsk 2008.
Bohn W., *Kryzys znaku*, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 5–26.
Borowski G., *Transkreacja: myśl przekładowa Haroldo de Campos*, „Przekładaniec” 2012, nr 26, s. 87–107.
Bringhurst R., *Elementarz stylu w typografii*, Kraków 2007.
Chwałowski R., *Typografia typowej książki*, Gliwice 2002.
Engelking L., *Konkretne decyzje tłumacza*, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 215–219.
Hochuli J., *Detal w typografii*, Kraków 2009.

¹² Wnioski z badań zostały opublikowane w książce A. Wolny, K. Wolny, *trzy(ście)potrzy(naście). Badania nad tłumaczeniem brazylijskiej poezji konkretnej*, Katowice 2014.

- Jarniewicz J., *Tłumacze na urlop!*, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 54–59.
- Jasieński B., *Manifest w sprawie poezji futurystycznej*, <http://hoth.amu.edu.pl/~technix/man3.htm> (dostęp: 10.08.2017).
- Johnson B., *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*, Baltimore 1980, s. 72.
- Kornhauser J., *Przekład jako objaśnienie (O tłumaczeniu poezji konkretnej)*, [w:] tenże, *Wspólny język (Jugoslavica)*, Katowice 1983, s. 159–170.
- Kremer A., *Poezja konkretna w trzech obszarach językowych*, „Przestrzenie Teorii” 2013, nr 19, s. 95–114.
- Mitchell M., Wightman S., *Typografia książki. Podręcznik projektanta*, Kraków 2012, s. 323–329.
- Rypson P., *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989.
- Rypson P., *Piramidy, słońca, labirynty. Poezja wizualna w Polsce od XVI do XVIII wieku*, Warszawa 2002.
- Tschichold J., *Nowa typografia. Podręcznik dla twórców w duchu współczesności*, Łódź 2011.
- Widzieć/Wiedzieć*, red. J. Mrowczyk, P. Dąbrowski, Kraków 2011, s. 15–20, 21–24, 37–54.
- Wilmański T., *Poezja wizualna w kontekście książki artystycznej*, Poznań 2009, http://www.galeria-at.siteor.pl/tekst-ksiazka-pl?edit_mode=true (dostęp: 10.08.2017).
- Wolny A., Wolny K., *trzy(ście)potrzy(naście). Badania nad tłumaczeniem brazylijskiej poezji konkretnej*, Katowice 2014.

Studies on the Polish translation of Brazilian concrete poetry

Summary

Presented work focuses on Brazilian concrete poetry, literary genre which combines its content and visual aspects. The work aims at finding possible translation methods, which would honour both the visual aspects and translatology rules. Selection of texts focuses on works of Brazilian concrete poetry most recognised figures: Haroldo and Augusto de Campos as well as Décio Pignatari, members of the Noigandres group. Equal importance of the text and typesetting, characteristic for concrete poetry, is challenging both for the translator, focused on the transcreation of text, as well as for the graphic designer, whose main objective is adjustment of typographical details. Solutions presented in the work are offering the reader compromise between literal/accurate translation. The work shows the reader a way of interpreting the poetry without losing its original meaning and artistic reception. As a result concrete poetry, theoretically untranslatable, acquires new angle and new readers.

Keywords: translation, concrete poetry, the Noigandres group.

CZĘŚĆ II

ZWIĄZKI

MIĘDZY TEKSTAMI

Agata Łżykowska*

Sarah Kane i jej intertekstualny geniusz

Streszczenie

W pracy zostały zanalizowane wszystkie dramaty Kane: *Zbombardowani*, *Miłość Fedry*, *Oczyszczeni*, *Łaknąć* i *Psychosis 4.48*, przez pryzmat ich odniesień do kultury i filozofii zachodniej. Analiza twórczości Kane ma przybliżyć specyfikę nurtu nowego brutalizmu. Autorka podjęła próbę syntezy wszystkich dramatów oraz wypracowania kluczy interpretacyjnych charakterystycznych dla stylu Sarah Kane. W tekście pojawiają się również analizy klasycznych już tekstów dramaturgicznych, łącznie ze wskazaniem na ich użycie w twórczości Kane.

Słowa kluczowe: Kane Sarah, intertekstualność, nowy brutalizm.

* Uniwersytet Wrocławski, Wydział Nauk Historycznych i Pedagogicznych, 50-139 Wrocław, ul. Szewska 48, e-mail: izekowska.a@gmail.com.

W teatrze XX wieku doszło do istotnych przemian estetycznych i etycznych. Awangardowi artyści zaczęli pracować w oparciu o kategorię wstrętu, szoku i okrucieństwa. Odnosili swoją twórczość do aktualnych wydarzeń, powielanych i analizowanych w mediach. Nowi brutalisci – w Wielkiej Brytanii, w latach 90. ubiegłego wieku – stworzyli konwencję dramatu, która wyrastała z tradycji Wielkiej Reformy, a także z powszechnych dyskursów posttraumatycznych i wojennych. Dramaturdzy ci skupiali się na niezwykle emocjonalnym, okrutnym i brutalnym przedstawieniu wykreowanej przez siebie rzeczywistości. W artykule podejmę próbę analizy tropów intertekstualnych, które pojawiają się w twórczości jednej z brutalistek, Sarah Kane. Postaram się wykazać, że nowy brutalizm, propagowany przez pisarkę, jest silnie ugruntowany w filozofii i tradycji literackiej kultury Europejskiej. Zaczniemy od przywołania pierwszej sztuki Brytyjki – *Zbombardowani*.

W 1995 roku Sarah Kane zadebiutowała swoim pierwszym dramatem *Zbombardowani*. W tym samym roku został on wystawiony w teatrze The Royal Court w Londynie pod sztandarem: najbardziej kontrowersyjny dramat roku. Sarah Kane spotkała się wtedy z niezrozumieniem i atakiem ze strony krytyków, którzy zarzucili jej chęć wybicia się przy użyciu kategorii szoku. Bezpośrednie doświadczenie wojny, które opisała Kane, było traktowane jako autorska wizja, która nie prowadzi odbiorców do żadnych refleksji. Wojna była znana jedynie z relacji telewizyjnych, nie działała się w bezpośrednim sąsiedztwie (w jednym z hrabstw Wielkiej Brytanii). Potęgowało to jedynie niezrozumienie sztuki Kane. Dziś, po 11 września 2001 roku, dramat ten staje się nam bliższy, bardziej zrozumiały. Pokazuje, jak niezwykle wrażliwością odznaczała się pisarka, która przełożyła bodźce telewizyjne na bezpośrednie, emocjonalne i fizyczne doświadczenia swoich bohaterów. Zaczniemy jednak od przybliżenia inspiracji literackich, które przyczyniły się do napisania *Zbombardowanych*. W pierwszej sztuce Kane możemy odnaleźć liczne odwołania do teoretycznych rozważań nad złem oraz do twórczości Samuela Becketta. I tak na przykład, w oparciu o tezę Paula Ricoeura – „zło jest kategorią działania a nie teorii”¹ – można powiedzieć, że teatr, jako realnie odbywający się, rozgrywający tuż przed oczami widza obraz, uobecnia działanie

1 P. Ricoeur, *Skandal zła*, „Znak” 1990, nr 427, s. 49.

– z tego względu staje się alternatywą dla rozważań nad złem, które jest nieodzownym elementem brutalności. Teatralność zła wydaje się kategorią, której nie trzeba udowadniać, wystarczy spojrzeć na historię teatru.

Zło, jako fenomen teatralny, tutaj jest rozumiany przez pryzmat przejawów w cywilizacji po kataklizmie, jaki przyniosła druga połowa XX wieku. Narzędziem, po jakie sięga zło, mogą być kłamstwo i obłuda, gra i widowisko, aktorska metamorfoza i błazenada².

Aktywność zła jest kluczowa w *Zbombardowanych*. Środkiem wyrazu tej kategorii jest bowiem właśnie działanie – gwałt, kanibalizm, spożywanie pokarmu. Wszystkie te akty możemy określić jako performatywy, czyli zachowania, które mają realny wyraz/konsekwencje. Kane nie teoretyzuje nad przejawami zła, ona wprowadza je do świata przedstawionego. Taki sposób podejścia może wynikać z twórczości Samuela Becketta, którym pisarka inspirowała się przy pisaniu *Zbombardowanych*. Nie nawiązuje ona do koncepcji teatru absurdu, którego Beckett był reprezentantem. Skupia się natomiast na kategorii pesymizmu, który jest wyraźnie dominujący w fabule dramatów Irlandczyka. *Zbombardowani* powstał po lekturze takich dzieł, jak *Czekając na Godot* oraz *Końcówka*. Są to jednak drobne inspiracje, które przekładają się na emocjonalność postaci, a nie na samą formę dramatu. Pesymizm, do którego odwoływała się Kane, możemy dostrzec w scenach z dramatu Becketta *Czekając na Godot*, w której to Pozzo brutalnie odnosi się do swego niewolnika Lucky'ego, bijąc go i upokarzając. Poszukując korelacji między dramatami, możemy przełożyć zachowanie Pozzo na brutalną i bezlitosną postać Żołnierza w *Zbombardowanych*. Poczucie władzy nad drugim człowiekiem (Pozzo–Lucky) znajduje swoje pokłosie w relacji Żołnierza i Iana, gdzie to wojskowy dominuje i upokarza drugiego mężczyznę. *Końcówkę* możemy odczytywać natomiast jako inspirację emocjonalną dla *Zbombardowanych*. Bowiem w obu tekstach dominuje nostalgia i wszechobecne poczucie kryzysu. Można zaryzykować stwierdzenie, że Kane szuka natchnienia w scenach o wyraźnym okrucieństwie. Rzeczywistość sceniczna proponowana przez Kane była zbrutalizowana, była to jednak

2 M. Jarmułowicz, *Teatralność zła*, Gdańsk 2010, s. 10.

próba wyrażenia ekstremalności współczesnego świata. Pisarka chciała okrucieństwem wydobyć resztki tłącego się w ludziach człowieczeństwa, postawić los jednostki na pierwszym miejscu. Konwencje brytyjskiej pisarki szokują, ale również pobudzają do refleksji nad konstruktami tożsamościowymi, które przepełniają sztukę. Tym samym kluczowe wydaje się to, że Kane chciała przełożyć okrucieństwo wojny (w skali makro) na rozumienie bardziej jednostkowe (mikro).

Miłość Fedry

Kolejny tekst Kane, *Miłość Fedry*, powstał niedługo po jej teatralnym debiucie. W 1996 roku Gate Theatre w Londynie zaplanował sezon współczesnych odczytów klasyki. Sarah Kane, związana z tą instytucją, otrzymała propozycję napisania własnej, współczesnej wersji *Fedry* Seneki – rzymskiej tragedii z początku pierwszego stulecia. Kane zgodziła się z właściwą dla siebie przekorą: „I’ve always hated these plays – everything take place in the off, characters stand on stage talking and anyway, what’s the point”³. Zreinterpretowany przez Kane mit o Fedrze już w swojej pierwotnej wersji przedstawiał się jako plastyczny i fabularnie barwny. Jednak nie tylko Brytyjka podjęła się reinterpretacji tej historii. Opowieść Seneki, skupiająca się na tragicznych losach rodziny królewskiej, została przez licznych autorów uwspółcześniona. Wśród nich pojawili się tacy pisarze, jak: Sofokles, Eurypides, Seneka Młodszy, Jean-Baptiste Racine, Thomas Moore, Hilda Doolittle, Algernon Charles Swinburne, Gabriele D’Annunzio czy już wspomniana Sarah Kane. Każde z nich poddawało mit swojej własnej interpretacji.

W micie o Fedrze najważniejszych jest kilka kluczowych informacji. Fedra była córką króla Minosa i drugą żoną Tezeusza, który miał syna Hipolitosa. Zrodził się on ze związku herosa z królową Amazonek Antiope. Po śmierci matki i ponownym ślubie Tezeusza chłopiec zamieszkał z macochą, Fedrą. Tezeusz często wyjeżdżał, a pewnego razu nie wracał tak długo, że Fedra była pewna, że jej mąż nie żyje. Postanowiła wtedy zostać żoną młodego Hipolita. Księżę od kobiet wołał jednak polowania, a zaloty

3 A. Muller-Wood, *The Fatal Effects of Phaedra’s Love: Sarah Kane, Myth and Violence in the Contemporary Female Text*, Ashgate 2011, s. 97.

macochy odrzucił ze wstrętem. Tymczasem Tezeusz powrócił, a odrzucona kobieta, pragnąca zemsty, oskarżyła pasierba, że ten chciał ją uwieść. Tezeusz w końcu uwierzył, przeklął syna i poprosił Posejdona o dokonanie zemsty. Hipolit został wygnany z domu. Gdy pędził rydwanem, miał wypadek i rozbił się o kamienie. Fedra na wieść o tym powiesiła się. Jak już zostało powiedziane, wielu autorów upodobało sobie tragedię Fedry. Jedni piętnowali uczucia Fedry, robiąc z niej podstępną egoistkę, która w miłosnym szale nie bała się posunąć do najgorszego. Drudzy winili Hipolitosa, dopatrując się w nim wszystkich najgorszych cech, jakie może posiadać rozkapryszony książę. Jednak mit w żadnej z interpretacji nie stracił swojej pierwotnej dozy okrucieństwa. Wszystkie wersje traktują o śmierci i cierpieniu. Pragnę zestawić interpretację Kane z wcześniejszą wersją mitu, napisaną przez Jeana Baptiste Racine'a.

Jean-Baptiste Racine pod koniec XVII wieku w swojej reinterpretacji przedstawia Hipolita jako zagubionego młodzieńca⁴, który po stracie matki i surowym wychowaniu przez ojca boi się swoich uczuć. Jest zamknięty w sobie i ma bardzo racjonalne podejście do świata. Fedra natomiast jest przedstawiona jako rozkapryszona dama. Pała nieodpartą miłością do Hipolita, ale wierność małżeńska i status rodziny nie pozwalają jej na wyznanie uczucia pasierbowi. Kontrastuje to z wersją Kane – prezentuje ona zupełnie inny obraz świata, bardziej brutalny i zezwierzęcony. Hipolit jest u niej nieudacznikiem życiowym, aroganckim i znudzonym wszystkim Księciem, który wykazuje się tendencją do zachowań odbieranych jako perwersyjne. Fedra jest bezwzględna egoistką, która zrobi wszystko, aby osiągnąć cel. Nie liczy się z takimi wartościami, jak rodzina czy wierność. Oba dramaty przedstawiają zupełnie inną wizję miłości. Prezentowane w nich systemy wartości również mogą ze sobą kontrastować. U Racine'a liczy się wspomniana już rodzina, wierność, Bóg i honor. U Kane ważniejsze są chwilowe uciechy, niewierność, skupienie się na ciele, odrzucenie wiary. Dramat Racine'a jest przez to bardziej patetyczny i mniej zbrutalizowany niż rzeczywistość ukazana przez Kane. Wspólnym elementem jest wątek niechęci Księcia do kobiet – poruszany w obu dramatach, jednak w zupełnie innej intencji niż było to w pierwotnym zamyśle. Racine pokazuje Hipolita jako osobę lękającą

4 J. B. Racine, *Fedra*, tłum. A. Libera, Warszawa 2011.

się kobiet. Boi się on zbliżenia przez wzgląd na uraz po stracie matki. Jego lęk przed kobietami spotęgowała również pozorna nienawiść Fedry do pasierba. Według Rolanda Barthes'a Racine uczynił tak, aby publiczność nie zinterpretowała niechęci Hipolita wobec Fedry jako przejawu homoseksualizmu. Niechęć Hipolita wobec kobiet wykorzystuje również Kane. Przedstawia ona Księcia jako szczególnie nieatrakcyjnego, gdyż chce w ten sposób zaburzyć jego purytański wizerunek wytworzony na łamach innych literackich reinterpretacji. U pisarki jego postawa została pokazana jako przejaw czystego znudzenia erotycznego. Kobieta traktowana jest przez młodzieńca jako zwykły obiekt seksualny. Nic go nie cieszy. Oczywiście odbywa stosunki z osobami „na telefon”, jednak jak sam podkreśla, nie dają mu one żadnej satysfakcji. Odbywa je jedynie po to, aby skrócić sobie czas w oczekiwaniu na koniec dnia. Kane nie porusza tematu lęku Hipolita przed kobietami.

Zacznijmy jednak od konfrontacji świata przedstawionego opisanego przez Racine'a z tym, jaki w swoim dramacie utworzyła Kane. Racine przedstawia świat podobny do opisywanego przez Marshalla Bermiana. Obaj autorzy analizują XVII-wieczną Francję. Honor, urodzenie oraz maniere ukazują jako kluczowe elementy tamtej kultury. Liczyła się przede wszystkim prezenca:

Fedra: Jakże mi te klejnoty uciskają głowę!
Jakaż natrętna ręka, podchodząc mą wolę,
Włosy mi w puklów tysiąc zaplotła na czole?
Wszystko mnie drażni, wszystko w męczarnię się zmienia.
Enona: Jak sprzeczne nieraz twoje bywają życzenia!
Ty sama wszak, zamysły odmieniając swoje,
Kazałaś się przyoblec w najbogatsze stroje;
Ty sama chciałaś dzisiaj, pomna dawnej chwały [...] ⁵.

Dialog ten nakreśla podejście Fedry do rzeczywistości – bohaterka przedstawia się jako niezdecydowana i zapatrzona w swoje potrzeby władczyni. Otaczająca ją rzeczywistość miała zostać dostosowana do jej potrzeb i chęci. Niemożność zdobycia serca Hipolita i nieposkro-

5 S. Kane, *Miłość Fedry*, tłum. M. Semil, „Dialog” 1999, nr 9, s. 67.

miona żądza skierowana w jego stronę były dla niej czymś obcym i frustrującym. Patrząc z perspektywy władczyni, która zawsze miała to, czego zapragnęła, jej świat musiał runąć. Ślepa miłość Fedry przysłania jej racjonalne widzenie. Podczas gdy u Racine'a winą można obarczyć urodzenie i wychowanie, to u Kane jest to chora fascynacja, która przyniesie na koniec katastrofalne skutki. Motyw niezdrowej relacji pojawiał się u Kane już w poprzednim dramacie, kiedy autorka przybliżała nam losy Cate i Iana.

Jak widać, obudowanie mitu u obu autorów jest odmienne, kilka różnic zostało już nakreślonych. Podstawowe kwestie, jak nieszczęśliwa miłość, zdrada, samobójstwo, zostały zachowane. Racine dodał już wspomniany wątek z miłością Hipolita. Kane dodała motyw rodzicielstwa. Fedra jest matką Strofy, jednak nie spełnia swojej rodzicielskiej funkcji, co możemy wywnioskować z przytoczonego wcześniej cytatu. Nie istnieje tutaj struktura społeczna oparta na zasadzie, że matka jest doradcą dla córki. Tutaj role się całkowicie odwracają. To Strofa jest głosem rozsądku, którego Fedra nie chce słuchać. Jednak ten głos rozsądku nie jest dojrzały na tyle, aby wyprowadzać dojrzałe argumenty.

Fedra: Chcę jego.

Strofa: Z wyjątkiem jego.

Fedra: Każdego mężczyznę, jakiego zechcę, oprócz tego, którego chcę.

Strofa: Czy kiedykolwiek pieprzyłaś się z jednym facetem więcej niż raz?

Fedra: To coś innego⁶.

U Kane rozwiązaniem problemu namiętności ma być pójście do łóżka z kimś innym w celu rozładowania pożądania. Strofa tym samym sama nakłania matkę do popełnienia cielesnego grzechu. Miłość postrzegana jest jedynie jako cielesne doznanie, forma rozładowania i zabawy. Strofa nie traktuje uczucia matki na poważnie, nie wierzy, że kobieta może się zakochać do szaleństwa w dużo młodszym mężczyźnie. U Racina miłość jest traktowana bardziej górnolotnie – to uczucie, miłość od pierwszego wejrzenia, w którą Fedra wkłada wiarę i serce, odrzuca myśl o cielesnym złączeniu się z ukochanym.

⁶ Tamże, s. 70.

W obu dramatach Fedra popełnia samobójstwo. U Racina jest to śmierć poprzez zażycie trucizny, u Kane – poprzez powieszenie. Co ciekawe, to współczesna pisarka odwołuje się do mitycznej wersji losów Fedry, w której królowa powiesiła się. Dlaczego jednak śmierć poprzez otrucie? Trucizna obecna jest w kulturze od czasów starożytnych. Już Platon w swoim dialogu *Fedon* opisuje wypicie przez Sokratesa cykuty. Wiele postaci literackich zdecydowało się na śmierć poprzez wypicie trucizny bądź została im ona podana⁷. Dlaczego w takim razie śmierć przez powieszenie? Kane ceniła plastyczność na scenie [*take from the off*]. Chciała tym samym odejść od zakulisowego dziania się akcji. Kane chodziło o to, żeby wstrząsnąć ludźmi⁸. Chciała zmusić widownię do patrzenia, aby poczuli i pomyśleli, żeby przestali mówić, że „nic w tej sztuce nie ma”⁹.

Analizując oba dramaty, można wyciągnąć wniosek, że duży wpływ na zachowanie bohaterów ma świat, w jakim żyją i rzeczywistość, w jakiej egzystują. U Racina zachowanie Fedry, wynika, jak już zostało powiedziane na początku, z jej urodzenia. Status społeczny również sprawia, że kobieta jest świadoma rzeczy, na które może sobie pozwolić. Kane odrzuca taką wizję świata. U niej rzeczywistość składa się z samosądów.

Można zaryzykować wniosek, że kultura i rzeczywistość, w jakich autorzy tworzyli, ma znaczący wpływ na kształt i przekaz dzieła. Moż-

7 Był to bardzo powszechny zabieg dramaturgiczny, wykorzystywany chociażby przez Williama Szekspira. W dramacie *Hamlet* ukazane są dwie sceny truciicielstwa. Elementem wyjściowym dla całego dzieła jest śmierć króla Hamleta, ojca królewicza. Został on zamordowany poprzez wlanie trucizny do ucha. Na tym zdarzeniu Szekspir buduje cały swój dramat. Jednak nie tylko w tym miejscu wykorzystuje on truciznę jako narzędzie zbrodni. Również po nieudanej próbie zabójstwa Hamleta, Klaudiusz, wchodzi w zмовę z Laertesem – bratem Ofelii, w której Hamlet się kochał – i który uważa Hamleta za przyczynę samobójstwa swojej siostry. Pomiędzy tytułowym bohaterem i Laertesem dochodzi do walki, która już wcześniej była odpowiednio przygotowana. Klaudiusz chciał być pewien śmierci Hamleta i z tego też powodu przygotował zarówno zatrute wino, które Hamlet miał wypić w trakcie walki, jak i przekonał Laertes do zatrucia swojego ostrza. Przypadek jednak sprawia, że to matka, zamiast syna, wypija zatrute wino, a obaj przeciwnicy wraz z Klaudiuszem giną od tego samego ostrza. Również kanoniczne już dzieło Szekspira *Romeo i Julia* kończy się śmiercią kochanków z winy trucizny. Motyw użycia trucizny pojawia się również w dramacie Juliusza Słowackiego: *Mindowe. Król litewski. Obraz historyczny w pięciu aktach* czy w tekście Eurypidesa *Medea*. Motyw ten jest niezmiernie popularny w literaturze, umożliwia opisanie śmierci w sposób bardziej estetyczny.

8 A. Sztoskiewicz, *Wojna, media, teatr okrucieństwa*, „Dialog” 2015, nr 1 (698), s. 5–11.

9 D. Kosiński, *Notatki z (nie)spektaklu*, „Dialog” 2015, nr 1 (698), s. 12.

na odczytywać utwór w oparciu o czas, w jakim powstał, jak uczynił to Racine. Bądź odczytać je poprzez czasy nam współczesne, jak zrobiła to Kane.

Oczyszczeni

W podobny sposób możemy podejść do analizy kolejnego dramatu Kane pt. *Oczyszczeni*. Wielu krytyków upatrywało w *Oczyszczonych* kontynuacji *Zbombardowanych*. „*Oczyszczeni*, [...] to dowód dalszego odejścia Kane od realizmu¹⁰”. To również dramat, w którym pisarka doprowadza do nagromadzenia środków konstytutywnych dla nowego brutalizmu – zło, okrucieństwo, trauma, cielesność, cierpienie, brutalność czy wstręt. Do napisania *Oczyszczonych* w dużej mierze przyczyniła się lektura *Fragmentu dyskursu miłosnego* Rolanda Barthes’a¹¹. W szczególności zawarta w książce myśl, że poczucie miłosnego odrzucenia jest przyrównywane do doświadczeń z obozu koncentracyjnego¹². W swojej sztuce Kane chciała zawrzeć zarówno: „panic situations: situations without remainder”¹³ (sytuacje paniki: sytuacje bez końca – tłum. A. I.). Jak i zdarzenia: „without return: I have projected myself into the other with such power that when I am without the other I cannot recover myself, regain myself: I am lost, forever”¹⁴ ([sytuacje] bez powrotu: wprojektowałam siebie tak mocno w innych, że gdy jestem bez innego, nie potrafię się odnaleźć, nie potrafię odzyskać siebie: jestem stracona, na zawsze – tłum. A. I.).

W *Oczyszczonych* to przemożne pragnienie miłości, które prowadzi do zniewolenia, zostało przedstawione na kilku płaszczyznach. Miłosną współzależność kochanków Kane rozpięła na cztery typy relacji: kazirodczy związek Grace i Grahama; homoseksualna para Rod i Carl, despotyczny Tinker, który zakochuje się w prostytutce; Robin, którego przerasta zdolność do miłości względem Grace. Susannah Clapp

10 G. Saunders, *Kochaj mnie lub zabij, teatr skrajności Sarah Kane*, tłum. J. Burzyński, Kraków 2010, s. 124.

11 R. Barthes, *Fragment dyskursu miłosnego*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2011.

12 A. Sierz, *In-Yer-Face Theatre. Mark Ravenhill and 1990s Drama*, [w:] *British Drama of the 1990s*, red. B. Reitz, M. Berninger, Heidelberg 2002, s. 116.

13 Tamże, s. 49.

14 Tamże.

określiła to jako „nie tyle postaci, ale sposoby bycia”¹⁵, które Kane sprowadziła do jednostkowych kreacji. Ponadto autorka dokonała hiperbolizacji poczucia ograniczenia (za Barthes'em), zamykając wszystkie postaci w zakładzie, z którego samowolnie nie mają możliwości wyjścia. Stworzony w ten sposób ekstremalny nastrój¹⁶ sprawia, że postaci nie tylko są represjonowane przez Tinkera, ale skrajne emocje, które nimi władają, wzbudzają w nich poczucie frustracji. Wszystko to sprawia, że bohaterowie *Oczyszczonych* są opresjonowani.

Jedną z inspiracji literackich, do których sięgała Kane, pisząc *Oczyszczonych*, był *Rok 1984* Georga Orwella¹⁷. Z powieści tej Kane przepracowała dwa motywy, które wzajemnie się uzupełniają. Pierwszy, związany z wszechwładną inwigilacją, sprowadza się do zestawienia dwóch postaci. W powieści Orwella to Wielki Brat, który jest najwyższym wodzem Partii rządzącej fikcyjnym państwem Oceania. W rzeczywistości prawdopodobnie nie istnieje, jednak jego kult sprawia, że wszyscy w państwie są mu podporządkowani. Brak subordynacji jest równoznaczny z koniecznością poniesienia kary. W dramacie Kane jego odpowiednikiem jest Tinker, lekarz zarządzający placówką, która jest głównym miejscem akcji. Jednak, aby zrozumieć związek między tymi postaciami, przybliżmy fabułę orwellowskiej powieści. Głównym bohaterem tej narracji jest Winston Smith, mężczyzna w średnim wieku, członek Zewnętrznej Partii, pracownik Ministerstwa Prawdy. Do jego obowiązków należy między innymi usuwanie nazwisk likwidowanych osób, wymazywanie niespełnionych obietnic rządu czy nawet pisanie od nowa całych artykułów, które będą zgodne z „rzeczywistością”. W powieści Orwell przedstawia Winstona jako mężczyznę rozzarowanego swoim życiem, który z braku zajęć stara się dociec, czy to, co mówi Partia, jest prawdą i czy to, co robi, ma jakikolwiek sens. Wszystko zaczyna się od popełnienia przez niego myśłobrodni – kupuje w zakazanej dzielnicy zeszyt, gdzie zapisuje wszystkie swoje wątpliwości. Zaczyna dostrzegać manipulacje Partii, a przede wszystkim zaczyna deklarować swoją nienawiść do

15 C. Delgado-García, *Subversion, Refusal, and Contingency: The Transgression of Liberal-Humanist Subjectivity and Characterization in Sarah Kane: Cleansed, Crave, and 4.48 Psychosis*, „Modern Drama” 2012, t. 55, nr 2, s. 231.

16 W. Dunne, *Podręcznik dramatopisarza*, tłum. A. Figura, Warszawa 2014.

17 G. Sounders, *Kochaj mnie lub zabij...*, s. 124.

Wielkiego Brata. Pewnego dnia mężczyzna poznaje Julię – młodą pracownicę innego działu Ministerstwa Prawdy. Rodzące się między nimi uczucie jest jednak zakazane – w państwie tym nie ma miejsca na relacje międzyludzkie. Spotykają się i współżycją w ukryciu, razem buntują się przeciwko Partii. Za pośrednictwem O'Briena, domniemanego członka tajnego Braterstwa, wchodzi w posiadanie Księgi autorstwa Goldsteina, znienawidzonego wroga Partii, postaci ukazywanej przez propagandę i plotki jako swoiste przeciwieństwo Wielkiego Brata. Ostatecznie oboje (Winston i Julia) ponoszą klęskę – zostają aresztowani i poddani torturom, w czasie których przyznają się do winy. Jednak męki, którym poddawany jest Winston, nie mają na celu wydobycia z niego informacji. Celem śledztwa jest przebudowa świadomości skazanego, swoiste pranie mózgu, które ma go skłonić do miłości do Wielkiego Brata. Tortury przynoszą sukces, a Winston staje się przykładowym obywatelem. W dramacie Kane odzwierciedleniem głównej postaci Orwella jest Carl – homoseksualista, który jest poddawany torturom przez Tinkera – lekarza, inwigilatora, który, jak zostało wspomniane, pełni w dramacie funkcję Wielkiego Brata. W sztuce okrucieństwo, któremu poddawany jest Carl, ma skłonić go do porzucenia swojej orientacji. Tinker chce, aby mężczyzna wyparł się miłości do swojego partnera. Negacja homoseksualizmu z dramatu jest przełożeniem negacji relacji międzyludzkich z powieści. Tinker, pragnąc „wyleczyć” Carla, używa tych samych mechanizmów, co członkowie Partii w czasie przesłuchania. Idee czystości Wielkiego Brata są oparte na tych samych pobudkach, co idee Tinkera. Przełożenie to staje się jeszcze wyraźniejsze, gdy zaznamy, że postać Tinkera jest ciemniejszy wszystkich innych bohaterów. To on sprawuje realną władzę w ośrodku, jest ikoną opresyjnego porządku, któremu pacjenci muszą się poddać. Można zatem stwierdzić, że figura Tinkera ma swój pierwowzór w postaci Wielkiego Brata z powieści Orwella. W dalszej części rozwinę motyw okrucieństwa i sprawiedliwości wymierzonej przez lekarza.

Drugi wątek, który został już nadmieniony, to myśl bardzo zbieżna z rozważaniami Barthesa – wyrzeczenie się miłości prowadzi do ostatecznego zniszczenia człowieka. Tortury zastosowane względem Carla są intensyfikacją tortur, którym poddano Winstona. W obu przypadkach oprawcom chodzi o osiągnięcie tego samego celu – zmusić ofiarę do

wyrzeczenia się miłości, która jest konstytutywna dla ich osobowości. Gdy w *Roku 1984* despotce udaje się wypełnić uczucie, Winston staje się jedynie bezrefleksyjnym elementem maszyny zarządzanej przez Partię, traci swoją indywidualność. Carl, wyrzekając się miłości do Roda, traci cielesną tożsamość – Tinker odcina mu język, ręce, stopy a na końcu genitalia. Wzmocnienie, którego dokonała Kane, podkreśla jedynie, jak tragiczne w skutkach jest wyrzeczenie się uczucia. Przede wszystkim widać jednak, że topos miłości leży u podstaw *Oczyszczonych*. Musi się on skonfrontować z rzeczywistością upadających cnót i wartości, które destruują świat bohaterów zarówno orwellowej powieści, jak i dramatu Kane. Tym samym można zastanowić się nad źródłem pesymizmu, który wypływa z obu tekstów.

Drugi utwór literacki, który był znaczącą inspiracją dla Kane, to XIX-wieczny niemiecki dramat *Woyzeck* Georga Büchnera. W odwołaniu do wspomnianego pesymizmu tekst ten możemy traktować jako zapowiedź nadchodzącego kryzysu – krótka sztuka przedstawia upadek cnót i moralności. Otóż bohaterowie podkreślają, że najistotniejsza, w ich mniemaniu, jest pozycja społeczna i majątek:

Widzi pan, my prosty naród – nie mamy cnoty; naszemu bratu zostaje tylko natura. Ale gdybym ja był panem i miał kapelusz i zegarek, i monokl, i umiał ładnie gadać, wtedy bym już na pewno był cnotliwy¹⁸.

Odbiegają od romantycznej wizji świata. W dramacie wyraźne są opozycje bieda–bogactwo, kultura–natura, wierność–zdrada. Wokół tych zestawień Büchner konstruuje mikroświat dążący do upadku nie tylko głównego bohatera, lecz także całej społeczności. Podobnie dzieje się w przypadku *Oczyszczonych*:

W *Oczyszczonych* próbowałam zrobić coś podobnego, ale w inny sposób. Gdy skończyłam *Oczyszczonych*, wyreżyserowałam *Woyzecka* i rozważałam najróżniejsze wersje tej sztuki [...] rozłożyłam sobie kartki z tymi wszystkimi scenami, zaczęłam je przestawiać i pomyślałam: „Z czym już tak wcześniej robiłam? Z *Oczyszczonymi!*”. Napisałam wszystkie wątki

18 G. Büchner, *Woyzeck*, wstęp i red. B. Płaczowska, Warszawa 1956, s. 4.

fabularne – lub jeśli wolisz historie – osobno historię Roda i Carla/historię Grace i Grahama/historię Robina i Grace/historię Tinkera i strip-tizerki¹⁹.

Kolejną kluczową inspiracją jest *Wieczór Trzech Króli, czyli Wszystko co chcecie*²⁰ Williama Szekspira, z której Kane zaczerpnęła dwa motywy – przebrania oraz miłości do brata. W komedii autorstwa stratfordczyka mamy przedstawione nagromadzenie omyłek. Główna bohaterka, Viola rozbija się wraz ze swoim bratem bliźniakiem, Sebastianem u wybrzeży Ilirii. Rodzeństwo traci ze sobą kontakt. Viola postanawia przebrać się za mężczyznę, aby ułatwić sobie poszukiwanie brata. Dodatkowo, rozpoczyna służbę na dworze księcia Orsino, który zakochany jest w Olivii. Księżę decyduje się wykorzystać nowego posłańca jako pośrednika między nim a jego ukochaną. Olivia, wierząc, że Viola jest mężczyzną, zakochuje się w niej. Viola z kolei podkochuje się w księciu, który uznaje ją za swoją powierniczkę. Gdy Szekspir wprowadza do tekstu postać odnalezionego Sebastiana, zamieszanie staje się jeszcze większe. Olivia, biorąc Violę za mężczyznę, decyduje się na potajemny ślub z ukochanym. Kiedy wreszcie dochodzi do konfrontacji całej czwórki, karty zostają odsłonięte – nie ma już wątpliwości, że Viola jest kobietą w przebraniu, a Sebastian jej zaginionym bratem. Szekspir w bardzo zręczny sposób porusza w tym dramacie motyw ról społecznych, statusu kobiet i mężczyzn. Zaaranżowana przez niego „przebieranka” u Kane została wykorzystana w sposób bardziej emocjonalny. Główna bohaterka, Grace przebiera się za swojego brata, ponieważ nie może pogodzić się z jego stratą. Poprzez przywdzianie jego ubrania stara się poczuć jego obecność. Podczas gdy u Szekspira przebranie w męski strój miało wymiar praktyczny (odnalezienie brata), tak u Kane przywdzianie spodni i koszulki ma wymiar symboliczny, stanowi transformację Grace, która zostaje rozciągnięta na cały dramat.

Wymienione inspiracje są wskazywane przez samą Kane jako podstawowe źródła, które przyczyniły się do powstania *Oczyszczonych*. Kwestie personalne, według Grahama Saundersa, miały również istotne

19 G. Saunders, *Kochaj mnie lub zabij...*, s. 54.

20 W. Szekspir, *Wieczór Trzech Króli, czyli Wszystko co chcecie*, tłum. S. Barańczak, Kraków 2001.

przełożenie na powstanie tekstu, jednak zostawmy tę kwestię na uboczu. Analizę prywatnego życia Kane i jego wpływu na tekst można znaleźć w *Kochaj mnie lub zabij. Teatr skrajności Sarah Kane*²¹.

Łaknąć

Jeszcze podczas prób *Oczyszczonych* Kane mówiła, że jest w trakcie pracy nad kolejnym dramatem – *Łaknąć*. Premiera trzeciej sztuki pisarki odbyła się w sierpniu i wrześniu 1998 roku w ramach corocznego festiwalu organizowanego przez Traverse Theatre w Edynburgu. Pomimo że dramat odbiega formą od wcześniejszych sztuk Kane, widać wyraźne nawiązania tematyczne między tekstami. Klarownie rysuje się związek między *Łaknąć* a *Zbombardowanymi*. Kiedy w pierwszym swoim utworze Kane zwracała uwagę na toksyczną relację Iana i Cate, tak tutaj możemy mówić o skomplikowanym związku, jaki łączy B i M. Zaobserwować tę zbieżność możemy w poszczególnych partiach tekstu:

A: Zameldowaliśmy się w hotelu udając że wcale nie zależy nam na seksie [...]

A: Kochaliśmy się, potem ona zwymiotowała²².

Te dwie kwestie A zawierają w sobie jakby streszczenie pierwszego dramatu Kane. Cate i Ian zameldowali się w hotelu. Następnie doszło między nimi do kilku zbliżeń, aby w chwilę przed bombardowaniem Cate zdecydowała się na seks oralny, po którym wypłuka całą spermę Iana. Ponadto w *Zbombardowanych* Ian w wielu fragmentach powstrzymuje się przed odbyciem stosunku z Cate, udając, że nie zależy mu na zbliżeniu. Toksyczność tej relacji przekłada się na relację, jaka rysuje się między B i M. W pierwszej sztuce Ian był dużo starszy od Cate, to również mężczyzna po rozwodzie o rozchwianym życiu emocjonalnym. W *Łaknąć* M jest starsza od B, ma męża, a mimo to stara się utrzymać relację z B. Zbieżności są więc widocznie w zestawieniu obu tekstów.

²¹ G. Saunders, *Kochaj mnie lub zabij...*

²² S. Kane, *Łaknąć*, tłum. I. Libucha, „Dialog” 2000, nr 1, s. 82.

Ponowne przełożenie możemy zaobserwować w rozmowie B i M. Zakładając, że M odpowiada postaci Cate, a B postaci Iana, mamy zbieżność w kolejnym dialogu tej pary:

M: Dlaczego tak dużo pijesz?

B: Fajki zbyt wolno mnie zabijają²³.

Odpowiadać temu może dialog Cate i Iana z pierwszej części *Zbombardowanych*:

Cate: Twoje ciuchy są przesiąknięte dymem papierosów.

Ian: Nie zapominaj o moim oddechu.

Cate: Proszę, przestań palić.

Ian: Nie zrobi to już żadnej różnicy.

[...]

Cate: Napij się szampana, dobrze ci zrobi.

Ian: Mam to gdzieś.

Nalewa sobie ginu.

Cate: Szybciej umrzesz²⁴.

Ponadto należy zwrócić uwagę na wątki cielesnego wykorzystania, które pojawiają się we wszystkich dotychczasowych utworach Kane. W *Miłości Fedry* pojawia się czysto fizyczny gwałt, którego dopuszcza się Tezeusz na Arycji. Motyw ten nie jest więc niczym nowym w twórczości Kane. W *Łaknąć* jednak autorka prezentuje tę kwestię w bardziej złożony sposób:

B: I nie sądzisz że dziecko poczęte w wyniku gwałtu będzie cierpieć?

C: Ale skoro tak już jest.

M: Myślisz że zamierzam cię zgwałcić?²⁵

M: Czy kiedyś kogoś zgwałciłeś?

A: Przepraszam że chodzę za tobą.

B: Nie²⁶.

23 Tamże, s. 81.

24 S. Kane, *Zbombardowani*, tłum. P. Łysak, P. Wodziński, Warszawa 1999, s. 13.

25 S. Kane, *Łaknąć*, s. 77.

26 Tamże, s. 78.

C: Czternastolatka, który pozbawił mnie dziewictwa na wrzosowisku i gwałcił i miałam orgazm²⁷.

B: Zgwałć mnie.

Pauza.

M: Czy to możliwe?²⁸

Jeżeli założyć, że C jest alter ego B, jego „nad-ja”, zbiorem utajonych rządów oraz jeżeli przytoczymy kwestię B, która pojawia się zaraz przed rozmową o gwałcie:

B: Mój tato tak. Załatwił sobie nos w wypadku samochodowym kiedy miał osiemnaście lat. Odziedziczyłem to po nim. Genetycznie niemożliwe a jednak. Przekazujemy sobie takie informacje szybciej niż myśli i w sposób który wydaje się nam niemożliwy²⁹.

Możemy przypuścić, że C przytacza słowa matki B – C staje się odbiciem jej wrażeń i odczuć z dnia gwałtu. Jeżeli Kane sugeruje możliwość genetycznego dziedziczenia niemożliwego, to zaryzykujemy stwierdzenie, że doświadczenie matki zostało przeniesione na potrzebę B, skierowaną do M: zgwałć mnie. Potrzeba uznania wyrażana przez B staje się więc patologią werbalizowaną przez C, która wyrasta z doświadczenia rodziców.

Kiedy w *Zbombardowanych* bezsprzecznie mogliśmy mówić o fizycznym gwałcie, a w *Miłości Fedry* o psychicznym i fizycznym okrucieństwie, tak w *Łaknąć* ten niemoralny akt staje się traumą warunkującą relację B i M. Wkracza na inny obszar poznawczy, odsłania złożoność tego przeżycia i przekłada je na całą akcję dramatu. W tekście nie pojawiają się wyraźne odniesienia do innych utworów literackich. Podobnie dzieje się w przypadku ostatniej sztuki Kane, którą możemy potraktować w sposób autobiograficzny.

27 Tamże, s. 86.

28 Tamże, s. 92.

29 Tamże, s. 77.

4.48 Psychosis

Premiera *4.48 Psychosis* odbyła się 23 czerwca 2000 roku na deskach Royal Court Theatre – blisko półtora roku po samobójczej śmierci pisarki. Dramat ten jest najbardziej osobistą sztuką Brytyjki. Powstał na podstawie jej osobistych przeżyć. Brat pisarki, spadkobierca jej dorobku, tłumaczy główny zamysł tej sztuki: „[4.48 Psychosis] is about suicidal despair, so it is understandable that some people will interpret the play as a thinly veiled suicide note [...] this simplistic view does both the play and my sister's motivation for writing it an injustice”³⁰. Większość badaczy, krytyków, reżyserów dopatruje się w tym ostatnim dramacie Kane listu pożegnawego.

Skoro *4.48 Psychosis* to niezwykle osobisty dramat, możemy w nim odnaleźć niewiele inspiracji inną twórczością literacką. Najistotniejsze odwołanie prowadzi do brytyjskiego dramatu *Próby z jej życia* Martina Crimpa³¹. Opublikowany w 1997 roku tekst stanowi krytykę konsumpcjonizmu, pokazuje obsesje i dysfunkcję XX wieku. Teksty Crimpa często utożsamiane są z nurtem nowego brutalizmu, mimo że brak im ekshibicjonizmu i okrucieństwa charakterystycznego dla *In-Yer-Face-Theatre*. Sam autor odżegnuje się jednak od utożsamienia z brutalistami. *Próby z jej życia* to tekst strukturą zbliżony do dwóch ostatnich dramatów Kane. Oba pozbawione są jednolitej narracji – autorzy nie lokują akcji w konkretnym miejscu ani czasie.

Nie tylko formalne zabiegi stanowią o zbieżności tych dwóch tekstów. Nastroj nostalgii, rezygnacja z życia oraz porzucenie miłości pojawiają się w obu dramatach. W *Próbach...* akcja toczy się wokół losów Anne:

Crimp's "17 scenarios for the theatre" offer us multiple perspectives on the dead, shape-shifting figure of Anne. She may have been an urban terrorist, a tourist hostess, a pornographic movie star, or an artist whose subject matter was her own serial suicide-attempts³².

30 A. Sierz, *Sarah Kane*, „InYerFaceTheatre”, <http://www.inyerfacetheatre.com/archive7.html> (dostęp: 10.04.2016).

31 M. Crimp, *Plays*, London 2000.

32 K. Mitchell, *Attempts of her life*, „The Guardian”, <http://www.theguardian.com/stage/2007/mar/15/theatre3> (dostęp: 15.04.2016).

Oraz:

My children were hiding under the bed. They killed them both. First the boy. Then the girl. They set light to my little girl's hair. I still don't know why they set light to my little girl's hair. It crackled like a pile of sticks³³.

U Kane natomiast narracja jest pierwszoosobowa, kobieta snuje opowieść, często chaotyczną, o swoim życiu:

I am guilty, I am being punished I would like to kill myself I used to be able to cry but now I am beyond tears I have lost interest in other people I can't make decisions I can't eat I can't sleep I can't think. I have resigned myself to death this year³⁴.

Nabudowywane poczucie bezsilności, beznadziejności jest kluczowe dla obu sztuk. Bohaterki próbują przepracować przeżyte traumatyczne wydarzenia, zamykając je w opowieść. Zastosowanie takiej formy terapeutycznej ma za zadanie zdekonstruować i zracjonalizować przeżycie, przyczynić się do odnalezienia nowego sensu. Zarówno Crimp, jak i Kane stworzyli dojmujący i przytłaczający klimat w swoich sztukach, który miał ułatwić ich bohaterom konfrontację z okrucieństwem/prawdą/traumą.

Postacie u Crimpa i Kane są pesymistami i rzeczywiście dążą do samounicestwienia. Stawiają swoje ego w opozycji do świata, jednak zabieg ten nie oznacza zwrotu w stronę indywiduum. Pesymizm zaprezentowany przez Crimpa i Kane został skupiony na jednej postaci, stając się jednak egzemplifikacją dojmującego pesymizmu/kryzysu w XX wieku. Postać Anny jest głosem o upadku wartości i porządku w świecie finansów: „The leaders who in her naive and passionate opinion have destroyed everything she values in the name (a) of business and (b) of *laissez-faire*”³⁵. U Kane natomiast splot jednostkowej tragedii jest bardzo mocno związany z historycznym okrucieństwem świata XX wieku³⁶.

33 M. Crimp, *Plays*, s. 218.

34 S. Kane, *4.48 Psychosis*, London 2015, s. 4.

35 M. Crimp, *Plays*, s. 212.

36 Dramaty Kane wyraźnie czerpią ze spuścizny XX-wiecznego kryzysu kultury. Rozważania Kane nad zepsuciem świata, upadkiem wartości i uwłaczającej hierarchizacji społecznej

I gassed the Jews, I killed the Kurds, I bombed the Arabs, I fucked small children while they begged for mercy, the killing fields are mine, everyone left the party because of me, I'll suck your fucking eyes out sent them to your mother in a box and when I die I'm going to be reincarnated as your child only fifty times worse and as mad as all fuck I'm going to make your life a living fucking hell³⁷.

Pesymizm nie jest więc jedynie kreacją na potrzeby zaspokojenia ego. Staje się nostalgicznym pogłosem wieku, w którym tworzyli Crimp i Kane. Ich dążenie do samounicestwienia jest związane z czasem post-traumy, który przepełniał otaczający ich dyskurs. Tym samym ważna do podkreślenia jest wrażliwość dramatopisarzy na devaluację świata ich otaczającego i umiejętność przetransponowania tego na rzeczywistość przedstawioną w dramacie. *Próby z jej życia* stanowią więc inspirację do globalnego ujęcia traumy oraz uwypuklenie tego, jak wpływa ona na jednostkę. 4.48 *Psychosis* stanowi mocną krytykę współczesności.

Wychodząc od wątków realistycznych, skupmy się na fragmentach, które mogą stanowić odbicie scen z poprzednich tekstów Kane. Są to przeważnie pojedyncze kwestie bądź obrazy. Nawet w powyższym cytacie jesteś w stanie odnaleźć odniesienie do estetyki pierwszej sztuki Kane.

znajdują swoje źródło w XX-wiecznych rozważaniach nad kryzysem kultury. Leszek Kopciuch w tekście *Idea dehumanizacji w filozoficznych teoriach kryzysu kultury*, ujmując ten czas jako okres, w którym w filozofii historii i filozofii kultury zaczyna dominować pesymistyczne przesądzenie o kryzysowym stanie kultury zachodniej (zob. Friedrich Dürrenmatt – *dehumanizacja człowieczeństwa*, red. W. Słomski, Warszawa 2008, s. 9). Nurt ten określał wypowiedzi, które miały być próbami diagnozy stanu europejskiej kultury i cywilizacji na początku wieku. Ten nastrój potęgowały w wieku XX różnorokie doświadczenia pozateoretyczne: dwie wojny światowe, kryzysy ekonomiczne, powojenny konflikt między wrogimi obozami politycznymi, doświadczenie totalitaryzmu, zagrożenia powodowane przez rozwój techniczny, umasowienie kultury. Zjawiska te oraz ich domniemane (bądź realne) konsekwencje zostały opisane w następujących dziełach: *Zmierzch Zachodu* Oswalda Spenglera, *Upadek cywilizacji zachodniej* Floriana Znanieckiego oraz *Bunt mas* José Ortegi y Gasseta. Teksty te, podobnie jak *Rok 1984*, punktują narastającą nostalgię w kręgu kultury euroamerykańskiej. Pogłos tej diagnozy odnajdziemy w *Oczyszczonych*, których możemy czytać jako egzemplifikację tego zepsutego świata.

37 S. Kane, 4.48 *Psychosis*, s. 19.

W *Zbombardowanych*, w trakcie pierwszego aktu kanibalizmu, Żołnierz wysysa oczy Iana. Powidok³⁸ tej sceny odnalazł się w monologu narzeczony „spieprzyłam imprezę, wyssam ci kurwa oczy”³⁹. Widzimy więc nawracającą estetykę opartą na omawianej wcześniej kategorii wstrętu. W dalszej części dramatu możemy odnaleźć odwołanie do kolejnej sztuki Kane, *Oczyszczeni*:

Cut out my tongue tear out my hair cut off my limbs but leave me my love
I would rather have lost my legs
pulled out my teeth gouged out my eyes than lost my love
[...]
behold the Eunuch
of castrated thought⁴⁰.

Fragment ten możemy odnieść do tortur, które w *Oczyszczonych* Tinker wykonywał względem Carla – który przez wzgląd na swoją miłość do Roda został pozbawiony języka i wszystkich kończyn, stając się na końcu podobnym eunuchowi.

Analizując dramaty Kane w sposób chronologiczny, można zauważyć pewną ciekawą zależność. W pierwszy dramat [*Zbombardowani*] pojawia się postać niewinnej Cate, a przez cały rozwój sztuki możemy śledzić jej przemianę – z kobiecej tożsamości [za Eva Illuoz] w męską, opartą o doświadczenie wstrętu. Poprzez traumatyczne doświadczenie (gwałt, wojna) Cate nie wytworzyła nowej stabilnej tożsamości, tylko poprzez nieustanne doświadczanie wstrętu próbuje odnaleźć się w nowej rzeczywistości. Powstałe w tej postaci wewnętrzne napięcia mogą prowadzić do psychicznych konfliktów, a nawet spięć z otoczeniem. Podążając za tą interpretacją oraz odnosząc się do chronologicznego odczytu dzieł Kane, w ostatnim dramacie pisarki odnajduję pogłosy nieprzepracowanej traumy, nieumiejętności odnalezienia się w świecie. Swoista klamra, która wytworzyła się między pierwszym a ostatnim tekstem, zmienia tym samym sposób odczytania 4.48 *Psychosis*. W tej perspektywie możemy analizować tekst jako spowiedź/wypowiedź Cate

38 W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Kraków 1958.

39 S. Kane, 4.48 *Psychosis*, s. 19.

40 Tamże, s. 22.

ze *Zbombardowanych* – kwestie stają się formą zarówno autoekspresji, jak i autoanalizy, która ma doprowadzić do rekreacji tożsamości. Czy symptomy choroby zaprezentowane w *Zbombardowanych* są możliwe do terapeutyzacji dzięki wyrazistości języka w 4.48 *Psychosis*? Skupmy się jednak na wypunktowaniu zbieżności charakterologicznych między Cate a narratorką z 4.48 *Psychosis*. Ułatwi to dekonstrukcję dramatu konieczną do dalszej interpretacji. W utworze możemy odnaleźć kilka kwestii, które potwierdzają powyższą hipotezę:

My brother is dying, my lover is dying, I am killing them both⁴¹.

I used to be able to cry but now I am beyond tears⁴².

I have reached the end of tale of a sense interned in an alien carcass and lumpen by the malignant spirit of the moral majority⁴³.

Ostatnia kwestia może zostać zinterpretowana, jak zostało to poczynione w pierwszym rozdziale – Cate stała się odzwierciedleniem Iana. Cała narracja w 4.48 *Psychosis* staje się „tale of a sense interned in an alien carcass”⁴⁴ o „Ja” dziewczyny uwięzionym w ciele zmarłego Iana. Podobnie drugi cytat wskazuje na dychotomiczność postaci – transformacja/kreacja przed traumą i po traumie jest bardzo charakterystyczna dla Kane; pojawia się w *Zbombardowanych* (Ian, Cate), *Miłości Fedry* (Fedra), *Oczyszczonych* (Carl, Grace), *Łaknąć* (B). Cate była pierwszą pokrzywdzoną kobietą bohaterką w twórczości Kane, dlatego możemy przypuszczać, że to właśnie ona zdominowała także ostatnią sztukę Brytyjki.

Wróćmy jednak do pierwszego cytatu. Przypomnijmy, że relacje rodzinne Cate ograniczały się do brata, matki oraz kochanka – Iana. Fragment monologu wyraża bezsilność narratorki. Cate, wykreowana przez Kane na empatyczną dziewczynę, już w *Zbombardowanych* poczuwa się do obowiązku sprawowania pieczy nad rodzeństwem. Druga osoba,

41 Tamże, s. 4.

42 Tamże.

43 Tamże, s. 9.

44 Tamże.

o której wspomina cytat („osoba którą kocham umiera”⁴⁵), może się odnosić do Iana oraz tego, że dziewczyna w finale nie była w stanie mu pomóc, co mogło uwypuklić jej poczucie bezradności. Pojawia się tutaj wewnętrzny konflikt na płaszczyźnie ja–oczekiwania. Niezdolność do realizacji wyznaczonych celów może powodować wewnętrzne napięcie u narratorki. W tekście możemy odnaleźć kilka kluczowych problemów, które warunkują nagromadzenie negacji w dramacie, a w konsekwencji mogą tłumaczyć tytułową psychozę, na którą cierpi narratorka. Pierwsze napięcie zostało już nakreślone, rozgrywa się między narratorką a jej wyidealizowanym wyobrażeniem.

Kane odrzuca świadomość istnienia obiektywnej rzeczywistości: „And I am deadlocked by that smooth psychiatric voice of reason which tells me there is an objective reality in which my body and mind are one. But I am not here and never have been”⁴⁶. Dąży dlatego do wykreowania własnej rzeczywistości na poły realnej na poły wyobrażonej. Dokonuje tego, personalizując cierpienie: „My desperation clawing and all-consuming panic drenching me as I gape in horror at the world and wonder why everyone is smiling and looking at me with secret knowledge of my aching shame”⁴⁷.

Opisana rzeczywistość przedstawia się jako bardzo zautomatyzowana – emocje już nie są czymś naturalnym, lecz są sterowane za pomocą leków – odpowiednią mieszanką możemy włączać i wyłączać uczucia: „Okay, let’s do it, let’s do the drugs, let’s do the chemical lobotomy, let’s shut down the higher functions of my brain and perhaps I’ll be a bit more fucking capable of living”⁴⁸.

Dewaloryzacja świata opisanego przez Kane prowadzi do wniosku, że cała wykreowana przez nią rzeczywistość, rozparcelowana na pięć dramatów, to tak naprawdę jeden świat, skonstruowany z tych samych mechanizmów społecznych, emocjonalnych i kulturowych. Pomimo że opisy światów przedstawionych nie pokrywają się, to wypunktowane mechanizmy, korelacje, relacyjność bohaterów, mnogość kontekstów omówionych w powyższych częściach sprawia, że możemy mówić o jednej

45 Tamże, s. 4.

46 Tamże, s. 6.

47 Tamże.

48 Tamże, s. 14.

brutalnej rzeczywistości wykreowanej przez Sarah Kane na przestrzeni tych pięciu sztuk, a także o bardzo rozbudowanym zapleczu literackim, które stanowiło podwaliny jej sztuki.

Bibliografia

- Barthes R., *Fragment dyskursu miłosnego*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2011.
- Büchner G., *Woyzeck*, wstęp i red. B. Płaczowska, Warszawa 1956.
- Crimp M., *Plays*, London 2000.
- Delgado-García C., *Subversion, Refusal, and Contingency: The Transgression of Liberal-Humanist Subjectivity and Characterization in Sarah Kane: Cleansed, Crave, and 4.48 Psychosis*, „Modern Drama” 2012, t. 55, nr 2.
- Dobrowolski P., *Estetyka odrzucenia w dramacie i teatrze współczesnym*, Poznań 2011.
- Dunne W., *Podręcznik dramatopisarza*, tłum. A. Figura, Warszawa 2014.
- Dziamski G., *Estetyka XX wieku – spojrzenie nostalgiczne*, „Sztuka i Filozofia” 2001, nr 20.
- Friedrich Dürrenmatt – *dehumanizacja człowieczeństwa*, red. W. Słomski, Warszawa 2008.
- Jarmulowicz M., *Teatralność zła*, Gdańsk 2010.
- Kane S., *4.48 Psychosis*, London 2015.
- Kane S., *Blasted*, London 2011.
- Kane S., *Cleansed*, London 2006.
- Kane S., *Complete Plays*, London 2001.
- Kane S., *Łaknąć*, tłum. I. Libucha, „Dialog” 2000, nr 1.
- Kane S., *Miłość Fedry*, tłum. M. Semil, „Dialog” 1999, nr 9.
- Kane S., *Oczyszczeni*, tłum. J. Poniedziałek, K. Warlikowski, Warszawa 2001.
- Kane S., *Phaedra's Love*, London 2002.
- Kane S., *Zbombardowani*, tłum. P. Łysak, P. Wodziński, Warszawa 1999.
- Kosiński D., *Notatki z (nie)spektaklu*, „Dialog” 2015, nr 1 (698).
- Matović T., *Wings of desire: pleas for humanity in Mark Ravenhill's «Faust is dead» and Sarah Kane's «Cleansed»*, [w:] *Highlights in Anglo-American Drama: Viewpoints from Southeast Europe*, red. R. Nastić, V. Bratić, Cambridge 2016.
- Mitchell K., *Attempts of her life*, „The Guardian”, <http://www.theguardian.com/stage/2007/mar/15/theatre3> (dostęp: 15.04.2016).

- Muller-Wood A., *The Fatal Effects of Phaedra's Love: Sarah Kane, Myth and Violence in the Contemporary Female Text*, Ashgate 2011.
- Orwell G., *Rok 1984*, tłum. T. Mirkowicz, Warszawa 2014.
- Racine J. B., *Fedra*, tłum. A. Libera, Warszawa 2011.
- Ricoeur P., *Skandal zła*, „Znak” 1990, nr 427.
- Saunders G., *Kochaj mnie lub zabij, teatr skrajności Sarah Kane*, tłum. J. Burzyński, Kraków 2010.
- Sierz A., *In-Yer-Face Theatre. Mark Ravenhill and 1990s Drama*, [w:] *British Drama of the 1990s*, red. B. Reitz, M. Berninger, Heidelberg 2002.
- Sierz A., *Sarah Kane*, „InYerFaceTheatre”, <http://www.inyerfacetheatre.com/archive7.html> (dostęp: 10.04.2016).
- Strzemiński W., *Teoria widzenia*, Kraków 1958.
- Szekspir W., *Wieczór Trzech Króli, czyli Wszystko co chcecie*, tłum. S. Barańczak, Kraków 2001.
- Sztoskiewicz A., *Wojna, media, teatr okrucieństwa*, „Dialog” 2015, nr 1 (698).

Sarah Kane's intertextual genius

Summary

The paper analyzes all Sarah Kane dramas: *Blasted*, *Phaedra's Love*, *Cleansed*, *Crave* and *4.48 Psychosis*, through their references to culture and Western philosophy. Analysis of the work of Kane aims to give cultural view on new brutalism as an important part of theatre history. Author is willing to develop interpretive keys characteristic of the style of Sarah Kane. In the text there are also analysis of classical dramatic texts, considering an indication of their use in the work of Kane.

Keywords: Kane Sarah, intertextuality, new brutalism.

Rafał Maćkowiak*

Kreatywne nagłówki (na przykładzie czasopism „Pixel” i „Secret Service”)

Streszczenie

Artykuł ukazuje bogactwo zabiegów językowych, które wykorzystywane są do tworzenia nagłówków w czasopismach „Pixel” oraz „Secret Service”. Czasopisma te skierowane są do szeroko rozumianych graczy wideo (zarówno „konsolowców”, jak i „komputerowców”). Redaktorzy, aby pozyskać wybrednego czytelnika, jakim jest gracz, muszą tworzyć atrakcyjne dla nich artykuły, a pomaga w tym stosownie ciekawych zabiegów językowych w tekstach głównych, a także wzbogacanie ich kreatywnymi nagłówkami. W tekście zostały zaprezentowane i omówione kreatywne nagłówki, w których wykorzystano takie zabiegi językowe, jak: nawiązania do różnych dzieł kultury, stosowanie neologizmów lub wyszukanych związków frazeologiczny czy modyfikacje graficzne pewnych wyrazów.

Słowa kluczowe: kreatywność językowa, „Pixel” magazine, „Secret Service” magazine, gry komputerowe.

* Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173, e-mail: rafal-mac@o2.pl.

„Magazyn «Secret Service» w połowie lat 90-tych ukształtował w Polsce sposób postrzegania gier. W szczytowym momencie docierał do niemal 200 tysięcy ludzi”¹. Do 2001 roku ukazało się 95 numerów czasopisma, które dla wielu graczy stały się nieodłącznym elementem funkcjonowania w „growym świecie”. Były to lata, w których nie było Internetu albo dopiero zaczynał on upowszechniać się w naszym kraju. Numer 96, mimo że był już przygotowany, nigdy nie został opublikowany, a pismo przestało się ukazywać. Po 13 latach przerwy, w 2014 roku została uruchomiona zbiórka crowdfundingowa na portalu polakpotrafi.pl, która miała na celu reaktywowanie czasopisma. Okazała się ona olbrzymim sukcesem, bo zamiast planowanych 93 tys., niezbędnych do wydania kolejnego numeru, zebrano aż 284 110 zł. W efekcie wydany został kolejny, oznaczony liczbą 97, numer czasopisma. Po kilku miesiącach opublikowany został także numer 98 pisma, natomiast 99 już się nie ukazał. W wyniku konfliktu między redaktorami a właścicielem marki „Secret Service” czasopismo przestano wydawać. Redaktorzy postanowili dalej tworzyć pismo, tyle że pod inną nazwą i tak w efekcie powstał magazyn „Pixel”:

Mimo trudnej i niemożliwej do przewidzenia sytuacji, w wyniku której nie dysponujemy już prawami do tytułu „Secret Service”, postanowiliśmy udowodnić, że dla nas absolutnym priorytetem niezmiennie pozostaje dostarczanie Czytelnikom jakościowych treści na papierze. Takich, które sami chcielibyśmy czytać. (Zespół Pixela, z listu do czytelników)

Miesięcznik „Pixel” nadal jest wydawany. Do końca października 2016 roku ukazało się 20 numerów. Poza regularnym cyklem wydawniczym publikowane są także wydania specjalne „Pixela”. Od samego początku istnienia czasopismo wydawane jest przez firmę „Idea Ahead”, która ma swoją siedzibę w Warszawie. Redaktorem naczelnym magazynu jest Piotr Mańkowski (Mic).

Obecnie poza „Pixelem” w Polsce wydawane są jeszcze dwa zbliżone tematycznie czasopisma, czyli „PSX Extreme”, skierowany do

1 www.polakpotrafi.pl/projekt/secret-service (dostęp: 21.11.2016).

konsolowców² i „CD Action”, którego grupę docelową stanowią komputerowcy³. „Pixel” natomiast jest czasopismem pisanym dla całej, dużej grupy graczy wideo⁴.

Czasopismo przesyccone jest kreatywnością językową, która widoczna jest zwłaszcza w nagłówkach. Termin nagłówek rozumiany jest przeze mnie możliwie szeroko, czyli to wydrukowany tytuł (razem z opcjonalnymi tytułami i podtytułami) rubryki, wypowiedzi lub działu w czasopiśmie⁵. Zbiór ten należy rozszerzyć o śródtytuły, które moim zdaniem także są nagłówkami, gdyż są tytułami pewnych części tekstu.

Celem tego artykułu jest ukazanie bogactwa kreatywnych zabiegów językowych, które wykorzystywane są przez dziennikarzy przy tworzeniu nagłówków do czasopisma „Pixel” oraz „Secret Service”. Materiał pochodzi z jednego rocznika (2015) czasopisma „Pixel” oraz dwóch numerów (97 i 98) czasopisma „Secret Service”. W tekście zaprezentuję kreatywne nagłówki, które wykorzystują następujące zabiegi językowe: intertekstualność, neologizmy, stylizacje, związki frazeologiczne czy na przykład modyfikacje graficzne danych wyrazów.

W prezentowanych poniżej przykładach postanowiłem zostawić oryginalną wielkość i grubość liter, czyli na przykład, gdy w czasopiśmie nagłówki były zapisane kapitalikami lub wersalikami, to w artykule zostały umieszczone w swojej formie oryginalnej.

2 To gracze, którzy grają na konsoli lub kilku konsolach – ‘elektroniczne urządzenie multimedialne umożliwiające granie w gry wideo, a także – w niektórych modelach – słuchanie muzyki, oglądanie filmów, przeglądanie Internetu’, www.sjp.pwn.pl/slowniki/konsoli.html (dostęp: 21.11.2016). Wyraz powstały w procesie uniwersalizacji: *gracz konsolowy* → *konsolowiec*.

3 To gracze, którzy grają na komputerach. Wyraz powstały w procesie uniwersalizacji: *gracz komputerowy* → *komputerowiec*.

4 Terminu *gracz wideo* nie znalazłem dotąd w literaturze naukowej. Stworzyłem go z konieczności nazwania całej grupy społecznej, jaką są gracze, czyli ludzie grający w gry wideo, niezależnie od tego, na jakim sprzęcie. Połączenie *gracz wideo* łączy zakres dotychczasowych i ustabilizowanych terminów *gracz komputerowy* i *konsolowy* oraz dodatkowo eksponuje nie tyle sam sprzęt, na którym się gra, a rodzaj gry (różny np. od gier planszowych czy gier w karty). Człon podrzędny/określający (wideo) jest doprecyzowaniem obiektu czynności. Funkcjonuje on już w takich połączeniach, jak: *gry wideo*, *kamera wideo* czy *kaseta wideo*.

5 W. Pisarek, *Poznać prasę po nagłówkach!*, Kraków 1967, s. 4.

Intertekstualność⁶

Niezmodyfikowane nawiązania do innych wytworów kultury

- **SHOW MUST GO ON** (7: 67)⁷ – śródtytuł do artykułu *METAL GEAR* – fragment opisujący proces wydawniczy drugiej części gry *Metal Gear* zatytułowanej *Metal Gear 2: Solid Snake*. W nagłówku wykorzystano tytuł piosenki zespołu Queen.
- **Nowe szaty króla** (3: 14) – tytuł artykułu, w którym autor informuje, że po 17 latach przerwy wydana zostanie nowa gra z serii *King's Quest*. Nawiązanie do jednej z baśni Hansa Christiana Andersena.
- **NOWY WSPANIAŁY ŚWIAT** (1: 59) – śródtytuł do artykułu *COMMAND & CONQUER, CZYLI UWIEŻNIENI W RTS* – tekst o połączeniu oddziałów firmy *Electronics Art.* w jedną dużą korporację.
- **NOWY WSPANIAŁY ŚWIAT** (1: 75) – śródtytuł do artykułu *DRUGIE DNO ATARI* – fragment artykułu, w którym opisane zostały zmiany wprowadzone w firmie Atari przez nowego dyrektora – Raya Kassara.
- Dwa powyższe nagłówki wykorzystują tytuł powieści Aldousa Huxleya.
- **„SKOK W NADPRZESTRZEŃ TO NIE MŁOCKA”** (4: 59) – śródtytuł do artykułu *DROGA LUCAS ARTS*. Autor opisuje, jak wyglądała seria wydawnicza firmy Lucas Arts w latach 90. XX wieku. Wydawano wtedy głównie symulatory lotu statkiem kosmicznym. Wykorzystano tutaj cytaty z filmu *Gwiezdne wojny*.

⁶ *Intertekstualność* w tym artykule rozumiem możliwie szeroko, czyli jako występowanie tekstu w tekście, np. cytaty, aluzje, parafrazy. To jedno z najpopularniejszych ujęć intertekstualności. Por. B. Grochala, *Intertekstualność w nagłówkach „Gazety Wyborczej”*, [w:] *Tekst w mediach*, red. K. Michalewski, Łódź 2002.

⁷ W umieszczonych w artykule przykładach w nawiasach umieściłem dokładną lokalizację danego nagłówka. Pierwsza liczba to numer czasopisma, a druga to numer strony, natomiast jeśli przykład pochodził z czasopisma „Secret Service”, to numer czasopisma poprzedzony został literą „s” i tak dla oznaczenia numeru 97 tego czasopisma, będzie to skrót „s1”, natomiast numer 98 oznaczony został „s2”. Lokalizacja bez litery „s” oznacza, że przykład pochodzi z czasopisma „Pixel”.

Zmodyfikowane nawiązania do innych wytworów kultury

- **NOWY, OTWARTY ŚWIAT** (8: 78) – tytuł felietonu Martyny Zych, w którym poruszono problem otwartości świata w grach wideo. Autorka zastanawia się, czy lepsze są zamknięte konstrukcje, które dominowały w grach poprzedniej dekady, czy też współczesne bardzo rozbudowane mapy. Nawiązanie do tytułu powieści Aldousa Huxleya *Nowy wspaniały świat*.
- **Ośmiu wspaniałych** (6: 82) – tytuł artykułu, w którym autor pisze o ośmiu kompozytorach tworzących muzykę do gier. Nawiązanie do tytułu filmu Johna Sturgesa *Siedmiu wspaniałych*.
- **Wszystkie drogi prowadzą do Sida** (s1: 57) – śródtytuł do artykułu *X-COM. Z NIEBA DO PIEKŁA I Z POWROTEM*. O kolejnej odsłonie gry *X-COM*, wyprodukowanej przez studio Firaxis, którego właścicielem był Sid Meier. Nagłówek nawiązuje do silnie zakorzenionego w kulturze powiedzenia „wszystkie drogi prowadzą do Rzymu”⁸.
- **NIE WSZYSTEK UMRE** (9: 67) – śródtytuł do artykułu *STRASZNY SEKRET CYBERDREAMS*. Fragment o grach, które wydane zostały już po upadku firmy Cyberdreams. Nawiązanie do *Pieśni III Horacego* (*Non omnis moriar*).
- **COMMODORE AMIGA 30 LAT MINĘŁO** (6: 92) – tytuł artykułu, w którym mowa o komputerze Amiga 1000. Zadebiutował on 23 lipca 1985 roku. Autor, tworząc nagłówek, nawiązał do piosenki Andrzeja Rosiewicza *Czterdzieści lat minęło*.
- **PLASTUSIOWY PAMIĘTNIK SPIELBERGA** (5: 94) – tytuł artykułu o grze *Neverhood*, w której świat zrobiony jest z plasteliny. Przy powstawaniu gry uczestniczył Steven Spielberg. Nagłówek nawiązuje do tytułu powieści Marii Kownackiej *Plastusiowy pamiętnik* lub serialu animowanego o tym samym tytule.
- **ARTYSTA I PROGRAMISTA W JEDNYM STALI DOMKU...** (4: 95) – śródtytuł do artykułu *LIMBO. CIĘŻKIE JEST DZIECKA ŻYCIE PO ŻYCIU* – o Arncie Jensenie i Dino Patti,

⁸ Możliwa jest także interpretacja, że to nawiązanie do tytułu piosenki Cezarego Makiewicza *Wszystkie drogi prowadzą do Mrągowa*.

k którzy stworzyli grę *Limbo*. Jeden z twórców był pomysłodawcą, natomiast drugi – programistą. Zmodyfikowana została tutaj pierwsza strofa wiersza Aleksandra Fredry *Paweł i Gawęł*.

Grafizacja⁹ – wykorzystanie nawiasów

- **Cinemaware KAWAŁ(EK) HISTORII** (4: 50) – tytuł tekstu o firmie Cinemaware, która powstała w 1985 roku i istniała do 1991, kiedy to zbankrutowała. W 2000 roku została reaktywowana. Firma przez cały okres wydała wiele popularnych gier. Nagłówek można odczytać dwojako, po pierwsze jako *kawałek historii* (firma istniała krótko) lub jako *kawał historii* (wyprodukowała wiele znanych tytułów gier).
- **KROKI W (NIE)ZNANE** (4: 59) – śródtytuł do artykułu *DROGA LUCAS ARTS* – fragment o nowych grach *Lucas Arts*, które powielały sprawdzone schematy rozgrywki z innych, wcześniejszych produkcji tej firmy. Nagłówek można odczytać jako *kroki w nieznane* (produkcja nowych gier) lub *kroki w znane* (wykorzystywanie znanych schematów rozgrywek).

Modyfikacja grafiki



- (10: 24) – tytuł artykułu, w którym autor opisuje grę *Fallout 4*. W nagłówku nie wykorzystano oryginalnego logo gry.

9 Grafizacja to po prostu wzbogacenie tekstu (na przykład nagłówkowego) o pewne elementy dodatkowe, takie jak np.: nawias, dywiz, cudzysłów czy wielka litera. „Cel różnorodnych zabiegów grafizacyjnych [...] jest właściwie jeden – uaktywnić odbiorcę” – zob. B. Kudra, *Grafizacja w nagłówkach prasowych*, [w:] *Na językoznawczych ścieżkach*, red. A. Mikołajczuk, R. Pawelec, Warszawa 2007, s. 157. W czasopiśmie „Pixel” wykorzystywanym znakiem interpunkcyjnym jest nawias, pełni on funkcję sensotwórczą. Por. K. Burska, *Nawias w funkcji sensotwórczej w tekstach medialnych*, [w:] *Język nowych mediów*, red. K. Michalewski, Łódź 2012.



- (10: 103) – tytuł artykułu, w którym mowa o brutalności w serii gier *Mortal Kombat*.



- (9: 68) – tytuł artykułu na temat serii gier *Comanche*, w których gracz sterował helikopterami.



- (9: 75) – tytuł artykułu o firmie Creative.

W czterech powyższych przykładach zmodyfikowana graficznie została litera „o”. Jest to najczęściej wykorzystywana modyfikacja graficzna w nagłówkach tego czasopisma.



- (5: 5) – nazwa działu, tzw. wstępniak – w nazwie tej zmodyfikowano literę „p”, dzięki temu nawiązano do tytułu czasopisma „Pixel”. Aby pixel (‘punkt świetlny na ekranie monitora komputerowego, będący najmniejszym, niepodzielnym elementem wyświetlanego obrazu’ (www.sjp.pwn.pl/slowniki/Piksel.html) został wyświetlony, trzeba włączyć prąd, dlatego też ten dział jest pierwszy w czasopiśmie, bo pierwszą czynnością każdego gracza jest właśnie włączenie prądu (napięcia).



- (5: 10) – tytuł artykułu o maratonie w programowaniu gier. Autorzy tego nagłówka nie wykorzystali oryginalnego logo tej imprezy, które wygląda następująco:



Źródło: www.1ndieworld.com/win10hacks-wyatkowe-spotkanie-dla-deweloperow-i-pasjonatow-gier (dostęp: 21.11.2016)

Sami na jego podstawie stworzyli kreatywny nagłówek różniący się od oryginału.

Neologizmy¹⁰

- **Neo-Jezus** (10: 60) – śródtytuł do artykułu *DEUS EX. CZŁOWIEK PRZYSZŁOŚCI* – autor opisuje główną postać gry Deus EX. Jest nim JC Denton, który według twórców jest współczesnym potomkiem Jezusa Chrystusa. Nagłówek to połączenie imienia Jezus z prefiksu *neo-*.

¹⁰ Najbliższa jest mi następująca definicja *neologizmu*: „to nowy element w języku, np. wyraz, wyrażenie, forma gramatyczna, znaczenie lub konstrukcja składniowa (poza terminologią językoznawczą oznacza prawie zawsze nowy wyraz). Neologizm może być albo uzasadniony i potrzebny albo nieuzasadniony i niepożądany. Wprowadzenie neologizmów do języka związane jest zazwyczaj z potrzebą wzbogacenia słownictwa” (*Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, t. 23, red. H. Zgółkowska, Poznań 1999, s. 180). Dokładna analiza zabiegów słotwórczych występujących w nagłówkach zob. M. Wojenka-Karasek, *Tytuł prawdę Ci powie? Słotwórcze zabiegi w nagłówkach „Polityki”*, [w:] *Kreatywność językowa w przestrzeni medialnej*, red. K. Burska, B. Cieśla, Łódź 2014.

- **Smartsport** (4: 24) – tytuł artykułu o gadżetach, które łączą tematykę sportu z różnymi aplikacjami na smartfony. Powstała w ten sposób gry wykorzystujące np. piłki koszykowe, które zostały odpowiednio zmodyfikowane poprzez dodanie do nich elektroniki. W nagłówku połączono dwie podstawy słowotwórcze *smart* oraz *sport*.

Niewesołe miasteczka

- **THE RESIDENTS** (5: 109) – tytuł artykułu. Autor opisuje grupę The Residents, która nagrywała albumy muzyczne i jednocześnie tworzyła gry komputerowe, gdzie gracze torturowali i znęcali się psychicznie nad wirtualnymi postaciami. *Wesołe miasteczko* to utarte połączenie wyrazowe, które oznacza ‘teren z urządzeniami rozrywkowymi, takimi jak karuzele, strzelnice, kolejki’¹¹, natomiast tutaj zostało ono zmodyfikowane przez dodanie *nie*-.

Stylizacja na język młodzieży

- **Ten design doc jest deczko słaby** (s1: 55) – śródtytuł do artykułu *X-COM. Z NIEBA DO PIEKŁA I Z POWROTEM*. Fragment o tym, że autor gry *X-COM* Julian Gollop przygotował dokumentację projektową (*design doc*), który przez wydawcę gry został negatywnie oceniony. Określenie *deczko słaby* oznacza *trochę* lub *troszeczkę słaby*.
- **Jak leci, chłopaki?** (s1: 55) – śródtytuł do artykułu *X-COM. Z NIEBA DO PIEKŁA I Z POWROTEM*. Producent gry *X-COM* nie interesował się powstawaniem produkcji. Nadzorował twórców rzadko, czasami raz na miesiąc i pytał: *Jak leci chłopaki?*
- **GRACZE SĄ BARDZO FAJNI** (10: 74) – tytuł wywiadu z aktorem Cameronem Boycem, który jest odtwórcą głównej roli w serialu o graczach wideo *Poradnik zakręconego gracza*.

¹¹ www.sjp.pwn.pl/szukaj/weso%C5%82e%20miasteczko.html (dostęp: 21.11.2016).

Wykorzystanie leksyki charakterystycznej dla środowiska graczy

- **Headstart – tydzień wśród indyków** (10: 12) – tytuł artykułu, w którym autor relacjonuje wizytę w Antwerpii, gdzie odbywała się impreza dla graczy w gry niezależne *Headstart*.
- **Zapuszkowany indyk** (2: 114) – tytuł do felietonu Marcina Borkowskiego. Autor tekstu pisze, że w latach 80. XX wieku stworzył najprawdopodobniej pierwszego w Polsce indyka.

W języku graczy *indyk* to gra niezależna (*independent game*), często jest ona wydawana wyłącznie nakładem pracy autora.

- **SILLY VENTURE**

2k14 (1: 78) – tytuł artykułu poświęconego imprezie *Silly Venture 2014*, która była skierowana do fanów firmy Atari. Nagłówek wykorzystuje sposób zapisywania liczb większych od tysiąca przy użyciu litery „k”. Zabieg ten jest charakterystyczny dla środowiska graczy. Gracze zamiast zapisywać 20000 lub 20 tys. używają jedynie litery „k” (20k), która jest skrótem od *kilo* (tysiąc). Autorzy zmodyfikowali oryginalną nazwę imprezy, której logo wyglądało następująco:



Źródło: www.blipme.blogspot.com (dostęp: 21.11.2016)

Wykorzystanie zmodyfikowanych związków frazeologicznych

- **KRAJ MIODEM PŁYNĄCY** (7: 82) – tytuł felietonu Piotra Pieńkowskiego na temat potencjału turystycznego Polski oraz

o tym, że w naszym kraju jest wielu „geniuszy” tworzących gry. Zmodyfikowany został związek frazeologiczny *kraj mlekiem i miodem płynący* oznaczający ‘kraj obfitujący we wszystkie bogactwa’¹².

- ZROBIENI W 3D (1: 59) – śródtytuł do artykułu *COMMAND & CONQUER CZYLI UWIĘZIENI W RTS* – fragment o grze, która została stworzona z wykorzystaniem nowej technologii, która pozwala na wygenerowanie trójwymiarowej grafiki. Gra została jednak źle przyjęta przez graczy i stała się porażką finansową firmy. Śródtytuł nawiązuje do związku frazeologicznego *zrobić kogoś w balona*, który oznacza ‘potraktować kogoś niepoważnie, nieuczciwie, zakpić z kogoś, narazić kogoś na drwiny’¹³.

Wykorzystanie języków obcych

- **I wanna play** (s1: 22) – śródtytuł do artykułu *Game On 2.0. PODRÓŻ PRZEZ HISTORIĘ CYFROWEJ ROZRYWKI* – tekst o możliwości zagrań w dużą liczbę gier, które dostępne są w Muzeum Techniki w Sztokholmie. Autor podkreśla, że każdy gracz chciałby zagrać we wszystkie udostępnione tam tytuły. *I wanna play* oznacza *chcę grać*.
- **TO SE NE VRATI** (1: 84) – śródtytuł do artykułu *AUTOMATY W NASZYM BARAKU* – fragment, w którym opisane zostały salony gier, które w latach 80. i 90. XX wieku były bardzo popularne w naszym kraju. W nagłówku wykorzystano znane zdanie z języka czeskiego¹⁴, które oznacza *to już nie wróci*.

12 *Wielki słownik frazeologiczny PWN z przysłowiami*, red. A. Kłosińska, E. Sobol, A. Stankiewicz, Warszawa 2005, s. 251.

13 Tamże, s. 445.

14 Według Jana Miodka jest to tylko stylizacja na język czeski: „wystylizowane na czeskie brzmienie „to se ne vrati”, *de facto* w ogóle nieużywane przez naszych sąsiadów z południa, ma u nas większy walor stylistyczny niż „to się już nie wróci”, www.gazetawroclawska.pl/artykul/351928,jan-miodek-poszol-won,id,t.html (dostęp: 21.11.2016).

Nagłówki tematyczne

- **GRA W BÓL** (4: 85) – tytuł artykułu o konsolach, które sprawiają fizyczny ból użytkownikom, np. parząc na ich dłoń. W tym artykule autor zdecydował się na to, że śródtytuły oscylują wokół tematyki bólu, np.:
 - **SZCZYPTA BÓLU NIE ZASZKODZI** (4: 85);
 - **DAJ MI TEN BÓL!** (4: 86).
- **HISTORIA SERII GOTHIC** (2: 65) – artykuł opisujący historię serii gier *Gothic*. Autor każdy śródtytuł w tym tekście rozpoczął od słowa *Gothic*:
 - **GOTHIC – PRZYBYSZ ZNIKĄD** (2: 66);
 - **GOTHIC II – PANOWANIE KRÓLA** (2: 67);
 - **GOTHIC III – ODEJŚCIE W NIEBYT** (2: 68).

Pierwszy śródtytuł dotyczy gry *Gothic*, która została stworzona przez nieznane nikomu studio i była bardzo dobrze przyjęta przez graczy. Drugi śródtytuł podkreśla, że kolejna część gry była jeszcze lepsza od poprzedniej, natomiast trzeci, że gra nie zadowoliła graczy.

Inne kreatywne zabiegi

Wykorzystanie oksymoronów¹⁵ – **Piękna apokalipsa** (6: 10) – o grze *The Flame in the Flood*, której akcja osadzona jest w postapokaliptycznym świecie, który posiada przepiękną oprawę graficzną.

Wykorzystanie pleonazmów – **O SAMCZEJ SAMCZOŚCI** (10: 114) – tytuł felietonu autorstwa Marcina Borkowskiego. Autor pisze, że gry tworzone w latach 90. XX wieku były skoncentrowane na posuwaniu akcji do przodu, a nie, tak jak to jest teraz, na wywoływaniu emocji u gracza. Według autora stare gry były bardziej męskie, a z tego względu, że tworzone były głównie przez mężczyzn.

Wykorzystanie hashtagów – **#PCMASTERRACE** (7: 96) – tytuł felietonu Michała R. Wiśniewskiego. Tekst dotyczy sformułowania „PC master race” (pecetowa rasa panów), które wypowiedziane zostało po raz

¹⁵ Oksymoron w tym artykule rozumiany jest jako „wyrażenie złożone z dwóch wykluczających się treściowo części dających efekt paradoksu”, E. Pałuszyńska, *Nagłówki w „Gazecie Wyborczej” (ekspresywna leksyka, frazematyka, metafora)*, Łódź 2006, s. 125.

pierwszy przez twórcę gier Bena Croshawa, a następnie przyjęte przez pewne grono ortodoksyjnych graczy jako ich hasło.

Uosobienie przedmiotów – **NES żyje** (8: 11) – tytuł artykułu o tym, że ma ukazać się nowa gra na starą konsolę NES. Konsola ta miała swoją premierę w 1983 roku. Nagłówek ten pokazuje, że gracze mają skłonność do traktowania swojego sprzętu do gier, jakby to były istoty żywe.

Nagłówki prowokacyjne – **Graczu, zabiłeś już kogoś CZY DOPIERO PLANUJESZ?** (s2: 60) – tytuł artykułu, w którym autor analizuje zabójstwa, których bodźcem były brutalne gry wideo.

Nagłówki, w których pewien element kontrastuje z pozostałymi – **Synku, jeszcze 5 minut!** (s1: 22) – śródtytuł do artykułu *Game On 2.0. PODRÓŻ PRZEZ HISTORIĘ CYFROWEJ ROZRYWKI* – fragment o tym, że Muzeum Techniki w Sztokholmie przyciąga zarówno osoby starsze, jak i te młodsze. Ci pierwsi przyjeżdżają głównie z nostalgii, chęci ponownego zobaczenia komputerów ich młodości, a ci drudzy często im towarzyszą. Kontrastującym elementem w tym nagłówku jest wyraz *synek*. Jesteśmy przyzwyczajeni do tego, że to dzieci proszą rodziców, żeby mogły porobić coś dłużej (np. pobawić się z kolegami, pooglądać telewizję czy pograć w gry), natomiast tutaj mamy odwrotną sytuację, czyli to ojciec chce pograć dodatkowe 5 minut.

Środowisko graczy wideo to jedna z najbardziej kreatywnych grup społecznych. Są oni tak kreatywni, ponieważ rdzeń tej społeczności stanowią osoby młode, a one nie lubią monotonii, najczęściej akceptują wyłącznie treści kreatywne, sami często też takowe tworzą¹⁶. Redakторы czasopisma „Pixel” (a wcześniej „Secret Service”), chcąc pozyskać nowego czytelnika, muszą być osobami twórczymi, dlatego zamieszczają tak dużo kreatywnych nagłówków, wśród których dominują te nawiązujące do innych dzieł kultury (intertekstualne). Czasopismo „Pixel” zostało dobrze przyjęte przez większość środowiska graczy, być może właśnie za sprawą kreatywności (językowej i graficznej) obecnej na niemalże każdej stronie tego magazynu.

16 Potwierdzają to np. E. Kałużyńska, *Media a kreatywność językowa dzieci* [w:] *Kreatywność językowa w przestrzeni medialnej*, red. K. Burska, B. Cieśla B, Łódź 2014; P. Mucha, *Przejawy kreatywności leksykalnej w wypowiedziach licealistów z Lubelszczyzny*, [w:] *Kreatywność językowa w przestrzeni medialnej*.

Bibliografia

- Burska K., *Nawias w funkcji sensotwórczej w tekstach medialnych*, [w:] *Język nowych mediów*, red. K. Michalewski, Łódź 2012.
- Grochala B., *Intertekstualność w nagłówkach „Gazety Wyborczej”*, [w:] *Tekst w mediach*, red. K. Michalewski, Łódź 2002.
- Kałużyńska E., *Media a kreatywność językowa dzieci*, [w:] *Kreatywność językowa w przestrzeni medialnej*, red. K. Burska, B. Cieśla, Łódź 2014.
- Kudra B., *Grafizacja w nagłówkach prasowych*, [w:] *Na językoznawczych ścieżkach*, red. A. Mikołajczuk, R. Pawelec, Warszawa 2007.
- Mucha P., *Przejawy kreatywności leksykalnej w wypowiedziach licealistów z Lubelszczyzny*, [w:] *Kreatywność językowa w przestrzeni medialnej*, red. K. Burska, B. Cieśla, Łódź 2014.
- Pałuszyńska E., *Nagłówki w „Gazecie Wyborczej” (ekspresywna leksyka, frazeematyka, metaforyka)*, Łódź 2006.
- Pisarek W., *Poznać prasę po nagłówkach!*, Kraków 1967.
- Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, t. 23, red. H. Zgólkowa, Poznań 1999.
- Wielki słownik frazeologiczny PWN z przysłowiami*, red. A. Kłosińska, E. Sobol, A. Stankiewicz, Warszawa 2005.
- Wojenka-Karasek M., *Tytuł prawdę Ci powie? Słotwórcze zabiegi w nagłówkach „Polityki”*, [w:] *Kreatywność językowa w przestrzeni medialnej*, red. K. Burska, B. Cieśla, Łódź 2014.
- www.Indieworld.com/win10hacks-wyjatkowe-spotkanie-dla-deweloperow-i-pasjonatow-gier (dostęp: 21.11.2016).
- www.blipme.blogspot.com (dostęp: 21.11.2016).
- www.gazetawroclawska.pl/artukul/351928,jan-miodek-poszol-won,id,t.html (dostęp: 21.11.2016).
- www.polakpotrafi.pl/projekt/secret-service (dostęp: 21.11.2016).
- www.sjp.pwn.pl/slowniki/konsoli.html (dostęp: 21.11.2016).
- www.sjp.pwn.pl/slowniki/Piksel.html (dostęp: 21.11.2016).
- www.sjp.pwn.pl/szukaj/weso%C5%82e%20miasteczko.html (dostęp: 21.11.2016).

Creative headlines (based on „Pixel” and „Secret Service” magazines)

Summary

The article shows a plenitude of figures of speech that are used to create headlines in the magazines “Pixel” and “Secret Service”. These magazines are directed at wide audience of video games players (console and computer users). Editors have to create attractive articles in order to reach out to gamers whose are picky readers. Interesting language modifications in the main text as well as enriching articles with creative headlines help in achieving this goal. This paper presents and discusses creative headlines in which such language modification were used: references to various cultural creations, usage of neologisms, sophisticated idiomatic expressions or graphic modifications of certain words.

Keywords: language creativity, „Pixel” magazine, „Secret Service” magazine, computer games.

Magdalena Nowakowska*

Odniesienia w prozie Antoniego Libery do intertekstualnego *Spisu cudzołożnic* Jerzego Pilcha

Streszczenie

Autorka artykułu analizuje prozę intertekstualną jako zjawisko postmodernistyczne. Za przykład służą jej relacje pomiędzy *Spisem cudzołożnic* Jerzego Pilcha a dwoma utworami Antoniego Libery – powieścią *Madame* oraz nowelą *Liryki lozańskie. Wariacje na temat Jerzego Pilcha*. Ponadto artykuł zawiera uwagi na temat odniesień międzytekstowych zawartych w powieści J. Pilcha. Są to odniesienia między innymi do stylu homeryckiego, biblijnego czy twórczości Adama Mickiewicza.

Natomiast powieść *Madame* opiera się na wielu motywach zaczerpniętych ze *Spisu cudzołożnic*, do których A. Libera dodał ironię. Obie powieści wykorzystują postmodernistyczny autotematyzm. Nowela A. Libery stanowi parafrazę jednego z wątków powieści J. Pilcha.

Słowa kluczowe: Libera Antoni, intertekstualność, Pilch Jerzy, *Spis cudzołożnic*.

* Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173, e-mail: mag-now@o2.pl.

Antoni Libera w dwóch utworach – *Madame* oraz w *Lirykach lozańskich* – nie tylko nawiązuje do *Spisu cudzołóżnic* Jerzego Pilcha, lecz także bawi się kontekstami, które zostały zawarte w powieści. To, co u J. Pilcha jest zaznaczone jako tendencja, u A. Libery ma wymiar w pełni rozwiniętego zjawiska. Nadmiernie rozbudowana składnia, przesadna dbałość o walory estetyczne wypowiedzi oraz motywy romansowe i astrologiczne stanowią istotę powieści *Madame* i mogą być interpretowane w oderwaniu od *Spisu cudzołóżnic*. Jednak dopiero zestawienie stylu J. Pilcha ze sposobem pisania obranym przez Liberę daje pełen obraz intertekstualnego wymiaru powieści. A. Libera zawarł w swoich tekstach odniesienia do prozy Pilcha, w jednym z nich wprost określając źródło inspiracji. Pilch także oparł swoją powieść na rozpoznawalnych odniesieniach tekstowych, włączając do niej język biblijny i Mickiewiczowski, a także elementy stylu homeryckiego.

Na potrzeby rozważań przyjmuję podaną przez Michała Głowińskiego definicję intertekstualności: „w [jej] obręb wchodzi te relacje z innymi utworami, które stały się elementem strukturalnym [...] relacje zamierzone i [...] widoczne, przeznaczone dla czytelnika”¹. Kluczowe dla badacza są w tej definicji: świadomość autora w zakresie tworzenia odniesień, kontekst czytelniczy oraz znacząca rola relacji międzytekstowych dla sensu utworu. Istotne dla podjętej analizy są także uwagi Elżbiety Dąbrowskiej dotyczące prozy ponowoczesnej, której jedną z cech charakterystycznych jest „parodyjna zabawa cudzymi tekstami”², przez Agnieszkę Wnuk nazwana „ostentacyjną intertekstualnością”³. Te określenia doskonale pasują zarówno do prozy Pilcha, jak i Libery. Intertekstualność przez nich reprezentowana nie zawsze jest subtelna, często właśnie przebija w niej „ostentacyjność”, o której pisze Agnieszka Wnuk⁴.

Powieść Pilcha pt. *Spis cudzołóżnic* została wydana w 1993 roku przez londyński PULS. Włączenie do ram tekstu odniesień do innych utworów

1 M. Głowiński, *O intertekstualności* [w:] tenże, *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992, s. 91.

2 E. Dąbrowska, *Tekst artystyczny między stylami i gatunkami (genologiczne silva rerum nowej i najnowszej literatury polskiej)*, „Przestrzenie Teorii” 2006, nr 6, s. 81.

3 A. Wnuk, *Postmodernistyczna wizja świata? – elementy groteski i czarnego humoru w najnowszej prozie polskiej*, „Tekstualia” 2014, nr 4 (39), s. 44.

4 Podobne zjawisko zaobserwować można, analizując utwory innych współczesnych pisarzy, np. Doroty Masłowskiej (język telewizyjny, ogólne odniesienia kulturowe w *Wojnie polsko-ruskiej... czy Kochanie, zabiłam nasze koty*) lub Wita Szostaka (intertekstualność w powieści *Chochóły*), a w mniejszym stopniu także Andrzeja Stasiuka (proza poetycka w *Dukli*).

i czerpanie z powszechnie znanych motywów nie są niczym szczególnym. W tekście Pilcha intertekstualizmów jest dużo, jednak nie dominują w tkance powieści. Najistotniejsze są odniesienia do twórczości Adama Mickiewicza. Odnaleźć można też grę ze stylami: homeryckim i biblijnym. Wszystkie są oczywiste z perspektywy przeciętnego czytelnika, wydają się prostą grą, jaką autor podjął ze swoim odbiorcą.

Stałe epitety, pisane wielką literą, to jasny komunikat wykorzystania elementu stylu homeryckiego. Podaję przykłady wykorzystania w powieści tego elementu kulturowego: „Fatalny Aleksander”⁵, „Szpetna Czarnulka”⁶, „Krysia «wyznanie rzymskokatolickie»”⁷, „Iza Gęsiareczka”⁸. Stosowanie epitetów homeryckich jest wyłącznie ciekawostką, sygnałem dla czytelnika, że odniesień międzytekstowych jest w *Spis cudzołożnic* więcej.

W powieści Pilcha odnaleźć można parafrazę słynnych słów Kanta. Cytat z filozofa został strywalizowany, odarty z wydźwięku moralnego:

Droga wiodła przez Czechy (które prawie są ojczyzną Gustawa), przez rzęście oświetloną Pragę, przez Niemcy (nad nami *Der Sternenhimmel*, pod kołami *Unsere Erde*), mijaliśmy z dala Jezioro Bodeńskie, i dalej w głąb Szwajcarii, w górę Renu, do Lozanny, nad Leman⁹.

Jest to przykład jednego z wielu drobnych intertekstualizmów, które razem tworzą tekst silnie ugruntowany w kulturze, z jasnymi odniesieniami, budującymi intelektualny wizerunek narratora.

Narrator niejednokrotnie odwołuje się do języka religijnego i biblijnego. Obecność narratora i głównego bohatera w jednej osobie w krakowskiej przestrzeni religijnej jest istotne z punktu widzenia całej twórczości Jerzego Pilcha. Autor, będąc protestantem, w wielu swoich utworach podejmuje kwestie kontaktów katolicko-luterskich, a jego bohaterowie są osobami obytymi w obydwóch tych kulturach¹⁰. Język biblijny/religijny

5 J. Pilch, *Spis cudzołożnic. Proza podróżna*, Kraków 2002, s. 6, 16, 18, 21, 25 i in.

6 Tamże, s. 72, 105, 109.

7 Tamże, s. 166–168, 177.

8 Tamże, s. 170, 184–185.

9 Tamże, s. 144.

10 Por. D. Miśka, *Literacka ekumena, czyli protestancko-katolicki świat Jerzego Pilcha*, „Mishel-lanea” 2008, nr 3, s. 55–68.

pojawia się w powieści jako tytuł jednego z rozdziałów (*Księga Wyjścia*¹¹), a ponadto w kilku innych miejscach. Podaję przykładowe cytaty: „a może tatuś ludzkości był Słowem, a mamusia Ciałem?”¹² – zapis wyrazów „Słowo” oraz „Ciało” wielkimi literami, ponadto zestawienie ich obok siebie, narzuca jednoznaczne skojarzenie z językiem religijnym, zarówno biblijnym, jak i obrzędowym¹³. Kolejny przykład jest parafrazą katolickiego *credo*, z zachowaniem archaicznych derywatów czasownikowych oraz składni stylizowanej na łacińską: „po 13 Grudnia internowan, a potem uwolnion, lecz dalej prześladowan; i na wyżyny wyniesion w sposób demokratyczny, po raz pierwszy od lat z woli ludu wybrany”¹⁴. Natomiast słowa narratora „dobrze czynicie, bo wszystko, co czynicie, z myślą o mnie czynicie”¹⁵ stanowią parafrazę słów świętego Pawła: „cokolwiek czynicie, wszystko na chwałę Bożą czyńcie”¹⁶.

Bardziej rozbudowaną grupę intertekstualizmów stanowią odniesienia do utworów Adama Mickiewicza. Jednak wachlarz tekstów Mickiewicza, do których odwołuje się Pilch, jest dość mocno okrojony, zawiera się w ścisłym kanonie lektur. Rozpoznawalny bez żadnych wątpliwości jest cytat z inwokacji do *Pana Tadeusza*, włączony w wypowiedź narratora („stań się i przenieś moją duszę utęsknioną na płaski dach zakładu doświadczalnego w Kołudzie Wielkiej”¹⁷). Skojarzenia z Mickiewiczem budzi także Gustaw – imię głównego bohatera powieści zbieżne z imieniem niespełnionego kochanka, bohatera *Dziadów* przed przemianą. W powieści Jerzego Pilcha obecne są również *Sonet y krymskie*. Wymienione są wprost *Stepy akermańskie*: „narzeczony, gdyby istotnie stanął akurat pod drzwiami, nie usłyszałby waszych dotknięć, których cisza porównywalna jest jedynie z ciszą Stepów Akermańskich. – Jedźmy jednak dalej! Kto jeszcze, kto jeszcze prócz Cichej Weroniki woła?”¹⁸, a także sonet *Czatyrdah*, występujący w powieści jako cytat-nazwisko pracownika naukowego. Rozpoznawalne są również parafrazy erotyków *Gdy tu mój trup...*

11 J. Pilch, *Spis cudzołożnic...*, s. 39.

12 Tamże, s. 24.

13 Por. tekst kolędy *Bóg się rodzi*: „A Słowo Ciałem się stało i mieszkało między nami”.

14 J. Pilch, *Spis cudzołożnic...*, s. 122.

15 Tamże, s. 161.

16 Biblia Tysiąclecia, Poznań 2003, 1 Kor 10, 31.

17 J. Pilch, *Spis cudzołożnic...*, s. 174.

18 Tamże, s. 78.

(„Zabrałem ze sobą dwa kartony carmenów, bo, jak już wspomniałem, pod względem finansowym byłem trup, który tu, w pośrodku was, bracia Szwajcarzy, zasiada”¹⁹) oraz *Do M.* („Przychodzę – rzekłem – niecały, bom wszędzie po drodze część mej duszy zostawił!”²⁰). Są to utwory silnie zakorzenione w kulturze i dobrze znane średnio wykształconemu odbiorcy.

J. Pilch zaproponował w swojej powieści prostą grę opartą na wychwyceniu intertekstualizmów, które stanowią integralną część wypowiedzi narratorskich, jednak funkcjonują w tekście na zasadzie cytatu, ewentualnie parafrazy. Nadanie im nowego znaczenia wiąże się jedynie z włączeniem ich do wyszukanego i nieco archaicznego stylu, jaki cechuje wypowiedzi Gustawa, a także z nowym kontekstem, stworzonym dla znanych słów przez tego narratora.

Spis cudzołożnic, zawierający liczne odniesienia do wcześniejszych tekstów, stał się utworem bazowym dla powieści Antoniego Libery. Jednak w przypadku *Madame* relacje, a przede wszystkim odniesienia, mają sens tylko dla wybranej grupy odbiorców tekstu A. Libery – osób zorientowanych we współczesnej polskiej literaturze, którzy znają prozę J. Pilcha. Świadomość A. Libery w zakresie stosowania odniesień do powieści J. Pilcha pozostaje poza wątpliwościami badacza. Relacje te nie mają charakteru cytatu, są zespolone z treścią *Madame*, stanowią część wypowiedzi narratorskiej. Nieznajomość *Spisu cudzołożnic* nie zaburza rozumienia powieści A. Libery, same odniesienia nie są celem, nie wnoszą do tekstu nowych treści, a jedynie wspierają wieloaspektowy, w tym ironiczny, charakter wypowiedzi A. Libery w *Madame*. Intertekst pełni w tej sytuacji funkcję odniesienia kulturowego, ciekawego dla czujnego czytelnika, funkcję jasną i bezdyskusyjną, ale niekonieczną.

Autor powieści, która miała na celu ironiczne podjęcie tematyki klasycznej *Bildungsroman*, wielokrotnie w wywiadach podkreśla, że w tym obrazie literackim nie ma nic przypadkowego. Utwór jest zamknięty klamrą i w ramach tej klamry mieści się wiele przemyślanych zabiegów kompozycyjnych²¹. Można oczywiście czytać powieść bez rozpoznania

19 Tamże, s. 146–147.

20 Tamże, s. 15.

21 W. Rajcher, *Żart, ironia, muzyka i głębsze znaczenie* (rozmowa z Antonim Liberą), „Nowe Książki” 1999, nr 1, s. 8–9.

tych artefaktów, ale czujność jest czytelnikowi wynagrodzona. Odniesienia międzytekstowe dotyczą nie tylko treści, lecz także formy, w jakiej ujęta jest wypowiedź narratorska. Maniera stylistyczna, która cechuje młodego bohatera A. Libery, wydaje się wprost wyjęta z powieści J. Pilcha. Jest to dowód na doskonale naśladowanie stylu autora *Spisu cudzołożnic*.

A. Libera wykorzystuje pewne cechy stylowe dla stworzenia ironii. Dotyczy to na przykład przesadnie rozbudowanej składni. Zdania liczące nawet półtorej strony zdarzają się narratorowi Pilcha i nie są traktowane prześmiewczo²², podczas gdy u Libery, choć wypowiedzenia nie bywają aż tak długie, nawet te o nieco rozbudowanej składni ponad przeciętną, już zwracają uwagę czytelnika jako manieryczne, wyraźnie też jest w nich zarysowana autoironia narratora. Przykład stanowić może taka wypowiedź:

I oto w tym ostepie – ponurym i zatęchłym – na krótko przed terminem odzyskania wolności, w ciżbie nieokrzyszanych, niemrawych podopiecznych napotyka młodzieńca o szczególnych zdolnościach, manierach i wymowie, i równie nieprzeciętnym uroku osobistym²³.

Obaj bohaterowie, z założenia pierwszoosobowi, oddają się potrzebie przejścia na narrację trzecioosobową w sytuacjach szczególnej aktywności i pobudzenia. Bohater Pilcha nazywa to zjawisko „transem narracyjnym”²⁴ lub, w innym miejscu, „radykałnym i definitywnym olśnieniem, jednym z owych natchnień, którego z pewnością zaznawali klasycy”²⁵. Skutkiem takiego uniesienia są wypowiedzi: „do kogo moglibyśmy zadzwonić, Gustawie? – zwracałem się do siebie w liczbie mnogiej, bo trans narracyjny, który znów mnie ogarniał, przybrał tym razem formę *pluralisu*”²⁶, czy inny cytat: „wysoko, nader wysoko uniosły się moje brwi i znów

22 Przykład zdania obrazującego tę tendencję można znaleźć w: J. Pilch *Spis cudzołożnic...*, s. 122–124.

23 A. Libera, *Madame*, Kraków 1999, s. 304.

24 J. Pilch, *Spis cudzołożnic...*, s. 71.

25 Tamże, s. 209.

26 Tamże.

na chwilę przeistoczyłem się w postać literacką («Gustaw zatrzymał się na sekundę.»)²⁷, czy kolejny:

Gustaw czuje, jak szykujące się do prawdziwej odpowiedzi słowa odzywają w nim, jak całe życie staje mu (tonącemu w literaturze) przed oczyma, i gotów jest snuć autobiograficzną opowieść, gotów jest zatrzymywać się nad każdym epizodem zaznanym w dzieciństwie, nad każdym cieleśnym majakiem²⁸.

Narrator ma pełną świadomość swojego zachowania i nagłych przesunięć w traktowaniu siebie jak bohatera powieści. Wie o tym także jego żona: „Emilka [...] wie, iż moją wielką słabością jest skłonność do nieumiarkowanej manieri stylistycznej”²⁹. Narrator traktuje to zjawisko jako swoje dziwactwo, cechę charakterystyczną i konieczną swojej osobowości.

Dla porównania analogiczne zjawisko u A. Libery pojawia się w nieco odmiennych sytuacjach:

gdy wartka akcja życia, w którym coś odgrywałem, zamierała na chwilę, zwalniając mnie z wymogu podtrzymywania roli, nieraz moim odruchem podczas takiego antraktu było myślenie o sobie w formie klasycznej narracji (trzecia osoba, czas przeszły) – jakby to, co się działo, ze mną i wokół mnie, stanowiło materię opowiadanej historii³⁰.

Czytelnik nie ma wątpliwości, że u źródła wypowiedzi maturzysty, w której pierwszoosobowy narrator staje się bohaterem narracji trzecioosobowej, leży inspiracja kilka lat wcześniejszą powieścią J. Pilcha. Odniesienie to dotyczy zarówno stylu, w jakim wypowiedź jest napisana, jak i samego przedmiotu opisu – zjawiska zmiany narracji oraz autotematyczności narracyjnej. Zjawisko, które opisują powyższe cytaty, czyli wprowadzanie do powieści autotematyzmu, elementów prozy polifonicznej, należy – jak zauważa w swoim artykule E. Dąbrowska – do

27 Tamże, s. 86.

28 Tamże, s. 45.

29 Tamże, s. 119.

30 A. Libera, *Madame*, s. 225.

strategii uobecniania podmiotowości³¹. Najnowsza proza postmodernistyczna dekonstruuje klasyczne narracje i sztywne kompozycje rządzące gatunkami³².

Groteskowy patos narratorów – Gustawa ze *Spisu cudzołożnic* oraz bezimiennego maturzysty z *Madame* – każe szukać dodatkowej inspiracji, która przyświecała ich wykreowaniu. Przesada i wiara w swoją stylistyczną nieomyślność kieruje czytelnika na Mickiewiczowskiego Gustawa, który wygłasza Wielką Improwizację. Nieopanowany pęd do przegadywania własnych myśli jest wspólny dla tych trzech wypowiadających się osób. Tę inspirację odnaleźć można w wypowiedzi narratora powieści J. Pilcha:

Zawsze jednak – nawet gdybym był nieumiarkowanym epikiem o gargantuicznym temperamencie i biorący mnie od czasu do czasu w posiadanie nieumiarkowany popęd stylistyczny posiadał mnie bez reszty, podszeptując fałszywie Wielką Pieśń Fetyszysty, nawet gdyby pod moim ołowianym piórem ta skromna litania przeistoczyła się w kilkudziesięciostronicowy indeks istniejących i nie istniejących części garderoby, w historię pończochy, w burzliwą a zarazem szyderczą biografię wynalazcy kontrafałdy, w niekończący się wreszcie spis gatunków tkanin zawsze więc, powiadam, dzieło to lub też jego ustęp wieńczyłby traktat o barwach, zapachach i fasonach spódnic³³.

Ironiczny wydźwięk tej wypowiedzi opiera się na prześmiewczym parafrazowaniu Wielkiej Improwizacji, sprowadzeniu jej do „Wielkiej Pieśni Fetyszysty”, której nadawca zachwyca się częściami damskiej garderoby. Ironia obecna w tym fragmencie *Spisu cudzołożnic* jest także podstawowym kluczem interpretacyjnym dla *Madame A. Libery*.

31 E. Dąbrowska, *Tekst artystyczny między stylami i gatunkami...*, s. 81.

32 A. Libera w wywiadach odrzuca swoją przynależność jako autor do grona twórców postmodernistycznych, a tendencje postmodernistyczne, w tym eksperymenty językowe, stanowczo krytykuje, stawiając w jednej linii ich różnych przedstawicieli: D. Maślowską, W. Kuczoka, A. Stasiuka (por. A. Sosnowska, *Głosy z przeszłości* (rozmowa z Antonim Liberą), „W Drodze. Miesięcznik Poświęcony Życiu Chrześcijańskiemu” 2011, nr 11, s. 8), co nie zmienia faktu, że tworząc tekst oparty na parafrazach i intertekstach, dekonstruuje klasyczną narrację przez wprowadzenie autotematyzmu, A. Libera wpisuje się w jedną z postmodernistycznych tendencji.

33 J. Pilch, *Spis cudzołożnic...*, s. 17.

Najsilniejszą nicią wiążącą teksty J. Pilcha i A. Libery jest *Pieśń o Wodniku i Pannie*, napisana przez bohatera *Madame*. Taki tytuł nosi wypracowanie maturzysty, napisane jako praca domowa z języka francuskiego. Źródłem tytułu tego wydumanego traktatu jest jedno niepełne zdanie ze *Spisu cudzołóżnic*: „urodziliśmy się w tym samym roku, Emilka – w znaku Wodnika, ja, Gustaw – w znaku Panny”³⁴, rozrośnięte u A. Libery do kilkustronicowego pseudonaukowego wywodu, w którym można znaleźć m.in. słowa: „Panna i Wodnik – królewska para miłości”³⁵. Na przestrzeni całej powieści odwołania do tej pary znaków Zodiaku są częste i mają świadczyć o idealnym dopasowaniu młodego bohatera oraz starszej od niego nauczycielki. Narrator dobitnie podkreśla, że urodził się pod znakiem Panny i stąd jego talent do formułowania literackiej wypowiedzi. Odbiorca traktuje to powiązanie jako wskazówkę do dalszych poszukiwań, zwłaszcza takich punktów powieści, w których forma zdecydowanie przeważa nad zasobem treści.

W twórczości A. Libery *Spis cudzołóżnic* J. Pilcha odznaczył się nie tylko w powieści *Madame*. Libera podjął się napisania parafrazy jednego z fragmentów powieści Pilcha w noweli pt. *Liryki lozańskie. Wariacje na temat prozy Jerzego Pilcha*. Tym razem intertekstualizmy zaznaczone są jasno już w tytule – z jednej strony jest to literacka apoteoza stylu i pomysłu J. Pilcha, z drugiej – jasne odniesienie do A. Mickiewicza, uzasadnione miejscem akcji noweli. Jednak kontekst Mickiewiczowski jest w niej zawarty na tyle, na ile określił jego zakres Pilch. Libera wziął na warsztat literacki jeden z wątków powieści Pilcha, i, zachowując podane w *Spisie cudzołóżnic* fakty, stworzył autorski tekst, rozszerzający pierwotną perspektywę. Tematem *Liryków lozańskich* jest wyjazd głównego bohatera *Spisu cudzołóżnic* do Szwajcarii. Libera rozszerza wątek zagranicznego stypendium pracownika naukowego w czasach PRL-u, dodaje szczegóły, konkretyzuje, a ponadto bawi się formą. Jego Gustaw jest nieco inny niż Gustaw Pilcha – bardziej zawzięty, zdecydowany i ambiwalentny moralnie. Gustaw w obu obrazach literackich pragnie zdobyć pieniądze, ale nie chce o nie prosić swojego gospodarza. Stąd pomysł, by pieniądze wydobyć z Lemanu, jeziora, do którego

34 Tamże, s. 119.

35 A. Libera, *Madame*, s. 86.

odwiedzający wrzucają monety. Gustaw Pilcha ostatecznie pozbywa się monet skradzionych wodzie. Ten sam bohater Libery zachowuje dla siebie cenne zachodnie waluty. Ponadto zmienia się rodzaj narracji. Ten sam bohater, który u Pilcha przemawia osobiście, u Libery jest opisywany w narracji trzecioosobowej, która jest dla jego zachowań bardziej okrutna, ponieważ wprowadza elementy oceniające. Libera pokazał swoim tekstem, wykorzystującym zarys nadany tej opowieści przez Pilcha, w jaki sposób można odnieść się do istniejącego utworu. Próba rozszerzenia tematu oraz jego interpretacja doprowadziły do stworzenia bardzo ciekawego zestawienia i korelacji pomiędzy dwoma tekstami, z czego jeden jest szczególną parafrazą pierwszego.

Omówienie intertekstualizmów, które można odnaleźć w *Spisie cudzołożnic*, dało podstawy do poszukiwań innych tekstów, które z kolei odnoszą się do powieści J. Pilcha. Teksty Antoniego Libery niejednokrotnie bazują na tendencjach zaznaczonych u J. Pilcha. Jednak Libera każdorazowo idzie krok dalej i nadaje wypowiedzi ironiczną, przerysowaną formę, w której odniesienie stanowi grę tekstową, ale nie zawsze posiada znaczenie, które wpływa na fabułę. Słowa, które składają się na nadmiernie rozbudowane zdania, proponowane przez Pilcha, u Libery niejednokrotnie dotyczą zjawiska kiczu. Nie znaczy to jednak, że są bezwartościowe. Nawet jeśli intertekstualizmy nie mają formy fabularnej, to zdecydowanie rozszerzają perspektywę badawczą i dają szerokie możliwości badawcze, np. w zakresie naśladownictwa stylów.

Bibliografia³⁶

- Dąbrowska E., *Tekst artystyczny między stylami i gatunkami (genologiczne silva rerum nowej i najnowszej literatury polskiej)*, „Przestrzenie Teorii” 2006, nr 6, s. 69–83.
- Głowiński M., *O intertekstualności*, [w:] tenże, *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992.
- Libera A., *Liryki lozańskie. Wariacje na temat Jerzego Pilcha*, [w:] *Pokaz prozy*, Kraków 2006.

³⁶ Nie podaję adresów bibliograficznych utworów, do których odwołuje się Jerzy Pilch, uznając, że są to teksty powszechnie znane.

- Libera A., *Madame*, Kraków 1999.
- Miška D., *Literacka ekumena, czyli protestancko-katolicki świat Jerzego Pilcha*, „Mishellanea” 2008, nr 3, s. 55–68.
- Pilch J., *Spis cudzołóżnic. Proza podróżna*, Kraków 2002.
- Rajcher W., *Żart, ironia, muzyka i głębsze znaczenie* (rozmowa z Antonim Liberą), „Nowe Książki” 1999, nr 1, s. 8–9.
- Sosnowska A., *Głosy z przeszłości* (rozmowa z Antonim Liberą), „W Drodze. Miesięcznik Poświęcony Życiu Chrześcijańskiemu” 2011, nr 11, s. 5–15.
- Wnuk A., *Postmodernistyczna wizja świata? – elementy groteski i czarnego humoru w najnowszej prozie polskiej*, „Tekstualia” 2014, nr 4 (39), s. 43–54.

The relations between Antoni Libera's work and *The List of Adulteresses* – the intertextual novel by Jerzy Pilch

Summary

The author analyzes the intertextual prose as postmodern phenomenon. As example are the relations between *The List of Adulteresses* by Jerzy Pilch and two works by Antoni Libera – a novel *Madame* and novella *Lausanne lyrics. Variations on a theme by Jerzy Pilch*.

The novel *Madame* based on many motifs drawn from the *The List of Adulteresses*. A. Libera adds only a bit of irony to them. Both novels use postmodern meta-textually. The novella written by Antoni Libera is a paraphrase of one of the themes book of J. Pilch.

Keywords: Libera Antoni, intertextuality, Pilch Jerzy, *The List of Adulteresses*.

Monika Urbańska*

Obraz Jana Lechońa jako emigranta

Streszczenie

Z pięćdziesięciu siedmiu lat swojego życia dwadzieścia sześć spędził Lechoń na emigracji, najpierw w Paryżu, pełniąc funkcję ambasadora polskiej kultury (1930–1939), a następnie jako uchodźca w Nowym Jorku (1940–1956). Gdziekolwiek nie przebywał, promował polską kulturę i literaturę oraz skupiał wokół siebie Polonię. Prowadził audycje radiowe, odczyty, pisał książki i wiersze. Współpracował z „Wiadomościami” londyńskimi. Zakochany w starej Warszawie, nie nadążał za nową literacką modą. Upodobał sobie literaturę klasyczną i tradycję. Na emigracji borykał się z biedą i tęsknotą za ojczyzną. Wzmogły się jego złe stany psychiczne. Gdy już przeczuwał, że do niej nie wróci, marzył o pochówku w polskiej ziemi.

Słowa kluczowe: Lechoń Jan, emigracja polityczna, Polonia, literatura polska.

*

Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173, e-mail: monika.urbanska@uni.lodz.pl.

Z pięćdziesięciu siedmiu lat samowolnie przerwane życie dwadzieścia sześć spędził Lechoń na emigracji – od 1930 roku przez dziesięć lat przebywał w Paryżu, pełniąc rolę attaché polskiej kultury, od 1941 do 1956 roku mieszkał w Nowym Jorku¹.

Po genialnym debiucie *Karmazynowym poematem* odcinał kupony od sławy. Z przyjemnością wszedł w rolę salonowego lwa, ważnej figury, o której kompanię zabiegali Szymon Askenazy, Stefan Żeromski czy Stefan Starzyński. Imieniny u Leszka przeszły do legendy. Żadne wydarzenie literackie tamtych czasów nie mogło odbyć się bez udziału Lechonia – już jako licealista przemawiał na pogrzebach ważnych ludzi. Z tego okresu pochodzi jego stwierdzenie, że opuścił Warszawę, gdy już nie mógł doliczyć się osób, z którymi był na ty.

Podobnym fenomenem mógł pochwalić się dekadę później jako mieszkaniec Paryża. Twórczo był to okres niemal bezowocny. Rozpieszczany i adorowany poświęcił się wówczas głównie życiu salonowemu oraz promowaniu polskiej kultury. Lechoń znał na pamięć nazwiska elit, niezależnie, czy była to rodzina królewska, kardynałowie czy gwiazdy teatru. Świat postrzegał hierarchicznie – to znaczy hierarchia właśnie była sposobem jego percepcji i artykulacji świata. Uwielbiał to, co nobilitujące, uznane, uświęcone, niepospolite, co należy do sfery sacrum. Pozostałą część świata zaliczał do sfery profanum i ignorował ją lub wyrażał się o niej z dezaprobatą. Z upodobaniem poddawał się natręctwu wartościowania. W okresie paryskim nie przepuścił żadnego jubileuszu ani uroczystości, które lubił celebrować, nawet jeśli chodziło o śmierć ważnej osoby, o czyjś pogrzeb. Żadna z podobnych okazji zaznaczenia swojej obecności nie uchodziła Lechoniowej uwadze. Z tego właśnie powodu codzienne, prozaiczne zajęcia, które musiał uwzględnić w swym życiu szczególnie w okresie nowojorskim, doprowadziły go do rozstroju

1 O życiu Jana Lechonia szerzej w: J. A. Kosiński, *Album rodzinne Jana Lechonia*, Warszawa 1993; J. Lechoń, *Dziennik*, oprac. R. Loth, t. 1, Warszawa 1992; R. Loth, *Wstęp*, [w:] J. Lechoń, *Poezje*, oprac. R. Loth, Wrocław 1990; *Pamięci Jana Lechonia*, Londyn 1958; M. Urbańska, *Udawać do końca – „Dziennik” Jana Lechonia jako świadectwo*, Łódź 2010; *Wspomnienia o Janie Lechoni*, oprac. P. Kądziała, Warszawa 2006.

nerwowego, frustracji i depresji. Były to najgorsze momenty jego życia, bowiem nie mógł wówczas ukryć się w wyszukanym kostiumie klasyka i pod maską wieszczą.

Osoba Adama Mickiewicza, której Lechoń poświęcił ostatnie dwa lata pracy twórczej (w związku ze stuleciem śmierci wieszczą), jest w rekonstrukcji osobowości Lechonia kluczowa. Mickiewicz był dla niego punktem odniesienia jako Polak, poeta i emigrant. Co więcej, miał go za jednego z najwybitniejszych twórców literatury światowej. Do jego mesjanistycznych pism się odwoływał, dokonując niemal ich egzegezy:

Stulecie Mickiewicza, o którym dziś mówimy w Instytucie Naukowym, powinno wreszcie pokazać światu, czym był romantyzm polski i czym mógł się stać dla świata, gdyby Mickiewicz był tak znany jak Dostojewski. Pisałem tu i mówiłem o tym już do znudzenia, że Mickiewicz jest bardziej aktualny niż najkrzykliwsi młodzi, którzy nie mogą wyrażać naszej epoki, bo w ogóle nie żyją żadną².

Już w czasach paryskich literaturze polskiej i Mickiewiczowi właśnie poświęcił Lechoń szereg odczytów. Lata 30. nie były, jak można by pozornie sądzić, czasem salonowych rozrywek, ale intensywnej pracy nad rozpowszechnianiem polskiej kultury za granicą.

Lechoń wybrał w życiu rolę Konrada – jego kostium i maskę, poddając się bez reszty klasycznej teatralizacji. Mickiewicz był dla autora *Karmazynowego poematu* także bratem w wygnaniu i w tęsknocie. Lechoń, jako spadkobierca tradycji romantycznej, porównywał emigrantów powojennych do Wielkiej Emigracji. W swojej poezji zachował zasób topiczny literatury romantyzmu. Z tradycji romantycznej czynił symbol, wskrzeszał przeszłość, uważał, że w literaturze romantycznej polskość wypowiedziała się całkowicie i najwspanialej.

Strategią emigracyjną, konsekwentnie realizowaną przez Lechonia na obczyźnie, było tworzenie, jak to nazwał Wojciech Wyskiel³, kultury zredukowanej, przy czym była to redukcja nie tylko do środowiska miejscowego, lecz także do bieżących wydarzeń w kraju. Tak właśnie rozumiał

2 J. Lechoń, *Dziennik*, oprac. R. Loth, t. 2, Warszawa 1993, s. 623. Zapis z 31 XII 1952 roku.

3 W. Wyskiel, *Kręgi wygnania. Jan Lechoń na obczyźnie*, Kraków 1988, s. 139.

wierność ideałom i tradycji. Pozostanie Lechonia poza wpływem przemian mających miejsce w ojczyźnie było nie tylko konsekwencją przebywania na emigracji, lecz także i przede wszystkim, wyboru. Wszelkie próby układania się z komunistyczną rzeczywistością uznawał za największą zdradę. Z podobną wrogością odnosił się do przemian dokonujących się w obszarze literatury, nie szukając nigdy dialogu z reprezentantami paryskiej „Kultury” czy polskimi poetami piszącymi prorosyjskie wiersze.

Paryż i Nowy Jork były dla Lechonia miejscami tymczasowego pobytu, wszystkie zatem działania i myśli nakierowywał na ojczyznę. Nie uważał się zresztą za emigranta, lecz za uchodźcę, niemal do końca życia żywiąc nadzieję na powrót do kraju. W trakcie jubileuszu, który zorganizowano mu w 1948 roku, wystąpił z następującymi słowami:

I ja mam też dla was życzenia. Te, którymi łączymy się wszyscy rozrzucony po świecie, których wspomnienie jawi nam się w marzeniach sennych, bez których spełnienia ciężko by nam było żyć i za okropnie umierać. Tam, gdzie stoją teraz gruzy Warszawy, gdzie teraz noc zachodzi nad domami naszego dzieciństwa – spotkajmy się kiedyś wszyscy. Tam jest początek, kres i cel naszej drogi, tam jest odpłata, zrozumienie, przebaczenie [...] ⁴.

Podążając za tokiem myślenia Wyskiela, który ukuwa definicje pisarza emigracyjnego i emigranta-pisarza, Lechonia należałoby przyporządkować do tej drugiej grupy. Sięga on bowiem do gatunków literackich i paraliterackich, natomiast status pisarza jest tu wtórny, literaturę traktuje zaś jako narzędzie walki politycznej, nie funkcjonuje ona jako samoistna wypowiedź literacka. Ponadto emigrant-pisarz przynależy do grupy skupionej wokół wspólnego celu, w którym dominuje polityczne zrozumienie emigracji ⁵.

Londyńskie „Wiadomości” ⁶, z którymi Lechoń współpracował, mało interesowały się literackimi nowościami z Polski. Pełniły zgoła inną funk-

4 Przemówienie Jana Lechonia, „Wiadomości” 1948, nr 24, s. 3.

5 W. Wykiel, *Wprowadzenie do tematu literatura i emigracja*, [w:] *Pisarz na obczyźnie*, red. T. Bubnicki, W. Wykiel, Kraków 1985, s. 23.

6 Zespół redakcyjny „Wiadomości” w numerze 1 z 1946 roku zapewniał: „Łamy naszego pisma są otwarte dla pisarzy wszystkich obozów, jak my służących sprawie swobody myśli i słowa. Pra-

cję. Twórca i czytelnik „Wiadomości” to niezłomny emigrant, trwający w swoich przekonaniach, w izolacji od wydarzeń bieżących, w ich miejsce pielęgnujący dawne wartości, nie wyrażając zgody na pojałtański porządek Europy:

„Wiadomości” miały też być tarczą chroniącą przed propagandą komunistyczną i wpływami obcojęzycznych kultur. To właśnie tym przesłaniem można tłumaczyć tak liczne materiały z dziejów Polski, również tej najnowszej, z naciskiem na drugą wojnę światową i martyrologię narodu, szczególnie w obszarze świeckim. Także właśnie to uzasadnia taką ogromną liczbę materiałów wspomnieniowych, wspominkarskich, które miały być przecież szaniami polskiej sprawy. „Wiadomości” można zamknąć w alegorycznej figurze Soplicowa, stanowiącej idealizację Polski międzywojennej, idyllę [...]”⁷.

Tymczasem paryska „Kultura” aktywnie współpracowała z krajem.

Nie chcąc wczuć się w klimat kulturalny powojennej ojczyzny i w przemiany, które stawały się jej udziałem, w Nowym Jorku bardzo dokładnie odtwarzał Lechoń starą, przedwojenną Warszawę. Na grunt nowojorski przeniósł problematykę literacką oraz zależności towarzyskie. Bronił się przed nowym doświadczeniem, jakie może dostarczyć wejście w inną społeczność kulturową. Nie był zainteresowany integrowaniem się ze społeczeństwem amerykańskim, co obrazuje m.in. fakt, że nie czynił starań o amerykańskie obywatelstwo. Zaznaczał, że jeśli będzie musiał – weźmie ten papier, ale z najcięższym sercem, z poczuciem ohydneho kłamstwa. Nie nauczył się języka angielskiego w stopniu komunikatywnym. Wspominał, że usiłowanie, by naprawdę wczuć się w język angielski, traktuje jako ciężki przymus. Jako pisarz i intelektualista nie wpływał choćby w najmniejszym stopniu na kulturę amerykańską. Kultura amerykańska natomiast oddziaływała na Lechonia minimalnie, co owocowało głównie notowaniem w diariuszu niektórych ciekawostek, przemyśleń i spostrzeżeń. Wpływ Lechonia na Polonię amerykańską był natomiast zauważalny

gniemy według naszych najlepszych intencji zapewnić możliwość wypowiedzenia się tym, którzy piórem walczą o wolną, całą i niepodległą Polskę”.

7 M. Pytasz, *Wygnanie – emigracja – diaspora. Poeta w poszukiwaniu czytelnika*, Katowice 1988, s. 36.

– poprzez publikowanie w londyńskich „Wiadomościach” wpływał także na Polonię angielską. W Polsce nie był już wówczas zbyt popularny, czego miał bolesną świadomość. Być może pisanie największe znaczenie miało dla niego samego, pełniło bowiem funkcję terapeutyczną, stanowiąc sposób na samoutwierdzenie się w formie.

Lechoń miał świadomość swojej anachroniczności twórczej – w wierszu *Poeta niemodny* przedstawiał ją jako poetycki program:

Mówią mi: „Nic nie wskrzesi czas, co przeżyty,
Wkrótce o nim i pamięć wśród młodych się zatrze.
Zabieraj sobie swoje stare rekwizyty,
Bo nową będą grali sztukę w teatrze”.

Cóż zrobić? Trzeba upić ambrozji się flachą,
Co jeszcze mi została z młodzieńczych bankietów.
Wychodzę z różą w rękę, z księżycem pod pachą,
A resztę pozostawiam dla nowych poetów⁸.

W wierszu *Jabłka i astry* podmiot mówiący ujawnia swoje cierpienie i osamotnienie. Odślania się czytelnikowi jako poeta klasyczny, który do końca pragnie zachować przed ludźmi twarz⁹:

Wokoło tylko trwogi i troski tak liczne
A ty się nie buntuj przeciw przeznaczeniu:
Spokojnie pisz do końca swe wiersze klasyczne,
Które wtedy są dobre, gdy cierpisz w milczeniu¹⁰.

Lechoń za twórcę anachronicznego uważany był przez poetów tej samej oraz młodszej generacji:

Potrącili mnie w „Kulturze”, razem zresztą z Wierzyńskim, Balińskim i Łobodowskim – że to wszystko, co teraz piszę, to starzyzna, że mój Starzyński nie ma w sobie nic współczesnego. [...] Zezłościły mnie te recenzje

⁸ J. Lechoń, *Poezje*, s. 198–190.

⁹ Szerzej o tym: M. Urbańska, *Udawać do końca...*

¹⁰ J. Lechoń, *Poezje*, s. 198–190.

– nie ma co gadać. Mógłbym sobie pohulać na autorze, zapytując, jakich to współczesnych wyrażen używali Mallarmé i Valéry. [...] Ale przecież na tych ludzi nie ma rady. Ich racją bytu jest przekonanie, że my jesteśmy starzy idioci, a oni – wschodzące gwiazdy. Trzeba więc milczeć i robić swoje, zwłaszcza że i tak tyle z tymi „swoimi” kłopotu¹¹.

W innym miejscu, przywiązany do wartościowania przez pryzmat przynależności do starej literackiej gwardii, nie kryjąc złości (nietrudno było przewrażliwionego na swoim punkcie Lechonia zdenerwować), zapisał słowa demaskujące go jako twórcę, który tak naprawdę nie ma na swoją obronę rzeczowych argumentów. Rządzą nim emocje, posługuje się taktyką pogardy i deprecjacji przeciwnika (za pomocą epitetów, a nie faktów), balansując na granicy dobrego wychowania:

Gdyby ataki na mnie i na moje pokolenie poetyckie były podjęte przez jakich naprawdę nowatorów, jak nowatorem był w swoim czasie Tuwim – byłoby to bardzo przykre, ale zarazem zrozumiałe. Ale że wycierają sobie nimi głowę zasańcy bez talentu, smarujący jeden wiersz bez sensu i rym po parę lat, albo skomplikowane eunuchy – to doprawdy warte śmiechów. Myśmy byli prawdziwymi zwycięzcami, gdyśmy zaczynali w „Pro Arte” i „Skamandrze”, i mimo to ceniliśmy wszystko, co było dobre w przeszłości. Złościłem się tymi napaściami przez parę dni, ale już mi zupełnie przeszło. Niech sobie piszą ile chcą, i nawet niech ich czytają i chwalą tacy sami starzy gówniarze jak oni i ogłupiona przez nich młodzież¹².

Tak naprawdę Lechoń cierpiał na potężny kompleks bycia niedocenionym. Sam siebie również nie doceniał. Wychowywany przez matkę na „drugiego Słowackiego”, całe życie marzył o roli czwartego wieszczka. Po spektakularnym debiucie uważał, że już nic lepszego nie napisze, przez lata borykał się z niemocą twórczą. Dopiero dramat wojny poruszył pióro Lechonia, który w latach 40. i 50. napisał ponad połowę swoich wszystkich wierszy. Nadal jednak uważał, że nie dał z siebie wszystkiego, że

11 J. Lechoń, *Dziennik*, t. 2, s. 193. Zapis z 22 VII 1951 roku.

12 Tamże, s. 221. Zapis z 3 X 1953 roku.

zmarnował sobie życie. Dostrzegał podobieństwo obecnych stanów psychicznych, którym podlegał, do tych sprzed 30 lat. Siedem miesięcy przed śmiercią swoją sytuację zdiagnozował następująco:

Wiem już na co choruję – nie fizycznie, ale nerwowo, a raczej moralnie. Na to samo co trzydzieści pięć lat temu, kiedy sobie wyobraziłem, że cała Polska czeka z rozdziawioną gębą na to, co powiem i napiszę, i dlatego nie mogłem nic ani powiedzieć, ani napisać. Zdawałoby się, że coś prostszego, niż pozbyć się tej choroby, skoro znam ją i raz już z niej wyszedłem. Ale bogać tam! Żadne rozmowy z sobą nie pomagają. Cały dzień stoję (symbolicznie) przed lustrem i patrzę się z rozpaczą w siebie myśląc, jak wspaniale powinienem wyglądać (symbolicznie) i jak źle wyglądam¹³.

Bardzo dogłębną analizę osobowości „czwartego wieszca” dał Wyskiel:

Był wieszczem, gdyż reprezentował narodową tradycję i wartości scalające wspólnotę. Był poetą dworskim, gdyż z równym uporem obstawał przy ustalonych hierarchiach, etykietach, kostiumach przy – by tak rzec – całym decorum życia publicznego. Przyznając sobie w tych kwestiach najwyższe kompetencje, Lechoń bez żenady przypomniał czytelnikom „Tygodnika Polskiego” swoją dawną pozycję towarzyską, przynależność do warszawskiej i paryskiej elity, reputację bywalca salonów i smakosza, znawcy sztuk, przyjaciele artystów i możnych tego świata, zręcznego dyplomaty (jak twierdził), autora i bohatera niezliczonych anegdot. W polemikach z lat czterdziestych nie tyle dyskutował o pryncypiach [...], co kompromitował przeciwników wykazując ich „nuworyszostwo”, nieznaną jomość reguł gry, braki w obyciu. Powiedzmy: publicystom „Kultury” zarzucał arogancję, przypominał, że nosili koszulkę w zębach, gdy on był już uznaną wielkością. Głównym przedmiotem drwin byli, rzecz jasna, nowi politycy krajowi: ich maniery, brak doświadczenia dyplomatycznego, pochodzenie. W ten sposób, niezależnie od rozstrzygnięć w zakresie pryncypiów, Lechoń przesądzał o autentyczności ludzi, zjawisk i instytucji. Gwarancją tych rozstrzygnięć miało być jego doświadczenie i pamięć¹⁴.

13 Tamże, t. 3, s. 701. Zapis z 24 IX 1955 roku.

14 W. Wyskiel, *Kręgi wygnania...*, s. 14.

Literatury najnowszej Lechoń po trosze nie rozumiał, po trosze nie doceniał. A że sam czuł się coraz bardziej zepchnięty na literacki margines, reagował atakiem, którego wielokrotnie doświadczyli z jego strony Witold Gombrowicz i Czesław Miłosz. Z wywodów Lechonia na temat tego drugiego, notowanych w dzienniku, wynika jasno, że jego niechęć dotyczy nie tylko twórczości Miłosza, lecz także ma podłoże w rywalizacji „Wiadomości” z „Kulturą” i w pogardzie Lechonia dla poetów, którzy układali swe literackie losy w kraju:

Rozmowa o Miłoszu, która doprowadziła mnie do dzikiej furii, tak że jeszcze teraz cały kipię. Cała ta sprawa to dowód zupełnej aberracji „Kultury” i tych wszystkich, którzy pokornie czytają to pismo. Miłosz brał reżymowe pieniądze wtedy, kiedy rozstrzeliwano najlepszych Polaków, i jeszcze teraz urąga i daje moralne nauki emigracji. Rajchman, Matyszewski umarli skrzywdzeni, jeden na progu biedy, a drugi po latach całych konania w nędzy. I „Kultura”, i jej redaktorzy-moralisci nawet tego nie dostrzegli, nawet nie dostrzegli, że Rajchman umarł¹⁵.

W podobnym tonie – zde gustowanego krytyka literackiego, klasyfikującego pisarzy według swojej miary (Lechoń lubił deprecjonować, uogólniając i powołując się na „wielkich” i „największych”, na stare hierarchie i autorytety), sytuując siebie w roli mentora i przedstawiciela niezłomnej, cierpiącej emigracji – wypowiadał się Lechoń o Gombrowiczu:

Artykuł Gombrowicza o poezji czytam na wrywki, z obawy, że cała porcja wyróciłaby mi wątrobę do góry nogami. Parę zdań wczoraj przeczytanych też mi groziły jakimś atakiem żółci, coś za bezczelność, coś za efronteria! Na świecie najwięksi pisarze, najtęższe umysły tomy pisali na temat między poezją a literaturą – wielcy poeci umierali w nędzy, aby produkować w boleściach tę esencję nie mającą nic wspólnego z tym „wypowiedzeniem się”, o którym baje Gombrowicz. I oto przychodzi facet, którego właściwie $\frac{3}{4}$ inteligentnych Polaków nie chce i nie umie czytać, i twierdzi, że wszystko jest humbug, zmowa jakichś

15 J. Lechoń, *Dziennik*, t. 2, s. 209. Zapis z 15 IX 1953 roku.

snobów i kombinatorów. I pismo zwane „Kulturą” drukuje to objawienie na pierwszym miejscu. Dosyć! Bo czuję, jak mnie kraja w dołku¹⁶.

Po pewnym czasie, pytany o Lechonia, Gombrowicz zabierał głos i konstatował, wskazując na anachroniczność autora *Karmazynowego poematu*, który skończył się w momencie, gdy nie miał już nic do powiedzenia, teatralnie recytując już tylko stare, osłuchane frazy:

Tragikomiczna sytuacja, gdy wszystkie te Lechonie zostały przyparte do muru: teraz musisz coś wydusić z siebie, skok, inspirację, ideę, coś niespodziewanego i niebywałego, żeby wytrącić Historii inicjatywę! Odpowiedzieli recytując wszystkie dotychczasowe utwory plus nowe, akurat takie same, kubek w kubek. Wszystko pięknym językiem, wzorową składnią, kulturalnie, z godnością i przecinkami¹⁷.

Gombrowicz się nie mylił. Właśnie z takim problemem – pisania bardzo do siebie podobnych wierszy retorycznych, rekrutujących się z jednego klasycznego lub romantycznego źródła, Lechoń się borykał:

Ciągle mi chodzi po głowie jakiś wiersz dla Kraju – przecież coś można, coś powinno się napisać z tego, czego oni pisać nie mogą. Dzisiaj myślałem, aby to był **znowu, znowu** (podkr. – M. U.) Gustaw Konrad, który przecież powinien zmartwychwstać w tym właśnie roku. Ale bardzo mi teraz nie do patosu. A raczej wiem, że ten patos powinien być hamowany, bez retoryki¹⁸.

Gombrowicz, nazywany przez Lechonia durniem, bęcwałem, wiecznym gówniarzem, którego nie należy dopuszczać do poważnej rozmowy, podjął z nim stanowczy i rzeczowy, nie zaś oparty na emocjach dialog, wskazując na:

Chaos. Ciemność. Pasje i podrażnienia wręcz naskórkowe. Lata spędzone w Paryżu spłynęły po nim jak deszcz po dachu. A gdy Historia wyrzu-

16 Tamże, s. 297. Zapis z 23 XI 1951 roku.

17 W. Gombrowicz, *Dziennik 1957–1961*, Paryż 1971, s. 176.

18 J. Lechoń, *Dziennik*, t. 3, Warszawa 1993, s. 748. Zapis z 16 XII 1955 roku.

ciła do na dobre z Polski, utopił się w szerokim świecie akurat tak samo, jak pierwszy lepszy dziedzic wygnany z folwarku¹⁹.

Stanowisko Lechonia w stosunku do poetów pozostających w Polsce do końca życia było jednoznaczne – nie znajdował w sobie ani odrobiny akceptacji dla układania się z reżimem. Postawa taka była dla Lechonia wyjątkowo odrażająca, amoralna i zupełnie obca. Zauważał, że gra nie toczyła się o przeżycie, ale otrzymanie oraz utrzymanie profitów i wygód przysługujących pisarzom układowym:

Naturalnie, że nie mogę przysiąc, co bym zrobił, gdybym się znalazł na miejscu Jastruna, Brzechwy czy Iwaszkiewicza. Ale muszę powiedzieć sobie, a nawet i innym, że nie zrobiłbym tego, co oni, nie pisałbym wierszy na cześć Bieruta i Stalina. Bo przecież mówię sobie, że nie będę kradł, nie będę zabijał i w ogóle bez takich danych sobie przyrzeczeń nie może być żadnej moralności. Co by się stało Iwaszkiewiczowi, gdyby powiedział, że nie napisze takiego wiersza, że nie pisał nigdy takich rzeczy. Zabraliby mu różne godności, posady i pensje i prowadziliby życie jak wielu zasłużonych ludzi na emigracji, którzy są przecież windziarzami i portierami. Nie wierzę w to, żeby mu groziła zsyłka, więzienie i bicie – nigdy o takich wypadkach nie słyszałem i Hałas w swoim testamencie wyraźnie pisze, że o takich naciskach nie ma mowy. Człowiek, który raz ukradł, jest złodziejem, pisarz, który pisze takie wiersze jak Iwaszkiewicz i Brzechwa – przestaje być pisarzem i naród nie ma żadnej z niego pociechy, mówiąc prawdę: naród, a nie bolszewicy. Zygmunt Jurkowski nie był żadnym szczególnym pisarzem, ale skoro bolszewicy weszli do Warszawy, poszedł na praktykę do szewca. Uważam, że Iwaszkiewicz też powinien pójść na praktykę do szewca²⁰.

Co więcej, Lechoń nie cenił ówczesnej literatury polskiej do tego stopnia, iż zdawał sobie sprawę, że gdyby ujawnił stopień swojej niechęci, jego życie wśród rodaków byłoby niemożliwe, że wzięto by go za szkodliwego zawistnika.

19 W. Gombrowicz, *Dzieła zebrane*, t. 10, Paryż 1973, s. 509.

20 J. Lechoń, *Dziennik*, t. 2, s. 435. Zapis z 9 V 1952 roku.

W swym dzienniku dawał również upust irytacji i oburzeniu na wady społeczeństwa emigracyjnego, odnotowywał jego małości, skupiał się jednak także na kwestiach bardziej ważkich, takich jak niezdrowa rywalizacja między ośrodkami (w której sam notabene uczestniczył) czy kult pozornych wielkości.

Skomplikowaną naturę zapatrzonego w siebie i przywiązanego do własnej wizji świata Lechonia demaskował Miłosz, widząc w jego dzienniku dokument, w którym utrwalił się umysł polskiej inteligencji w postaci wręcz esencjonalnej: „Lechoń był światowcem, widział siebie jako postać z Prousta, śniadania i obiady w Paryżu wydawał, ale żył we Francji sfer dyplomatycznych tylko, żył w Ameryce, ale jak wśród dekoracji, naprawdę żył ciągle w Warszawie, dokładniej w Warszawce”²¹.

Marian Stępień zauważył trafnie, że Lechoń pisał o skłóceniu Polaków na emigracji, a sam był skłócony prawie ze wszystkimi. Nieufny, niechętny, złośliwy i nietolerancyjny, nie dopuszczał do głosu racji innych niż własne”²².

Integrację środowiska polonijnego w Nowym Jorku utrudniał fakt, że nie było tam żadnej kawiarni literackiej, w której Polonia mogłaby spotykać się towarzysko lub literacko, wymieniać poglądy, obmyślać nowe projekty. Realizowanie Lechoniowej wizji kultury było zatem nieco utrudnione. Lechoń potrzebował bowiem „współwyznawców”, których był nie tyle konfratrem, co kapłanem i przewodnikiem. Uważał, że najbardziej reprezentatywne cechy narodowe przejawiają się w rytuałach, niezmiennych obrzędach. Te właśnie – współwyznawczość, wierność, niezmiennność – były dla Lechonia najważniejsze. Stanowiły one fundament wnoszonego przez niego świata, jak się okazało bardzo nietrwały – z pietyzmem budowana świątynia runęła wraz z Lechońem na nowojorski bruk w jego dniu ostatnim.

Podobne problemy i spostrzeżenia dotyczące emigracji rysują się we wspomnieniach Miłosza, tyle że, w przeciwieństwie do Lechonia, wyjście z nich widział w uczestnictwie w życiu literackim kraju:

Miałem wówczas ogromne konflikty, bo nie chciałem się zadeklarować jako emigrant polityczny w sensie emigracji londyńskiej, toaczy rząd

21 C. Miłosz, *Duże cienie*, „Kultura”, X 1972, s. 27.

22 M. Stępień, *Dalekie drogi literatury polskiej. Szkice o polskiej literaturze emigracyjnej*, Kraków 1989, s. 203.

w Londynie i ta cała mentalność przedwojennej inteligencji polskiej to nie dla mnie [...] bo ja prezentowałem coś zupełnie innego, byłem pierwszy, który przyszedł i powiedział: do diabła z tą całą mentalnością inteligencji przedwojennej! W Polsce dzieją się przecież jakieś rzeczy! Ale zapłaciłem cenę widzenia tego wszystkiego z góry²³.

Przebywający od 1942 roku w Londynie Marian Hemar ubolewał natomiast nad innym zagadnieniem dostrzeganym także przez Lechonia – niskim poziomem kultury Polaków, także tych przebywających za granicą²⁴. Życie literackie Polonii musiało pozostawiać wiele do życzenia, w podobnym tonie wypowiadał się również mieszkający od 1945 roku w Nowym Jorku Aleksander Janta, który zauważył, że Polacy kupują mało książek i nawet zamożni rzadko obejmują mecenat nas instytucjami kultury: „Gdzie nam, Polakom na Zachodzie, mimo wielomilionowej Polonii w Stanach i emigracji nowej, zagospodarowanej już i prosperującej wcale skutecznie w 44 krajach, do takich osiągnięć”²⁵.

Warto podać jeszcze jeden przykład. W latach 50. Lechoń miał podpisywać swoje książki w księgarni u Opalińskiego. Obaj przygotowali się do tego wydarzenia należycie: Opaliński postawił na stoliku kwiaty, Lechoń ubrał się w nowy, sprezentowany mu garnitur, ale – nikt nie przyszedł.

Stosunek Lechonia do Rosji był jednoznaczny – uznawał, że nigdy nie była wolna i uciskała też inne narody. Zdaniem Lechonia Mickiewicz już dawno pisał tę prawdę prozą i wierszem i ubolewania godne jest, że Józef Czapski wprowadził Polaków w błąd, utrzymując, że Mickiewicz stworzył tradycję przyjaźni polsko-rosyjskiej²⁶. Lechoń uważał ponadto, że świat, który przeżył Buchenwald i Katyń, już niczego nie czuje i jeśli nie wskrzesi w sobie współczucia, to oznacza, że bolszewizm

23 *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, komentarze E. Czarnecka, Nowy Jork 1983, s. 77.

24 M. Hemar, *Awantury w rodzinie*, Londyn 1967, s. 289.

25 A. Janta, *Przedmowa*, [w:] tenże, *Flet i Apokalipsa*, Nowy Jork–Londyn–Paryż 1964, s. 1.

26 Kwestia rosyjska jest jedynym znanym mi zagadnieniem, przy okazji którego Lechoń wyraził się krytycznie o Mickiewiczu. Utyskując na poglądy Czapskiego, którym wielu uległo, konstatował: „I oczywiście wielu Boga ducha winnych Polaków jest przekonanych, że naszą misją jest realizacja głupstw, które Mickiewicz plótł w opętaniu mistycznym – w zamroczeniu umysłu i talentu”, zob. J. Lechoń, *Dziennik*, t. 1, s. 203. Zapis z 4 II 1950 roku.

już podeptał to, co było podstawą chrześcijańskiego czucia i jest już w naszych duszach.

Jako najbardziej wyrazisty przykład postaw Lechonia można wskazać jego relację z przyjacielem od lat młodzieńczych, Tuwimem. W 1951 roku Lechoń stwierdził, że nie jest mu obojętne, że imię Leszek zostało na kartach *Kwiatów polskich*, podczas gdy jego obrachunki z Tuwimem wcale nie są skończone przez to, że go nie zna i do śmierci znać nie chce²⁷. Przy tej okazji Lechoń zastanawiał się, co będzie napisane za sto lat o *Kwiatach polskich*, konkludując, że wszystko zależy od tego, czy będzie istniał świat podobny do naszego, czy też „jakiś bękart zrodzony z kopulacji z bolszewią. Wtedy wszystkie nędzne i nieczne urągania na Polskę, idiotyzm samej fabuły, adorowanie Moskali – będą Tuwimowi darowane i wysławione”²⁸.

Lechoniowi było trudno znaleźć wspólny język nie tylko z pisarzami przebywającymi w ojczyźnie. Polonii również nie doceniał i czuł się w jej gronie coraz bardziej wyobcowany: „Okropność Polonii. Balladyna mówi: «Ta stara kobieta – to matka, trzeba ją kochać», czy coś w tym rodzaju. Ja myślę sobie: «Te chamy to bracia, trzeba ich kochać». Nie. Nie możliwe. Nawet jeśli to są bracia”²⁹.

Lechoń zrozumiał, że Polonia nie może zastąpić tego, co czuł, ilekroć przyjeżdżał z Paryża do Warszawy: „żywołu języka, jego związku z życiem, nieoczekiwanych reakcji na życie i jego nienatrętnej melodii”³⁰.

Pisarz miał również świadomość, że w kraju mówiono o emigrantach, że „dobrze się urządzili”. Jako aluzja do tej właśnie krzywdzącej opinii powstał wiersz Lechonia pt. *Kniaźnin i żołnierz*. Lechoń odwołał się w nim do historii Kniaźnina, o którym mówiło się, że po rozbiorach oszalał i snuł się w milczeniu po alejach Puławskiego parku:

Aż kiedyś, powracając z dalekiej swej drogi,
Gdy tamten oszalały po alejach błędził,
Ujrzał młody go żołnierz, co sunął bez nogi,
Popatrzył nań i szepnął: „Dobrze się urządził”³¹.

27 Tamże, t. 2, s. 317. Zapis z 17 XII 1951 roku.

28 Tamże, s. 432. Zapis z 6 V 1952 roku.

29 Tamże, t. 3, s. 517.

30 Tamże, t. 1, s. 366. Zapis z 30 VIII 1949 roku.

31 J. Lechoń, *Poezje*, s. 93.

O emigrantach, którym się powiodło, zanotował w dzienniku:

Naszą naiwną nadzieją jest ów uśmiech losu, który nas tu ominął, zdaje nam się czasem – „ach, gdyby tak móc naprawdę mieć to wszystko, co daje Nowy Jork i Ameryka”. Ale tamci – w rzadkich na pewno chwilach jasnowidzenia pojmują, że żaden Nowy Jork, żadna Ameryka, żadna Arkadia nie mogą zastąpić Polski – jeśli żyje ona w nas i przypomina nam swe nieszczęście³².

Ostatnie lata życia Lechonia były czasem stopniowej alienacji, wycofywania się w przestrzeń wewnętrzną. Jego wewnętrzny rozpad z pewnością miałby miejsce wcześniej, gdyby nie troskliwa opieka przyjaciół, u których mieszkał, pomieszkował i spędzał wolny czas, np. Kochańskich, Reichmannów, Rubinsteinów, Wierzyńskich, Wszelakich, a także gdyby nie mecenat milionerek polskiego pochodzenia – Cecylii Burr, Ireny Wiley i Ireny Cittadini. We wcześniejszym, paryskim okresie Lechoń lubił przyjeżdżać do Polski i zadomawiać się w ukochanym Wronczynie u Niusi Jackowskiej. W pierwszą rocznicę prowadzenia dziennika, w 1950 roku, zanotował, że jest on szkicem jego emigracyjnego oddalenia od życia. W diariuszu mnożą się zapisy nostalgiczne: „Wracam z Nowego Jorku prawie z rozpaczą. Bo to nie mój dom. Ale moje pocziwe panie zrobiły wszystko, aby mi się zdawało, że wróciłem do siebie”³³.

Warto tu przypomnieć rozważania Stępnia, który zauważył niebezpieczeństwo jednoczesnego życia emigranta jakby w dwóch czasach. Stało się ono udziałem Lechonia. Jest to „życie w teraźniejszości i w przeszłości. Życie w czasie przeszłym ma dużo złych stron. Jest wzdychaniem do rzeczy błahych, do martwych rekwizytów, jest często infantylnym rozmazaniem prowadzącym do fałszywych ocen przebrzmiałych wypadków i zapomnianych ludzi. Grozi też zanikiem zdolności do selekcji wspomnień”³⁴.

O społeczności zawężonej, do której Lechoń nie tylko należał, ale z takim pietyzmem ją tworzył i umacniał jej granice, czyniąc wszystkich wokół niewolnikami swoich poglądów i zwyczajów, bardzo trafnie

32 J. Lechoń, *Dziennik*, t. 2, s. 219. Zapis z 22 VIII 1951 roku.

33 Tamże, s. 43. Zapis z 1 VIII 1950 roku.

34 M. Stępień, *Dalekie drogi literatury polskiej...*, s. 69.

wypowiedział się natomiast Józef Wittlin, mieszkający razem z Lecho-
niem w Nowym Jorku:

Pisarz-wygnaniec żyje w społeczności zawężonej, w której niełatwo jest tworzyć, a tym bardziej wygłaszać dzieła rewoltujące. Taka zawężona społeczność najchętniej daje posłuch temu, co już od dawna zna. Od artysty wymaga przeważnie potwierdzenia własnych smaków i przyzwyczajeń, toteż ciężko jest pisarzowi na wygnaniu narzucić swój smak i swoją nowość. Biada mu, jeśli ulegnie. Bo jeśli w normalnym społeczeństwie każdemu artyście grozi największy jego wróg, którym jest chęć podobania, niebezpieczeństwo od strony tego wroga jest stokroć większe w społeczności zwężonej, gettowej, skazanej na własne siły i zasoby. Na emigracji prawie z reguły następuje pomieszanie pojęć i kryteriów, powstają nieprawdopodobne hierarchie, nie ma bowiem istotnych mierników prawdziwej wartości pracy pisarza. O tej wartości rozstrzygają przeważnie względy uczuciowe, przebrzmiałe mity i przebrzmiałe prawa estetyki narodowej, jakimi kierowały się dawne emigracje w ocenie swych „wieszczów”. Ta konfuzja szczególnie dała się we znaki polskiej emigracji w czasie ostatniej wojny [...]. W miarę jak wygnanie się przeciąga, a piśmiennictwo oddala się od życia własnego narodu, nawet stosunkowo młodym pisarzom trudno jest uchronić się od miłego „gawędziarstwa”³⁵.

Podobnie widział te kwestie Gombrowicz. Krytykując polską inteligencję, miał na myśli przede wszystkim emigrację. Zdawał sobie bowiem sprawę, że przebywający z daleka od kraju nie mają pełnego oglądu panującej tam sytuacji:

Uchodźcza myśl polska nie jest na wakacjach, zadania, jakie stoją przed nią, są na pewno olbrzymie. Musimy otrząsnąć się z tego, co w nas umarło, i wyrazić to, co w nas powstało do życia – i nie idzie tu o wynalazki intelektualne, o papierową filozofię, lecz o prawdy wiszące w powietrzu, przenikające całą atmosferę naszego życia wewnętrznego³⁶.

35 J. Wittlin, *Poezje*, Warszawa 1978, s. 147.

36 W. Gombrowicz, *Wspomnienia polskie. Wędrowki po Argentynie*, Paryż 1982, s. 21.

Z podanych wyżej powodów Gombrowicz nie miał szacunku dla zespołu redakcyjnego „Wiadomości” londyńskich, głównie Mieczysława Grydzewskiego, zarzucając mu, że pismo stało się kapliczką, muzeum, stowarzyszeniem wzajemnej adoracji³⁷.

W 1951 roku ukazała się w Księgarni Polskiej w Paryżu antologia *Najwybitniejsi poeci emigracji współczesnej*, która pomieściła wiersze Stanisława Balińskiego, Lechonia, Józefa Łobodowskiego, Kazimierza Wierzyńskiego, Józefa Wittlina. Książka spotkała się z krytyką. Gombrowicz zarzucił jej zwrócenie się ku przeszłości, ku ludziom kończącym się; podobnie Julian Przyboś, który uznał, że:

Najwybitniejsi poeci emigracyjni puciekali dla wyrażenia swoich skarg i tęsknot w daleką przeszłość. Cofnęli się w myśleniu i czuciu do udawania wielkich na Wielkiej oni Emigracji. Ale czasy są nowe i dramat narodowy inny [...]. Antologia *Najwybitniejsi poeci emigracji współczesnej* jest [...] w większości swoich zadrukowanych stron patetycznym sztandarem z papieru³⁸.

Tak ceniony przez Lechonia patos nie wystarczał w nowej literaturze, co więcej, wskazywał na twórczość warstw, które kończą się lub już się skończyły. Ta świadomość była dla Lechonia bardzo bolesna i destrukcyjna.

Kolejną bolączką głęboko dotykającą Lechonia było emigracyjne ubóstwo, które przywoływało mu na myśl korzyści majątkowe i udogodnienia egzystencjalne, jakimi cieszyli się pisarze reżimowi w Polsce:

Są dramaty naokoło mnie, wśród Polaków na emigracji, które mogą już wejść do martyrologii mego narodu. Usychanie i w końcu śmierć najlepszych w nędzy i wśród tęsknoty staje się już zwykłą koleją polskiego wygnańczego życia. To nieszczęście jest taką kroplą w oceanie Nowego Jorku, że prawie jej nie znać, szum tego oceanu głuszy nasz płacz i wołanie o pomoc. Mówi się: „Wszystko jedno, gdzie się leży po śmierci”. A przecież na ilu już tutaj pogrzebach krajało mi się serce nie tylko z żalu nad tymi, co nas odeszli, ale i za spojrzenia na tę obcą mogiłę³⁹.

37 W. Gombrowicz, *Dziennik 1957–1961*, s. 56.

38 J. Przyboś, *Litania i gwar. Szkice*, t. 2, Kraków 1959, s. 143.

39 J. Lechoń, *Dziennik*, t. 1, s. 77. Zapis z 9 X 1949 roku.

O bardzo żenujących dla niego sytuacjach pożyczania pieniędzy wspomina Lechoń w dzienniku w kilkunastu miejscach. Były to dla niego momenty największego upokorzenia, które każdorazowo odchorowywał. Miłosz także w drukowanym w „Kulturze” *Notatniku* dał świadectwo dramatycznej sytuacji finansowej pisarza emigracyjnego:

Nie jeden pisarz emigracyjny, gdyby, zamiast zajmować się ideologicznymi kwestiami, opisał dokładnie swoje poniżenie i dowody niewolnictwa, odkładane ze strachu przed brakiem pieniędzy na dzień następny, mógłby stworzyć potężne dzieło, ale opór do przewyciężenia jest tak duży, że nawet wypowiedzieć to zdanie mogą tylko z własnej finansowej niezależności⁴⁰.

W latach 50. Lechoń zrozumiał, że być może zostanie pogrzebany na Long Island. Ta myśl napawała go bólem i uświadamiała życiową przegraną. Największym marzeniem polskiego patrioty było spocząć w rodzinnym grobowcu pod Warszawą:

To, w co tak trudno nam uwierzyć,
Kiedyś się przecież stanie jawą,
Więc pomyślałam: chciałbym leżeć
Tam, gdzie mój ojciec – pod Warszawą.

Niech ci ta myśl się nie wydaje
Ani małością, ni znużeniem,
Z największym kocha upojeniem,
Kto się z miłością swą rozstaje.

I nagle widzisz: jest noc chmurna
I niebo polskie ponad nami,
I stary ogród. A w nim urna
Z naszego życia popiołami⁴¹.

40 C. Miłosz, *Notatnik*, „Kultura”, V 1966, s. 29.

41 J. Lechoń, [*To, w co tak trudno nam uwierzyć...*], [w:] tenże, *Poezje*, s. 63–64.

W rocznicę podpisania Konstytucji 3 maja Lechoń wyznał: „O śmierci się wie, ale się w nią nie wierzy. I tak samo wiemy, że może nie wrócimy do Kraju, ale nie można w to wierzyć, nie można żyć z tą wiarą – choć tyłu nie wróciło i nawet po śmierci nie wróci”⁴².

W trudnych chwilach odosobnienia Lechoń pocieszał się, że to samo niebo jest nad Nowym Jorkiem i Warszawą, jego zmysły nastawione były na wyszukiwanie podobieństw między miastem młodości a miastem uchodźstwa:

Niebo zupełnie polskie z białymi szumiącymi po nim obłokami, szumią topole, liście lecą z drzewa. Mógłbym myśleć, że to Kowarz, że za chwilę pójdę gdzieś z Alfredami Morstinami i z Józkiem Czajkowskim. Wszystko jest jak sen, dzisiaj bardzo smutny⁴³.

Także wiele liryków dokumentuje melancholię podmiotu mówiącego:

Po tyłu odtąd latach czyż jestem tak inny?
Gdy wszystko leży w gruzach, mnie zdaje się tylko,
Że znowu się otworzy nasz pokój dziecinny
I powiem: „Ja stąd przecież wyszedłem przed chwilą”⁴⁴.

Życie w Nowym Jorku było dla Lechonia znośne tylko wówczas, gdy miał poczucie tworzenia czegoś wartościowego dla ojczyzny, bycia z nią w łączności duchowej i intelektualnej. W takich momentach zdarzało się, że zapominał, że to Nowy Jork, by po chwili ocknąć się boleśnie z tego złudzenia i doświadczyć przerażającej samotności, tęsknoty i beznadziei:

Jutro trzeba wyjeżdżać. Nie wracam do domu, bo Nowy Jork i moje mieszkanie nie są moim domem. Czy to moja wina, że nie mam nikogo, kto by do mnie należał i do kogo ja bym należał. Myślę, że zrobiłem ostatnimi laty wszystko, aby tak było – ale nie ma takich więzi ze sprawami mieszkania, kuchni, pieniędzy, które by mnie mogły związać naprawdę. A one przecież tworzą to, co nazywa się domem. Przez ostatnie lata myślałem, że już nie będę nigdy taki, jak jestem teraz – to znaczy, że nie

42 J. Lechoń, *Dziennik*, t. 3, s. 615. Zapis z 3 V 1955 roku.

43 Tamże, t. 1, s. 80. Zapis z 12 X 1949 roku.

44 J. Lechoń, *Mokotowska piętnaście*, [w:] tenże, *Poezje*, s. 100.

będę czuł się tak jak przed trzydziestu laty. I jestem znów zagubiony, sam i przekonany, że poza pisaniem nie istnieję i nie warto, żebym istniał⁴⁵.

Nie ma dowodów na to, by Lechoń kiedykolwiek starał się założyć własną rodzinę lub żałował, że jej nie ma. Zabiegi wokół intronizowania go na czwartego wieszczą i zbudowania struktur skomplikowanych zależności towarzyskich i admiracyjnych zajęły mu całą młodość i potem emigranckie życie. Warunkiem przetrwania było zatem stworzenie kopii układów kulturalnych i towarzyskich, w których Lechoń tak dobrze niegdyś funkcjonował, dawnych ceremoniałów, o które bardzo dbał, uznając, że nie należą do błahych spraw, podobnie jak ich odprawianie – wszystko jedno jakich: kościelnych, cywilnych czy wojskowych, uważał bowiem, że symbole zawarte w nich wszystkich przemawiają tylko przez idealną ich celebrację. Jak już była mowa, było to jednak środowisko bardzo zawężone, stąd frustracje pisarza, poczucie ograniczenia, powrót do stanów psychicznych z początków twórczej drogi. Lechoń ze smutkiem konstatował, że żadne świetne meble i żadne dobre jedzenie nie wskrzeszą salonów, bowiem na ich powstanie składały się wieki dobrobytu i kultury, uformowały je warunki społeczne, które zupełnie się zmieniły. Obecne wytworne wieczory stanowią jedynie najbrutalniejsze przypomnienie, że czas salonów towarzyskich – minął.

Wittlin trafnie klasyfikuje uchodźcę tego rodzaju, co Lechoń jako człowieka zastygłego w przeszłości, wpatrującego się „maniakalnie w obcy świat, w obce kształty, w obrazy, [który] wsłuchuje się w dźwięki, wchłania wonie, aby w ten sposób odnaleźć mamidło własnego świata, który utracił. Żeby ujrzeć chociażby strzępy kulis, w jakich toczyła się ongi nie zawsze sielankowa akcja «normalnego» życia. Psychoanaliza mogłaby znaleźć nowy teren badań: dusze uchodźcy, bądź co bądź inna niż tubylcza [...]”⁴⁶.

W ostatnim roku życia Lechoń zadawał sobie pytanie: „Czy ja się zmieniłem na emigracji? Ani trochę – i zupełnie. Wszystkie instynkty moje są takie jak w Polsce przed trzydziestoma laty, ale to, co myślę o świecie, jest już wzięte z całego mojego życia – nie tylko z polskich marzeń, z francuskiej kultury, ale i z Ameryki”⁴⁷.

45 J. Lechoń, *Dziennik*, t. 1, s. 49. Zapis z 15 X 1949 roku.

46 J. Wittlin, *Orfeusz w piekle XX wieku*, Paryż 1963, s. 373.

47 J. Lechoń, *Dziennik*, t. 3, s. 635. Zapis z 5 VI 1955 roku.

Rzeczywiście – Lechoń nie zmienił się wiele, był wielkim patriotą. Ogromnie wzruszyło go podniesienie flagi biało-czerwonej na statku handlowym *Wolna Polska*, który był własnością nowej firmy polsko-amerykańskiej. Gdy orkiestra grała *Jeszcze Polska nie zginęła*, Lechoń był bardziej przejęty niż wówczas, gdy słuchał deklamacji Mickiewicza. Wiersze Lechonia z czasu młodości, jak i późniejsze, emigracyjne oddają hołd polskiej tradycji i kulturze – postaci świętych przedstawiane są na tle polskich zwyczajów: Matka Boska doświadczająca zwiastowania jest Królową Polskiej Korony i przyśpiewuje polską piosenkę, Chrystus zmarłychwstały spotyka łowicką pannę. W lirykach pojawia się wiele polskich postaci, symboli i wydarzeń, związanych z symboliką religijną, np. Matka Boska Częstochowska, polscy męczennicy, ale też i przede wszystkim narodowcy: Cyprian Kamil Norwid, Juliusz Słowacki, Starzyński, Or-Ot, Mickiewicz, Pan Twardowski, Jan Matejko, Jan Kazimierz, Józef Chelmoński, Goplana, *Dziady*, 11 listopada, Warszawa.

Zapisy z ostatnich miesięcy życia wyrażają nie tylko rozbitcie wewnętrzne Lechonia, lecz także jego tęsknotę za ojczyzną i dzielne trwanie przy myśli, że może jeszcze uda się ją zobaczyć lub choćby kiedyś – spocząć w polskiej ziemi. Lechoń do samego końca nie zintegrował się z Ameryką. W obcym kraju przegrał podziwu godną walkę o przetrwanie, wołąc straszliwą śmierć na nowojorskim bruku od cierpienia, którego już nie miał siły ukrywać przed bliskimi. Na rozpad formy od lat utrwalanego wizerunku nie mógł sobie Lechoń pozwolić. Dnia 8 czerwca 2016 roku minęło 60 lat od jego tragicznej, samowolnej śmierci. W 1991 roku jego szczątki spoczęły w wolnej Polsce, którą szczerze kochał, poświęcając jej swoje najpiękniejsze strofy:

Da Bóg nam kiedyś zasiaść w Polsce wolnej
Od żyta złotej, od lasów szumiącej
[.....]

Więc gdy wiosennym oglądam wieczorem
W mgły otuloną zagonów szarzynę,
Ktoś w moim sercu wykuwa toporem
Moją ojczyznę⁴⁸.

48 J. Lechoń, *Z cyklu Polonia resurecta*, [w:] tenże, *Poezje*, s. 153.

Bibliografia

- Gombrowicz W., *Dziennik 1957–1961*, Paryż 1971.
- Gombrowicz W., *Dzieła zebrane*, t. 10, Paryż 1973.
- Gombrowicz W., *Wspomnienia polskie. Wędrowki po Argentynie*, Paryż 1982.
- Hemar M., *Awantury w rodzinie*, Londyn 1967.
- Janta A., *Przedmowa*, [w:] tenże, *Flet i Apokalipsa*, Nowy Jork–Londyn–Paryż 1964.
- Kosiński J. A., *Album rodzinne Jana Lechonia*, Warszawa 1993.
- Lechoń J., *Dziennik*, oprac. R. Loth, t. 1–3, Warszawa 1992–1993.
- Lechoń J., *Poezje*, wstęp i oprac. R. Loth, Wrocław 1990.
- Miłosz C., *Duże cienie*, „Kultura”, X 1972, s. 20–32.
- Miłosz C., *Notatnik*, „Kultura”, V 1966, s. 18–31.
- Pamięci Jana Lechonia*, Londyn 1958.
- Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, komentarze E. Czarnecka, Nowy Jork 1983.
- Przemówienie Jana Lechonia*, „Wiadomości” 1948, nr 24, s. 3–5.
- Przyboś J., *Litania i gwar. Szkice*, t. 2, Kraków 1959.
- Pytasz M., *Wygnanie – emigracja – diaspora. Poeta w poszukiwaniu czytelnika*, Katowice 1988, s. 36.
- Stępień M., *Dalekie drogi literatury polskiej. Szkice o polskiej literaturze emigracyjnej*, Kraków 1989.
- Urbańska M., *Udawać do końca – „Dziennik” Jana Lechonia jako świadectwo*, Łódź 2010.
- Wittlin J., *Orfeusz w piekle XX wieku*, Paryż 1963.
- Wittlin J., *Poezje*, Warszawa 1978.
- Wspomnienia o Janie Lechoni*, oprac. P. Kądziała, Warszawa 2006.
- Wyskiel W., *Kręgi wygnania. Jan Lechoń na obczyźnie*, Kraków 1988.
- Wyskiel W., *Wprowadzenie do tematu literatura i emigracja*, [w:] *Pisarz na obczyźnie*, red. T. Bujnicki, W. Wyskiel, Kraków 1985.

Jan Lechoń as an emigrant

Summary

26 out of 57 years of Lechoń life he spent in exile, first in Paris, serving as ambassador of Polish culture (1930–1939) and then as a refugee in New York (1940–1956). Whenever he stayed, he promoted Polish culture and literature and concentrated around Poland. He ran radio shows, readings, posted books and poems. He worked with the “News” in London. In love with old Warsaw, he didn’t keep up with the new literary fashion. He liked classic literature and tradition. His refugee life was full of poverty and longing. Away of homeland his bad mental states grew. When he sensed that he wouldn’t return to Poland, he dreamed of burial in Polish soil.

Keywords: Lechoń Jan, political emigration, Polish Diaspora, Polish literature.

CZĘŚĆ III

TEKST I OBRAZ

Barbara Englender*

„Jeśli chodzi o wojnę, to widziałam tylko zdjęcia”. Dwa oblicza fotografii w poezji Julii Fiedorczuk

Streszczenie

Głównym założeniem tekstu jest ukazanie, w jaki sposób „podwójne oblicze” fotografii – medium pozwalającego zarówno na intymną rejestrację chwili, jak i na wytwarzanie obrazów funkcjonujących w środkach masowego przekazu – ukazane jest w poezji Julii Fiedorczuk. Artykuł opiera się na analizie i interpretacji wierszy Fiedorczuk, pochodzących z różnych okresów twórczości (od *Planety rzeczy zagubionych* z 2006 roku do tomiku *Tuż-tuż* z roku 2012). Jednym z celów interpretacyjnych jest też wskazanie, z jakich fotograficznych metafor (oraz myśli teoretyków dotyczących tego medium) czerpie ta autorka.

Słowa kluczowe: Fiedorczuk Julia, fotografia, poezja.

* Uniwersytet Śląski, Wydział Filologiczny, 40-032 Katowice, pl. Sejmu Śląskiego 1, e-mail: b.englender@o2.pl.

Fotografia jest medium szczególnym – balansującym między rejestracją osobistego doświadczenia a wytwarzaniem obrazów wpisanych w strumień środków masowego przekazu. Ten podwójny wymiar fotografii ma swoje odbicie również w sposobie, w jakim funkcjonuje ona w literaturze. Dwoistość wizualnego medium – tak akcentowana przez teoretyków – uobecnia się między innymi w poezji Julii Fiedorczuk.

Autorki tej zdają się nie interesować poszczególne obrazy fotograficzne, rozumiane jako zjawiska natury artystycznej. Trudno szukać w jej twórczości typowej ekfrazy czy hypotypozy. Bardziej inspirującym wydaje się dla niej potencjał narracyjny zdjęcia czy sposób funkcjonowania fotografii w przestrzeni przyległych sztuk i mediów (w tym literatury). Autorka *Tlenu*, badając związki między literaturą a fotografią, sięga do znanych metafor i sentencji opisujących to medium, przywołuje echa myśli zarówno najważniejszych teoretyków fotografii, jak i badaczy teorii komunikacji.

W wierszu *Coś* Julii Fiedorczuk odnaleźć można następującą refleksję:

a więc opowiadamy ciągle te same historie
coś się kończy, zaczyna, coś płonie
coś nas ku sobie popycha każe śpiewać
kreślić znaki na skórze

coś, co na mnie patrzy z niejednego płótna
dłonie tej kobiety czemu taka czułość
kimkolwiek była umarła
a po niej malarz J. C. Dahl (1788–1857)
sto pięćdziesiąt jeden lat temu¹

Choć w tym przypadku punktem odniesienia jest obraz olejny, bardzo podobny sposób myślenia patronuje również odczytaniom fotografii proponowanym przez tę autorkę. Fiedorczuk wyraźnie pokazuje, że przywoływane przez nią zdjęcia – bez względu na to, czy pochodzą z rodzinnych archiwów, czy też pierwszych stron gazet – stają się elementami wciąż opowiadanych przez ludzi „tych samych historii”. Teksty

¹ J. Fiedorczuk, *Coś*, [w:] *Coś*, Wrocław 2009, s. 24.

Fiedorczuk – choć nie są utworami narracyjnymi – zdają się pokazywać uniwersalność, ale zarazem powtarzalność opowieści, których, jak miała powiedzieć Susan Sontag, „domaga się” fotografia².

Wprowadzenie w przestrzeń literatury nawiązań do sztuk wizualnych w oczywisty sposób pociąga za sobą tak często artykułowaną w najnowszej poezji kwestię możliwości, jakie niesie ze sobą wykorzystanie językowego tworzywa. W wierszu *Fotoshop Acropolis* Julia Fiedorczuk pyta:

ilu trzeba słów, żeby powiedzieć: cztery
maki zakwitły w szczelinach wesołego
boga? Co trzeba przemilczeć ze względu
na kadr? [...]
jestem niewidzialna. Mam przy sobie mały
popękany raj³

Obraz fotograficzny prowokuje pytanie o sposób wyboru treści, które zostają utrwalone na kliszy, o relacje między tym, co w kadrze a tym, co poza nim. Wiersze nawiązujące do fotografii zdają się przenosić tę refleksję na płaszczyznę literatury. Utwory te każą patrzeć na tekst jako grę między tym, co zostało w nim powiedziane wprost a tym, co przemilczone (niejako pozostające „poza kadrem”).

Alina Świeściak w opracowaniu dotyczącym melancholijnej percepcji rzeczywistości dokonuje następującego rozpoznania:

Wiersze Julii Fiedorczuk lokują się – by posłużyć się diagnozą tej autorki, dotyczącą Johna Ashbery’ego – „w przestrzeni pomiędzy nadzieją na jednoznaczny sens słów a świadomością całkowitej ironiczności języka”. Jak sugeruje poetka w wywiadzie udzielonym Maciejowi Malickiemu, interesuje ją balansowanie pomiędzy świadomością niemożności wydoścania się poza język a akceptacją „twardej”, zobiektywizowanej, przedstawiającej język rzeczywistości⁴.

2 Cyt. za: M. Koszowy, *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*, Kraków 2013, s. 5.

3 J. Fiedorczuk, *Fotoshop Acropolis*, [w:] *taż, Tuż-tuż*, Wrocław 2012, s. 16.

4 A. Świeściak, *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*, Kraków 2010, s. 337.

Świat reprezentowany przez fotograficzne medium staje się zatem nie-
jako kontrą wobec rzeczywistości językowej. Pozwala tym samym wydobyć ową „ironiczność” języka, podkreślić relacje, w jakie wchodzi on ze światem „realnym”.

„Dajcie śmierć na pierwszą stronę” – fotografia w strumieniu medialnych przekazów

Sposób funkcjonowania fotografii we współczesnej, zmediatyzowanej rzeczywistości najlepiej chyba oddaje wiersz o tytule *Jamb, trochej, jamb* z tomiku *Tlen*:

Jeśli chodzi o wojnę, to widziałam tylko zdjęcia.
Trafiony dziennikarz, 7 maj 2004, oooops,
potem się okazało, że to nie wypada
lecz w pierwszej chwili gazeta sprzedała się dobrze.

Egzekucję Husajna można za darmo obejrzeć w internecie
Spróbujcie też wpisać World Trade Center na Youtube
(pojawia się wybór „attacks, jumpers, collapse”
jest oczywiście problem wyboru ścieżki dźwiękowej)

są też zwłoki drugoplanowe w wiadomościach
ich nie żałujemy, bo są jak statyści albo kaskaderzy
których się wymienia pod koniec kiedy nikt nie patrzy,
a żołnierze na szczęście nie są kobietami i dziećmi.

(attacks, jumperss, collapse:
to ask jam pere to lapse
a lax jankers to pass
alarmed jumpers amass)⁵

5 J. Fiedorczuk, *Jamb, trochej, jamb*, [w:] *taż*, *Tlen*, s. 26.

Oglądanie obrazów staje się tu jedynym sposobem partycypacji we współczesnym świecie, dającym złudne wrażenie „uczestnictwa” w najważniejszych wydarzeniach, a zarazem możliwość obserwowania ich z wygodnego dystansu.

Fiedorczyk wprost odnosi się tutaj do fotografii prasowej, przywołując rzeczywiste zdarzenia – historię Włodzimierza Milewicza, słynnego polskiego korespondenta wojennego, zastrzelonego w 2004 roku podczas wojny w Iraku, w drodze między Bagdadem a Karbalą, którego pośmiertne zdjęcie zostało opublikowane na okładce „Super Expressu” z komentarzem „To miała być jego ostatnia wojna”.

Autorka *Tlenu* nie koncentruje się jednak na opisie samej fotografii. Jej tekst dotyczy raczej etyki mediów oraz dyskusji, która przetoczyła się przez Polskę wokół publikacji fotografii⁶. Poetka, nieco ironizując, zwraca uwagę na to, że przypadek reportera był sytuacją szczególną – zazwyczaj zdjęcia zwłok (przywołuje tu przykład Saddama Husajna, postaci skaczących z wież World Trade Center i anonimowych fotografii) nie wywołują takich emocji. Co ciekawe, jest to w dużej mierze uwaga zbieżna z linią obrony stosowaną przez „Super Express”:

Mam wrażenie, że mamy do czynienia z grupą dziennikarzy, która po raz pierwszy zetknęła się sytuacją, że ofiarą jest ktoś znajomy. – odpowiadał na wszystkie zarzuty Mariusz Ziomecki w Tok FM⁷.

6 Po emisji zdjęć pojawił się list protestacyjny sygnowany przez największe redakcje w kraju („Wiadomości” TVP 1, „Panorama” TVP 2, „Kurier” TVP 3, „Fakty” TVN, TVN 24, „Informacje” Polsatu, „Dziennik” TV 4, radiowa Trójka i Radio Zet). Słowa nagany padły ze strony Rady Etyki Mediów, a część sprzedawców wystawiała w kioskach „Super Express” z zasłoniętą okładką. W felietonie *Dajcie śmierć na pierwszą stronę* można znaleźć następujący opis wydarzeń: „Nie rozumiem ataków na nas. Opublikowane przez nas zdjęcia red. Milewicza nie należały do drastycznych. Były wyjątkowo spokojne – mówił Mariusz Ziomecki, redaktor naczelny „Super Expressu”. Zamieszczenie na tytułowej stronie gazety tych «wyjątkowo spokojnych» zdjęć wywołało burzę, nie tylko w środowisku dziennikarskim. Kioskarze, którzy zazwyczaj wystawiają „Super Express” w widocznych miejscach, tym razem z reguły pokazywali jego ostatnią stronę. Mówili, że byli zbulwersowani, a klienci reagowali podobnie. Ale nie brakuje też opinii, że odwracanie gazety służyło zwiększeniu zainteresowania klienta, skłonieniu go do tego, żeby kupić gazetę, jeśli chce się napatrzyć na szokujące szczegóły. Bo odczucia to jedno, a wyniki sprzedaży drugie”. A. Dryszel, I. Mirecka, M. Ogdowski, *Dajcie śmierć na pierwszą stronę*, <https://www.tygodnik-przeglad.pl/dajcie-smierc-na-pierwsza-strone/> (dostęp: 4.05.2016).

7 Tamże.

Fiedorczuk podkreśla hipokryzję świata mediów („oooops, / potem się okazało, że to nie wypada / lecz w pierwszej chwili gazeta sprzedawała się dobrze.”). Zdjęcie Milewicza to dla niej przede wszystkim *egzemplum* praw rządzących sferą publiczną, gdzie – jak pisze Andre Rouille – fotograf przeobraził się w podglądacza⁸.

W wierszu *Jamb, trochej, jamb* obrazy powstałe w Iraku nakładają się na zdjęcia ludzi skaczących z płonących wież World Trade Center. Poetka pokazuje sposób, w jaki przekazy medialne, pochodzące z różnych kanałów (prasa, Internet, telewizja), nakładają się na siebie. Łączy je jedno – banalizacja tematu śmierci, nadmierna „estetyzacja” ludzkiej tragedii. Pokazywanie tego typu zdjęć – zdaje się mówić Fiedorczuk – nie spełnia funkcji informacyjnej, ma jedynie za zadanie zaspokojenie głodu taniej sensacji i podniesienie wskaźników sprzedaży czasopism. Jak podkreśla autorka tomiku *Tlen* w innym tekście, „samotność jest znośniejsza przed telewizorem. Tłumnie moszczą się w cudzych opowieściach, konsumenci wzruszeń”⁹. Diagnoza, jaką stawia współczesnej rzeczywistości Fiedorczuk, jest wyraźnie zbieżna z tezami Zygmunta Baumana, który opisywał życie w XXI wieku w kategoriach „szeregu konsumenckich wyborów”¹⁰.

W tekście *Jamb, trochej, jamb*, konsumpcyjność sięga również sposobu odbierania przekazów medialnych – w tym filmików wideo, rejestrujących ludzką śmierć (czy to poniesioną w wyniku zamachu terrorystycznego, czy to znowu będącą wynikiem sądowego wyroku¹¹). Fiedorczuk wyraźnie ironizuje: „pojawia się wybór, »attacks, jumpers, collapse« / jest oczywiście problem wyboru ścieżki dźwiękowej”. Możliwość określenia preferencji dotyczących kadru oraz podkładu dźwiękowego zdaje się tu w pewien sposób tożsama z wyborem narracji stworzonej wokół fotograficznego obrazu. Jej wagę podkreśla między innymi Susan Sontag w eseju *Widok cudzego cierpienia*:

8 A. Rouille, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, tłum. O. Hedemann, Kraków 2007, s. 170.

9 J. Fiedorczuk, *31 wierszy miłosnych*, [w:] też, *Planeta rzeczy zagubionych*, Wrocław 2006, s. 36.

10 Z. Bauman, *Społeczeństwo w stanie obłączenia*, Warszawa 2007, s. 57.

11 Przywołanie w jednym tekście dwóch ściśle powiązanych ze sobą wydarzeń – zamachów z 11 września i egzekucji Saddama Husajna – włącza w refleksję nad współczesnością również pytanie o etyczny wymiar kary śmierci.

Dla Żyda z Izraela zdjęcie dziecka rozerwanego na strzępy w pizzerii Sbarro w centrum Jerozolimy jest przede wszystkim zdjęciem żydowskiego dziecka zabitego przez Palestyńczyka w samobójczym ataku. Dla Palestyńczyka z Gazy zdjęcie dziecka rozerwanego na strzępy pociskiem wystrzelonym z czołgu jest przede wszystkim zdjęciem palestyńskiego dziecka zabitego pod izraelskim ostrzałem. Dla bojownika tożsamość jest wszystkim. I wszystkie zdjęcia czekają, aż podpis je wyjaśni lub zafałszuje. [...] Wystarczy zmienić podpis i śmierć dziecka można wykorzystać wielokrotnie¹².

Relacja między kodem narracyjnym a materiałem wizualnym byłaby w tym ujęciu relacją głęboko ambiwalentną – rozpiętą między koniecznością dopowiedzenia treści widocznych na zdjęciu (jak pisze Sontag, sięgając do samego ontologicznego sedna fotografii, „wyjaśnienia” obrazu) a możliwością manipulacji.

W cytowanym eseju Sontag można znaleźć również następującą myśl:

Trzeba nie lada stoicyzmu, by codziennie rano przedrzeć się przez ogromną liczącą się gazetę, zważywszy na prawdopodobieństwo ujrzania zdjęć, które mogą doprowadzić człowieka do płaczu. A litość i obrzydzenie wywoływane fotografiami takimi jak te zrobione przez Hicksa nie powinny nas odwieść od pytania o to, jakich zdjęć, czyich okrucieństw i czyich śmierci się nie pokazuje¹³.

W tym kontekście przywoływane tu pytanie zawarte w wierszu *Fotshop Acropolis* – „Co trzeba przemilczeć ze względu / na kadr?” – zdaje się dotyczyć nie tyle już estetyki obrazu, ile etyki jego powstawania, a także późniejszej obróbki¹⁴ i publikacji. Sontag (za Virginią Woolf i jej esejem *Trzy gwiney*) przypisuje zdjęciom moc „mówienia”, pokazywania obrazów wojny, która „rozrywa, rozdziera, [...] drze, patroszy, [...] wypala, [...] rozczłonkowuje”¹⁵. Fiedorczuk stawia pod wyraźnym znakiem zapytania możliwość przenoszenia przez wojenne fotografie emocji, o których pisze Sontag. Zdaniem warszawskiej poetki współczesny czytelnik (a tym bar-

12 S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magala, Kraków 2016, s. 17.

13 Tamże, s. 21.

14 Którą w problematykę tekstu włącza sam tytuł utworu.

15 S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, s. 15.

dziej widz programów informacyjnych) jest już z takim przekazem zbyt-
nio oswojony, a widok „drugoplanowych” zwłok nie wywiera na nim wra-
żenia¹⁶. W mediach XXI wieku wojna – zdaje się mówić Fiedorczuk – jest
już nie tylko chlebem powszednim, lecz także rodzajem gry, zamieniającej
rzeczywiste ofiary w postaci przypominające statystów w filmach akcji.

W podobny sposób należałoby czytać również tytuł utworu *Jamb, tro-
chej, jamb*, który oparty został na wyliczeniu stóp metrycznych. Ich przy-
wołanie (oraz zastosowanie w ostatniej, anglojęzycznej strofie) sugeruje
szokującą w kontekście tematu fotografii estetyzację obrazu, która – jak
zauważa również Sontag – w powszechnym odczuciu odbiera fotografii
walor dokumentu¹⁷. Wprowadzenie stóp metrycznych włącza w obszar
refleksji prowadzonej przez Fiedorczuk również rytmiczność opisywa-
nych wydarzeń. Zabieg ten wzmacnia wymowę tekstu, sprawia, że wiersz
staje się, jak pisze Grzegorz Czemieli, pytaniem „o to, co może poezja wo-
bec przemocy”¹⁸. Pytaniem – dodajmy – obnażającym jej bezradność.

Podobną myśl można odnaleźć również w wierszu o ironicznym ty-
tule *Survival*:

wszystko już się stało
ogień we włosach kiedy runął dom
z żywym dzieckiem na rękach stałam w oknie
byłam migawką w telewizyjnym szale

ciepły kłębuszek strachu
(...)
który krzyczy połyka deszcz

fotogenicznie przyłapany na gorącej śmierci
w doskonałym dniu lata

16 Oczywiście, Susan Sontag w swym eseju jest również świadoma faktu, że współczesny czło-
wiek jest na niespotykaną dotychczas skalę bombardowany fotografiami tytułowego „cudzego
cierpienia”. Niemniej jednak Fiedorczuk zdecydowanie ostrzej rysuje swoje wątpliwości dotyczą-
ce możliwości ich empatycznego odbioru.

17 S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, s. 36.

18 G. Czemieli, *Przysłałam tu, żeby oddychać. O „Tlenie” Julii Fiedorczuk i innych cząstkach*,
<http://portliteracki.pl/przystan/teksty/przyslam-tu-zeby-oddychac-o-tlenie-julii-fiedorczuk-i-innych-czastkach/> (dostęp: 3.05.2016).

łagodna postać światła między akcjami
kiedy liczymy na więcej i więcej
życia kiedy bliskich
nosimy w portfelu¹⁹

Tu również Fiedorczuk pokazuje specyfikę medialnego przekazu skoncentrowanego na pokazywaniu na żywo „gorącej śmierci”. W tekście tym poeta przyjmuje jednak zupełnie inną optykę – pokazuje, jak tragedia wygląda oczami ofiary, włączonej w proces nieustannej „reprodukcji” newsów. Choć w pierwszych słowach wiersza mowa o telewizji, sposób ukazania problemu ma wyraźnie fotograficzny rodowód – fotografia prasowa w tym kontekście staje się „stopklatką” filmowych relacji, zatrzymanym obrazem, elementem nadrzędnego dyskursu. Sposób funkcjonowania tego medium okazuje się więc wysoce zbliżony do aktywności ludzkiej pamięci, która, jak pisze Sontag, „zawsze działa na zasadzie stopklatki; jej podstawową jednostką jest pojedynczy obraz”²⁰.

W wierszu Fiedorczuk fotografia reporterska – niejako „pasożytująca” na prawdziwym życiu i ludzkich tragediach – skonstruowana jest z tworzeniem zdjęć rozumianych jako rodzinne pamiątki. Portrety noszone w portfelu miałyby stanowić rodzaj amuletu, pozwalającego na zaklinalnie rzeczywistości. Zestawienie to najpełniej chyba pokazuje dwoistość fotografii, balansującej między medium funkcjonującym w brutalnym świecie środków masowego przekazu a techniką umożliwiającą, *nomen omen*, wywoływanie z pamięci zachowanych obrazów.

Twarz „znana ze zdjęć” – intymne konotacje fotografii

W ten drugi sposób myślenia o fotografii wpisuje się tekst Julii Fiedorczuk *Autoportret z makiem*:

Przejszć przez szczęście i nic o tym nie wiedzieć
człowiek nagle zbudzony

¹⁹ J. Fiedorczuk, *Survival*, [w:] *taż*, *Planeta...*, s. 27.

²⁰ S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, s. 30.

pośród ładnych zgłiszcz
znam tę twarz
ze zdjęć
to tata
patrzy ze mnie
w lustro
Sylvia Plath
nie żyje
od dwóch lat²¹

Fiedorczuk koncentruje się tutaj na Barthesowskim w swym rodowodzie doświadczeniu spojrzenia, w którym wzrok osoby patrzącej napotyka postać sportretowaną na zdjęciu. Jest to również wyraźne odniesienie do słynnej frazy pochodzącej z książki *Matka odchodzi* Różewicza: „oczy matki spoczywają na mnie”²². Fiedorczuk rozszerza tę konkluzję, mówiąc „oczy ojca są moimi oczami”. W *Autoportrecie z makiem* ojцовski wzrok spogląda zarówno ze starych zdjęć, jak i z lustra, zwiłokrotniając otrzymany obraz. Powieleniu ulega również podmiotowość osoby patrzącej, odkrywającej w swoich rysach podobieństwo zasadzające się nie tylko na pokrewieństwie genetycznym, lecz także pokrewieństwie wyznawanych idei.

To zwiłokrotnione spojrzenie staje się jednak również sposobem doświadczenia pewnego wewnętrznego rozłamu. Alina Świeściak w cytowanej już książce zauważa:

Lustra w poezji Fiedorczuk, podobnie jak sen i woda, nie potwierdzają tożsamości, nie są symbolem scalenia, jak chciałaby psychoanaliza Lacanowska, ale rozproszenia. [...] To metonimia niestabilnej, niezadomowionej w świecie świadomości. Co więcej – świadomości odbierającej rzeczywistość jako iluzoryczną i traumatyzującą równocześnie²³.

W podobny sposób problem świadomości Fiedorczuk rozgrywa się w *Autoportrecie z makiem*, w którym percepcja fotografii (tożsamej z lustrem) staje się podstawą doświadczenia tożsamości balansującej między

21 J. Fiedorczuk, *Autoportret z makiem*, [w:] *taż*, *Tlen*, s. 30.

22 T. Różewicz, *Matka odchodzi*, Wrocław 2000, s. 117.

23 A. Świeściak, *Melancholia w poezji polskiej...*, s. 346.

pragnieniem scalenia (również z innymi podmiotami) a naturalną tendencją do rozłamu.

Utożsamienie oglądanego zdjęcia z figurą lustra ma swój wyraźny rodowód w Benjaminowskiej metaforze fotografii rozumianej jako zwierciadło obdarzone pamięcią. Do tej koncepcji Fiedorczuk sięga również w wierszu o wymownym tytule *Sybilla*:

[...] Bawicie
się, oprócz zabawy nic już więcej nie ma
w tym gąszczu luster (jedno z nich przechowało
tajemniczy odcień zieleni, szmaragd leśnych chaszczy
w jej oczach)²⁴.

Fotografia w tym ujęciu umożliwia zatrzymanie chwili, przechowywanie nagromadzonego czasu²⁵. Zwierciadlana powierzchnia stanowi również – niczym w *Alicji po drugiej stronie lustra* – wrota do innej rzeczywistości, którą w tym wypadku należałoby utożsamiać z tak istotnym dla poetyki utworów Julii Fiedorczuk światem natury.

W podobny sposób fotograficzne tematy Fiedorczuk eksploruje w wierszu *Spis strat (i zysków)* (tu jedynie fragment):

W oczach dziewczynki przyczajona śmierć,
Na zdjęciach ma sześć lat i patrzy w przyszłość
która teraz na nią patrzy i ma w oczach łzy²⁶

oraz w bliźniaczym wobec tego fragmentu zakończeniu tekstu *Zaduszki*:

(w oczach dziewczynki śmierć)
warkocz upięty wokół małej głowy
jak aureola dumnej gotowości

24 J. Fiedorczuk, *Sybilla*, [w:] też, *Planeta...*, s. 8.

25 Warto zauważyć, że również w utworze *Sybilla* Fiedorczuk, kreśląc portret kobiety, koncentruje się na oczach, będących – *nomen omen* – zwierciadłem duszy. W tekście *Fort-Da* opisującym relacje z córką można znaleźć następujące słowa „kurz w moich oczach, a w jej / śniących oczach puszyste anioły”. J. Fiedorczuk, *Fort-Da*, [w:] też, *Tuż-tuż*, s. 27.

26 J. Fiedorczuk, *Spis strat (i zysków)*, [w:] też, *Planeta...*, s. 37.

zaraz światło wyleje na kliszę
zaraz w oczach zakwitnie tęcza
twarz zboczy papier,
aparat przechwyci duszę
i odtąd będzie jak truteń
w pudełku od zapalek²⁷

Fotografia staje się medium, w którym (za pośrednictwem spojrzenia) przecinają się trzy czasy gramatyczne: przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. Jest sposobem na spojrzenie w oczy nie tylko zmarłym, lecz także „dawnemu sobie”. Medium to – jak zwraca uwagę między innymi Siegfried Kracauer²⁸ – stanowi niemożliwą w swym zamierzeniu próbę powstrzymania śmierci, która jednak ją mimowolnie utrwała²⁹.

W cytowanym wierszu Fiedorczuk zwraca również uwagę na sam proces powstawania portretu. Wykonywanie fotografii przynosi ze sobą Barthesowskie „mikrodoświadczenie śmierci”³⁰ osoby uwiecznianej na zdjęciu, która – jak czytamy w *Świetle obrazu* – staje się „zjawą”, człowiekiem „ujętym w nawias”³¹. Jest to w pewien sposób zgodne z przywoływaną przez Fiedorczuk intuicją ludów pierwotnych, według których fotografia kradnie duszę³².

Być może właśnie ta cecha fotografii – przesuwająca akcent z przypisywanej temu medium możliwości obiektywnej rejestracji wydarzeń

27 J. Fiedorczuk, *Zaduszki*, [w:] *taż*, *Planeta...*, s. 15.

28 S. Kracauer, *Die Fotografie*, [w:] *Theorie der Fotografie II. 1912.–1945*, red. W. Kemp, München 1979, s. 109, cyt. za: B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album fotograficznych metafor*, tłum. J. Czudec, Kraków 2009, s. 124.

29 Jak pisze Roland Barthes, „Ponieważ w każdym zdjęciu jest władczy znak naszej przyszłej śmierci, więc choćby było ono jak najściślej związane z kłębiącym się światem żywych, zwraca się do każdego z nas, po kolei, wychodząc poza ogólniki (ale nie całkiem bez transcendencji)”. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 172–173.

30 Tamże, s. 29.

31 Tamże.

32 Jak zauważa Marianna Michałowska: „W albumach pokazujemy się zawsze w masce przybranej roli, którą przypada nam grać w życiu. Ładnie uczesani, lub romantycznie rozczochrani, trzymając w rękach odpowiednie rekwizyty: wakacyjne plażowe wiaderka, ukazujemy siebie innym. Doprawdy, droga od siedemnastowiecznego portretu reprezentacyjnego przez mieszczańskie portrety zakładowe do współczesnej fotografii nie jest wcale tak długa, jak by się mogło wydawać”. Sam akt pozowania, pozbawia więc w pewien sposób modela tożsamości na rzecz narzuconej przez fotografa pozy. M. Michałowska, *Obraz utajony*, Kraków 2007, s. 57.

w kierunku ich „śmiertelnego” w swej wymowie unieruchomienia podporządkowanego pewnym ogólnym konwencjom – byłaby cechą wspólną zarówno fotografii pamiątkowej, jak i tej funkcjonującej w „oficjalnym” prasowym obiegu.

Bibliografia

Literatura podmiotu

- Fiedorczuk J., *31 wierszy miłosnych*, [w:] też, *Planeta rzeczy zagubionych*, Wrocław 2006, s. 36.
- Fiedorczuk J., *Autoportret z makiem*, [w:] też, *Tlen*, Wrocław 2009, s. 30.
- Fiedorczuk J., *Coś*, [w:] też, *Tlen*, Wrocław 2009, s. 24.
- Fiedorczuk J., *Fort-Da*, [w:] też, *Tuż-tuż*, Wrocław 2012, s. 27.
- Fiedorczuk J., *Fotoshop Acropolis*, [w:] też, *Tuż-tuż*, Wrocław 2012, s. 16.
- Fiedorczuk J., *Jamb, trochej, jamb*, [w:] też, *Tlen*, Wrocław 2009, s. 24.
- Fiedorczuk J., *Spis strat (i zysków)*, [w:] też, *Planeta rzeczy zagubionych*, Wrocław 2006, s. 37.
- Fiedorczuk J., *Survival*, [w:] też, *Planeta rzeczy zagubionych*, Wrocław 2006, s. 27.
- Fiedorczuk J., *Sybilla*, [w:] też, *Planeta rzeczy zagubionych*, Wrocław 2006, s. 7–8.
- Fiedorczuk J., *Zaduszki*, [w:] też, *Planeta rzeczy zagubionych*, Wrocław 2006, s. 15.

Literatura przedmiotu i pomocnicza

- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 2008.
- Bauman Z., *Społeczeństwo w stanie obłąkania*, Warszawa 2007.
- Czemiel G., *Przyszłam tu, żeby oddychać. O „Tlenie” Julii Fiedorczuk i innych cząstkach*, <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/przyszlam-tu-zeby-oddychac-o-tlenie-julii-fiedorczuk-i-innych-czastkach/> (dostęp: 3.05.2016).
- Dryszel A., Mirecka I., Ogdowski M., *Dajcie śmierć na pierwszą stronę*, <https://www.tygodnikprzeglad.pl/dajcie-smierc-na-pierwsza-strone/> (dostęp: 4.05.2016).
- Koszowy M., *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*, Kraków 2013.
- Michałowska M., *Obraz utajony*, Kraków 2007.
- Rouille A., *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, tłum. O. Hedemann, Kraków 2007.

- Różewicz T., *Matka odchodzi*, Wrocław 2000.
- Sontag S., *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magala, Kraków 2016.
- Stiegler B., *Obrazy fotografii. Album fotograficznych metafor*, tłum. J. Czudec, Kraków 2009.
- Świeściak A., *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*, Kraków 2010.

The „double-face” of photography in the poetry written by Julia Fiedorczuk

Summary

This text aims to show the way, which the „double-face” of photography – medium, which allows to „capture” the intimate memories as well as allows to produce pictures used in mass media – is shown in poetry written by Julia Fiedorczuk. The main part of article is analysis and interpretation of particular poems from different periods of her artistic activity (starting from *Planeta rzeczy zagubionych* published in 2006, ending on *Tuż-tuż* published in 2012). This text aims also to show, which photographic metaphors (and theorist’s reflections) are used in her poetry.

Keywords: Fiedorczuk Julia, photography, poetry.

Barbara Krasieńska*

Romans obrazu ze słowem – o plakatach Polskiej Szkoły Plakatu. Problem kompozycji plakatu

Streszczenie

Celem artykułu jest przedstawienie zagadnień korelacji warstwy obrazowej i słownej w plakacie na przykładzie wybranych plakatów Polskiej Szkoły Plakatu. Oddziaływanie bowiem tych dwóch elementów składowych było genezą dla konstituowania się różnych definicji, interesującego w tym artykule autorkę, dzieła graficznego. Zamierzeniem jest ukazanie różnych sposobów współlistnienia oraz przenikania się tekstu i obrazu w jednym dziele. Celem artykułu jest także ukazanie dwóch odmiennych stanowisk w definiowaniu plakatu (w odniesieniu do jego warstwy kompozycyjnej): definicji opierającej swoją koncepcję na symbiozie słowa i obrazu (Maciej Urbaniec) oraz definicji, w której decydującą rolę w budowaniu przestrzeni projektowej w plakacie przyznaje się obrazowi (Mieczysław Górski). Wybrany materiał analizowany będzie pod kątem formalnym/estetycznym (graficznym), a problem lingwistyczny/semantyczny (warstwy tekstowej) zostanie ograniczony do prezentacji haseł.

Słowa kluczowe: plakat, tekst, obraz, Górski Mieczysław, Urbaniec Maciej.

* Biblioteka Główna Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, 30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2, e-mail: barbara@krasinska.com.

Wprowadzenie

Problem definicji plakatu utrudnia fakt, iż „genetycznie był [on] afiszem, kartką papieru, której dodano do tekstu obraz”¹. Zamienne stosowanie tych dwóch określeń (afisz – plakat) rodziło przez stulecia problemy i niejasności definicyjne.

W ojczyźnie narodzin plakatu – Francji – także nie sformułowano odrębnego określenia dla artystycznie wykonanego ogłoszenia bądź reklamy; z czasem zamieniono jedynie termin *l’affiche* (plakat) na *l’affiche illustrée* (plakat ilustrowany). Oficjalnie zaczęto mówić o francuskim plakacie w 1887 r., w odniesieniu do pierwszych wykonanych w technice kolorowej litografii prac Julesa Chéreta. W praktyce we francuskim piśmiennictwie przymiotnik *illustrée* nie był stosowany².

Pod koniec XIX wieku zaczęło również funkcjonować w nomenklaturze artystów/grafików niemieckie pojęcie *das Plakat*, które stopniowo przyjmowało się w wielu krajach Europy, w tym również w Polsce.

Język polski podatny był zarówno na wpływy francuskie, jak i niemieckie, zatem stosowanie obu terminów było uzasadnione, zwłaszcza w pierwszych latach rozwoju tej dyscypliny grafiki użytkowej. W latach 30. w polskiej prasie fachowej, dotyczącej reklamy, w rezultacie utrwalił się termin „plakat”, który do dzisiaj jest określeniem najbardziej rozpowszechnionym³. Te zawiłości znaczeniowe były także powodem, iż jak podaje Szymon Bojko:

W latach 20. w języku polskim używano tych określeń wymiennie. Według przyjętej w Polsce terminologii, afiszem <z fr. *l’affiche*> nazywano drukowane ogłoszenie umieszczane w miejscach widocznych, powiadamiające o mającej się odbyć imprezie publicznej, np. przedstawieniu teatralnym lub odczycie⁴.

Mimo różnic w definiowaniu tej formy druku zauważano współistnienie i oddziaływanie na siebie dwóch przestrzeni budującej plakat – słownej i obrazowej.

1 A. Banach, *Pismo i obraz*, Kraków 1966, s. 152.

2 Por. A. Szablowska, *Tadeusz Gronowski. Sztuka plakatu i reklamy*, Warszawa 2005.

3 Tamże.

4 Tamże, s. 7.

Definicję plakatu tworzyli także i sami artyści plastycy. Wyróżnić tu można dwa podejścia do tego problemu. Pierwsza definicja związana jest z osobą Mieczysława Górowskiego – profesora ASP w Krakowie, uprawiającego plakat, projektowanie przedmiotów użytkowych, architekturę wnętrz oraz malarstwo⁵. Interpretuje on plakat przez pryzmat „malarzski”, w warstwie kompozycyjnej przewagę przyznaje obrazowi; definiując to pojęcie, rozpatruje tę kwestię w oparciu o kompozycję całości, przyznając decydującą rolę w budowie plakatu – grafice. Dla Górowskiego grafika i tekst nie „współbrzmia” (wpływając tym samym na intensyfikację komunikatu wizualnego), gdyż to warstwa graficzna dzieła jako pierwsza trafia do odbiorcy, a tekst jej tylko towarzyszy. Górowski zauważa, że „to raczej obraz ma zainteresować swoją wymową. Obraz jest czymś, co ma zafascynować. A treść to jak gdyby drugie odczytanie. Trzeba się zbliżyć, przeczytać”⁶.

Odmienne podejście – pryzmat „holistyczny”, gdzie rola tekstu i obrazu jest tak samo ważna, zaś plakat rozpatrywany jest jako całość kompozycyjna – przyjmuje inny polski artysta grafik – Maciej Urbaniec – absolwent warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (którą ukończył w roku 1958), uczeń Henryka Tomaszewskiego. Uważał on, iż „plakat jest dzieckiem romansu obrazu ze słowem. Jest to przekaz, w którym obydwa systemy współdziałają na równych prawach i im harmonijniej działają, tym lepszy plakat”⁷. Urbaniec rozpatruje plakat „całościowo”, dla niego „słowo jest obrazem, obraz jest słowem”⁸. Fragmentaryczne interpretowanie tego wytworu sztuki niesie ze sobą natomiast niebezpieczeństwo zubożenia idei pełnego przekazu.

Polska Szkoła Plakatu

Analizowane w tym tekście plakaty pochodzą z okresu funkcjonowania tzw. Polskiej Szkoły Plakatu (z różnych faz chronologicznych) – okresu

5 K. Dydo, *Mistrzowie polskiej sztuki plakatu*, Bielsko-Biała 1995, s. 232.

6 M. Górowski, *Drzwi do plakatu*, Kraków 2009, s. 38. Mieczysław Górowski zwraca uwagę na zastosowanie koloru w plakacie, po którym (zdaniem artysty) można z dużym prawdopodobieństwem zidentyfikować jednostkowy styl każdego autora.

7 K. Lenk, *Nie hałasuj niepotrzebnie... mówi Maciej Urbaniec*, „2+3 D”, III/2004, nr 12, s. 35.

8 Tamże, s. 33.

działalności i twórczości grupy polskich artystów/grafików tworzących w latach 60. i 70. „Ogromne zasługi położył tu Henryk Tomaszewski, najbardziej znacząca indywidualność całego powojennego półwiecza, niewątpliwy mistrz nad mistrzami tego okresu”⁹.

Lata 50. były także okresem działalności całej plejady grafików, którzy w najbliższym dziesięcioleciu rozślawili plakat polski na cały świat. Byli to m.in.: Roman Cieślewicz, Jan Lenica, Jan Młodożeniec, Julian Pałka, Waldemar Świerzy, Franciszek Starowiejski. „Dokonali oni przewartościowania idei plakatu, traktując go jako autonomiczne dzieło plastyczne o najwyższej randze artystycznej, różniące się od jednostkowego dzieła, np. malarskiego, jedynie powtarzalnością i dzięki niej dostępnością dla zwykłego odbiorcy”¹⁰.

Źródła podają, iż stosowniejszym terminem Polska Szkoła Plakatu (dalej: PSzP) używać wobec pewnych zjawisk społeczno-kulturalnych niż jako obiektywną definicję, która nakazywałaby określonym twórcom czy stylom przynależność do konkretnego nurtu¹¹. Autorów należałoby zatem identyfikować jako uczestników zjawiska, a nie jako reprezentantów czy kreatorów nowego trendu w projektowaniu.

Umowny jest też podział środowiska graficznego PSzP ze względu na miasta czy instytucje patronackie. Z racji lokalizacji patronackich instytucji prym wiodła Warszawa. Na stołecznej ASP w latach 1952–1985 wykładał Henryk Tomaszewski (studiował tam w latach 1934–1939), od 1953 roku – Wojciech Fangor (dyplom w 1946) i również od 1953 roku Julian Pałka (dyplom ASP w 1952, studia w latach 1945–1951), Maciej Urbaniec (dyplom w 1958), Mieczysław Wasilewski (studia tamże w latach 1960–1966), Józef MrSoszczak i w latach 1993–2003 Rosław Szaybo (dyplom ASP w 1961). Do grona warszawskich studentów należeli: Jan Lenica (dyplom na Wydziale Architektury Politechniki w 1952), Jan Młodożeniec (dyplom ASP w 1955), Hubert Hilscher (dyplom ASP w 1955), Franciszek Starowiejski (dyplom ASP w 1955), Eryk Lipiński (dyplom ASP w 1962), Rafał Olbiński (dyplom na Wydziale Architektury Politechniki w 1968), Lech Majewski (dyplom ASP w 1972), Wiktor Sadowski (dyplom ASP w 1981), Wojciech

9 K. Dydo, *Mistrzowie polskiej sztuki plakatu*, s. 16.

10 Maciej Urbaniec [praca zbiorowa], Warszawa 2006, s. 6.

11 Por. <http://culture.pl/pl/artykul/polska-szkola-plakatu> (dostęp: 15.10.2016).

Zamecznik (Politechnika). Z Warszawą związani byli również: Roman Cieślewicz, Stasys Eidrigėvičius, Wiesław Wałkuski. Ze względu na możliwości zawodowe, jakie dawało Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne RSW „Prasa” i Centrala Wynajmu Filmów, w stolicy działał też Wiktor Górka.

Na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, posiadającej swój „graficzny” wydział w Katowicach, studiowali: Józef Mroszczak (w latach 1930–1934), Franciszek Starowieyski (w latach 1949–1952), Wiktor Górka (dyplom w 1952), Waldemar Świerzy, Roman Cieślewicz (dyplom w 1955), Władysław Pluta (dyplom w 1974), Roman Kalarus (dyplom w 1976). Wykładali tam: Józef Mroszczak, od 1965 roku Waldemar Świerzy, a od 1974 – Władysław Pluta, a także Roman Kalarus, z którego pracowni wyszedł jeden z najmłodszych spadkobierców Polskiej Szkoły Plakatu – Sebastian Kubica (dyplom w 2000). Różnorodność osobowości i specyfika środowiska katowickiego sprawiły, iż używa się wobec nich sformułowania „ślaska szkoła plakatu”.

We Wrocławiu, w PWSSP (Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych) w latach 1959–1966 studiował Jan Jaromir Aleksun, na Wydziale Architektury Politechniki Wrocławskiej, a potem w PWSSP Eugeniusz Get-Stankiewicz (dyplom na PWSSP w 1972). Na obu tych wrocławskich uczelniach studiował także Jan Sawka (dyplom w 1972). W latach 1947–1952 we Wrocławiu wykładał Józef Mroszczak i Maciej Urbaniec, a także Jan Jaromir Aleksun i Eugeniusz Get-Stankiewicz.

Ponadto istotnym ośrodkiem był Poznań. Tam rozwijał się ruch kolekcjonerów i marchandów plakatu polskiego i prężnie funkcjonował Dział Plakatu Muzeum Narodowego. W PWSSP Waldemar Świerzy otrzymał tytuł docenta w 1968 roku. Tam też studiował Andrzej Pągowski (dyplom w 1978), a w latach 1976–1981 Lex Drewiński.

Z uczelniami zagranicznymi związani byli m.in.: Jan Lenica (uniwersytet Harvarda w Cambridge, uniwersytet w Kassel, Hochschule der Kunste w Berlinie), Waldemar Świerzy (Uniwersytet w Meksyku, Hochschule der Kunste), Wiktor Górka (Escuela Nacional de Artes Plásticas-Trejo Osorio, Universidad Nacional Autónoma de México, inne uczelnie meksykańskie), Rafał Olbiński (School of Visual Arts w No-

wym Jorku), Wojciech Fangor (Bath Academy of Art w Corsham, Wiltshire w Anglii, Fairleigh Dickinson University, Madison, N.J. w Stanach Zjednoczonych, Graduate School of Design, Harvard University, Cambridge). Lex Drewiński wykłada w Fachhochschule w Poczdamie. W Nowym Jorku osiadł na stałe Jan Sawka (po krótkim epizodzie paryskim) i Rafał Olbiński, w Wielkiej Brytanii – Rosław Szaybo. Od 1963 roku w Paryżu przebywał na stałe Jan Lenica¹².

Specyfika twórczości PSzP, metafora, a także „mówienie nie wprost, odwoływanie się do refleksyjności samego odbiorcy”¹³ to fundamenty i cechy, które charakteryzowały to środowisko i którymi dziś określa się dorobek twórców powojennego polskiego plakatu.

Słowo i obraz w plakacie typograficznym i literniczym

W plakatach typograficznych i literniczych współistnienie słowa i obrazu jest oczywiste¹⁴. Jako przykład wymienić można plakaty m.in.: Wojciecha Fangora do filmu *Popiół i diament* (1958); Wojciecha Fangora i Henryka Tomaszewskiego *Amigo* (1959); Mieczysława Wasilewskiego *To be (war) or not to be?* (1975). Warto jednakże zwrócić uwagę na subtelną różnicę znaczeniową pomiędzy tymi dwoma formami graficznymi, często błędnie traktowanymi jako tożsame. Plakat literniczy to plakat, w którym warstwa liternicza, tekstowa (oprócz tego, że stanowi główny motyw graficzny) jest kreowana i tworzona przez litery rysowane, malowane, nie pochodzące ze składu drukarskiego. Litery zostają „przeniesione” na podłoże za pomocą np. pędzla malarzkiego, węgla, ołówka, ale także narzędzi nieoczywistych. Plakat typograficzny natomiast to forma powstała z kompilacji liter i innych elementów typograficznych pochodzących ze składu drukarskiego czy komputerowego, przy czym elementy te tworzą przemyślane układy i kompozycje graficzne.

¹² Tamże.

¹³ K. Dydo, *Mistrzowie polskiej sztuki plakatu*, s. 13.

¹⁴ Autorka sygnalizuje jedynie funkcjonowanie tej grupy plakatów, skupiając się w tym artykule na dwóch kategoriach tych dzieł, kiedy zmodyfikowany tekst jest jednocześnie obrazem, funkcjonuje w sferze liternictwa i malarstwa oraz gdy tekst dodany jest do obrazu na zasadzie uzupełnienia, nie jest interpretowalny jednocześnie jako element grafiki/malarstwa.

Kompozycja wybranych plakatów Polskiej Szkoły Plakatu w ujęciu Mieczysława Górowskiego

Pierwszą grupę plakatów, gdzie występuje korelacja obrazu i dodanego do niego słowa, otwiera plakat do sztuki *Wozzek* Jana Lenicy z 1964 roku (fot. 1). Elementy tekstu (hierarchicznie większy, wyjustowany dwustronnie: „ALBAN BERG WOZZECK” – zajmujący cały dolny margines oraz mniejszy, umieszczony na marginesie, w górnym lewym rogu: „TEATR WIELKI”) zapisane są wersalikami i funkcjonują obok obrazu (uzupełniają go). Stylizowane literactwo funkcjonuje na zasadzie dodania do grafiki. Oba elementy (słowo i obraz) mogą funkcjonować niezależnie, jako dwa twory plastyczne, ich egzystencja nie wyklucza się. Przykład ten reprezentuje pojęcie kompozycji plakatu, którą zdefiniował Mieczysław Górowski.

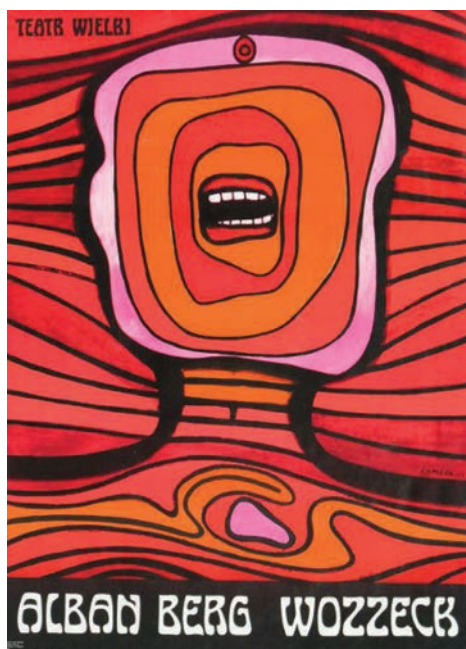
Kolejny przykład ilustrujący tę definicję kompozycyjną dzieła to plakat teatralny Romana Cieślewicza z 1967 roku – do słynnego przedstawienia *Dziady* w Teatrze Narodowym, (usunięcie tego plakatu przez cenzurę stało się impulsem do zajęć marcowych z 1968 roku na Uniwersytecie Warszawskim)¹⁵ (fot. 2), gdzie na podobnej zasadzie kompozycyjnej tekst (tytuł sztuki „dziady” zapisany minuskulą, największym stopniem pisma spośród trzech elementów tekstu, umieszczonych w osobnych akapitach, obok: „ADAM MICKIEWICZ” oraz „TEATR NARODOWY” – zapisanych wersalikami, ale w stopniu pisma około czterokrotnie mniejszym niż tytuł właściwy; całość w kolorze białym) jest dopełnieniem monumentalnej grafiki, zajmującej większość przestrzeni projektowej.

Na innym przykładzie plakatu teatralnego pt. *Irkucka Historia* Henryka Tomaszewskiego z 1967 roku (fot. 3) tekst (cztery akapity tekstu, mocno zróżnicowane pod względem stopnia pisma; co jednocześnie determinuje chronologię czytania poszczególnych fragmentów tekstu – z największym, zapisanym wersalikami tytułem: „IRKUCKA HISTORIA”) dodatkowo wyizolowany został od grafiki za pomocą prostej, grubej, czarnej ramki (w kolorze liter); blok tekstu stanowi przez to odrębny „byt”, dopełniający całość projektu.

¹⁵ Plakat Polski, <http://plakatpolski.pl/dziady-roman-cieslewicz> (dostęp: 15.10.2016).

Na kolejnym przykładzie – plakacie Tomaszewskiego z 1952 roku do filmu *Ditta* (fot. 4) liternictwo utrzymane jest w stylistyce obrazu; malowane pędzlem o charakterze kaligraficznym, z wyróżnionym największym stopniem pisma słowem „Ditta”, na górnym prawym marginesie kadru. I tu elementy tekstu funkcjonują na zasadzie dopowiedzenia/uzupełnienia ilustracji.

Podobnie w późniejszym plakacie Tomaszewskiego z 1978 roku, pt. „50^{eme} Anniversaire de l’Union Internationale de la Marionnette” (fot. 5), gdzie tekst (fragment „de la Marionnette”) odbiorca odczytuje, jakby za drugim razem – subtelna forma napisu (mały stopień pisma, biały kolor użyty do jego części, prosta, bezszeryfowa linia) zostaje „stłumiona” przez wyraźny rysunek krzesła (o czystych kolorach i zaskakującej kompozycji; składającej się m.in. z dwóch nóg pochodzących od manekina (?) i jednej nogi, prawdopodobnie ludzkiej), zajmujący większość „kadru” plakatu.



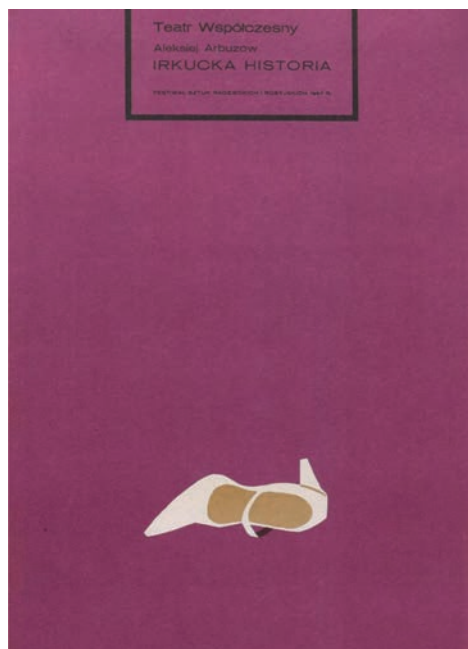
Fot. 1. Jan Lenica, *Wozzeck*
(Poster for Warsaw production
of the 1914–1922 opera by Alban
Berg), plakat z 1964 r.

Źródło: K. Dydo, *Mistrzowie polskiej
sztuki plakatu*, Bielsko-Biała 1995,
s. 30. Fot. autor



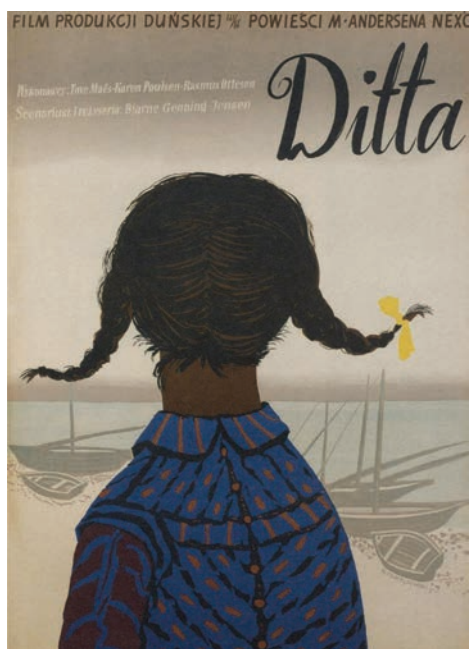
Fot. 2. Roman Cieślewicz, *Dziady*,
plakat teatralny z 1967 r.

Źródło: [http://culture.pl/pl/tworca/
roman-cieslewicz](http://culture.pl/pl/tworca/roman-cieslewicz) (dostęp:
15.10.2016)



Fot. 3. Henryk Tomaszewski,
Irkucka Historia, plakat teatralny
z 1967 r.

Źródło: *Henryk Tomaszewski:
byłem, czego i wam życzę*,
red. A. Szewczyk, Warszawa 2014,
s. 181. Fot. autor



Fot. 4. Henryk Tomaszewski,
Ditta, plakat filmowy z 1952 r.

Źródło: *Henryk Tomaszewski: byłem, czego i wam życzę*, red. A. Szewczyk, Warszawa 2014, s. 95. Fot. autor



Fot. 5. Henryk Tomaszewski,
50 eme Anniversaire de l'Union Internationale de la Marionnette, plakat z 1978 r.

Źródło: *Henryk Tomaszewski: byłem, czego i wam życzę*, red. A. Szewczyk, Warszawa 2014, s. 213. Fot. autor

Kompozycja wybranych plakatów Polskiej Szkoły Plakatu w ujęciu Macieja Urbańca

Kolejną grupę plakatów – w których słowo to jednocześnie obraz, zgodnie z definicją Macieja Urbańca – otwiera znane dzieło Henryka Tomaszewskiego, a jest nim plakat do wystawy rzeźb Henry’ego Moore’a¹⁶ z 1959 roku (fot. 6). Dzieło przedstawia litery wykute/wycięte z tworzywa (papieru?), na jednej z nich artysta umieścił rzeźbę (kamienną?), co jednocześnie zaskakuje i intryguje odbiorcę (czy papierowa litera jest w stanie udźwignąć kamienną rzeźbę?) – elementy te budują zarazem sens kompozycji i tworzą napis „MOORE”. Odbiorca ma wrażenie, że funkcjonowanie napisu i obrazu obok siebie (niezależnie) w tym wypadku jest niemożliwe, całość natomiast odczytywać należy holistycznie, fragmentacja plakatu na elementy obrazu i „dopełniającego” go tekstu jest w tym przypadku bezcelowa.

Inny przykład dzieła Henryka Tomaszewskiego, *Cyrk*, z 1961 roku (fot. 7) prezentuje liternictwo zbudowane (na pierwszy „rzut oka”) z przypadkowo i niedbale wyciętych kawałków kolorowego papieru, tworzących jedyny tekstowy element i zajmujący prawie cały „kadł” plakatu napis „CYRK”. Całość kompozycyjna wydaje się tak beztrzeska i niezobowiązująca, jak sama konwencja przedstawień cyrkowych.

Kolejny przykład dzieła, w którym fragmentacja kompozycji na tekst i obraz zdaje się bezcelowa, to plakat teatralny Macieja Urbańca z 1975 roku (fot. 8) do sztuki *Kartoteka*, na którym słowo (tytuł sztuki) utworzone zostało z drewnianych szuflad katalogowych. Na uwagę zasługuje także perspektywa horyzontalnego ułożenia napisu, w zupełności stylizująca układ liter na wzór wysuwanych szuflad.

Trafnym przykładem plakatu, gdzie słowo to jednocześnie obraz, jest dzieło Tomaszewskiego *Love*, z 1991 roku (fot. 9), gdzie litery tworzące całość kompozycyjną to jednocześnie główny, umiejscowiony centralnie element graficzny dzieła, zaś samo hasło („Love”) emanuje przekazem o konotacjach wyjątkowo seksualnych.

Innym, bardzo wymownym przykładem ilustrującym tę grupę plakatów jest dzieło Urbańca z 1974 roku, do sztuki teatralnej *Wesele* (fot. 10), w którym litery (tworzące tytuł dzieła: „Wesele”) powstały

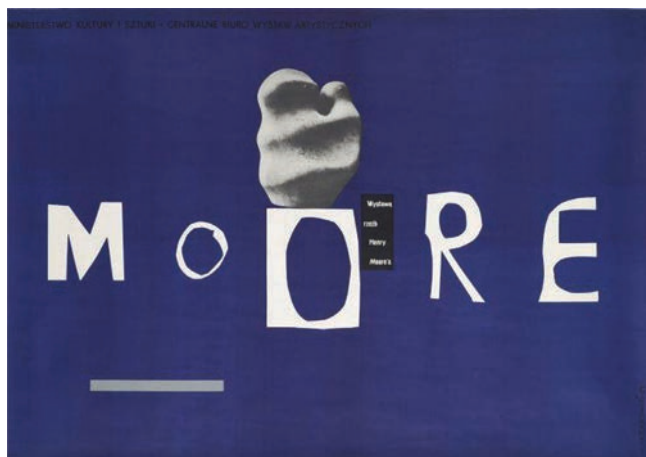
16 Henry Moore – angielski rzeźbiarz, przedstawiciel abstrakcji organicznej.

z umiejętnego „zapętlenia” jednego fragmentu sznura. Jest to kompozycja jasna i wymowna, nawiązująca do tematyki sztuki.

Następny plakat należący do tej grupy to cyrkowy plakat Romana Cieślewicza z 1962 roku (fot. 11), na którym słowo/hasło (nieregularne, wielokolorowe, malowane litery), to jednocześnie (można podejrzewać) kolorowa czapka klauna lub tresera słonia. Samo liternictwo znajduje się w konwencji stylistyki cyrkowej (niezdeteminowanej drukarską, sztywną formą), układ jest nieharmonijny oraz niesymetryczny.

Ciekawym przykładem jest plakat Wiktora Górki (dzieło należące do grupy tzw. plakatów społecznych), polski plakat BHP pt. *Pożar wróg dobrobytu* z 1966 roku (fot. 12), gdzie słowo „POŻAR” powstaje z dymu dogasającej zapalniczki. Separacja słowa i obrazu w tym przypadku dekonstruuje sens całej kompozycji.

Na ostatnim przykładzie – plakacie cyrkowym Urbańca z 1973 roku pt. *Cyrk Woltyzerka* (fot. 13) – słowo zostaje wkomponowane w warstwę graficzną plakatu. Litera „Y” (w słowie „CYRK”) pełni jednocześnie dwie funkcje: jest jedną z liter słowa „cYrk” oraz (jednocześnie) nogami akrobaty. Funkcjonowanie oraz sens całości kompozycji w oderwaniu od słowa (liternictwa) i w tym przypadku okazuje się niemożliwe.



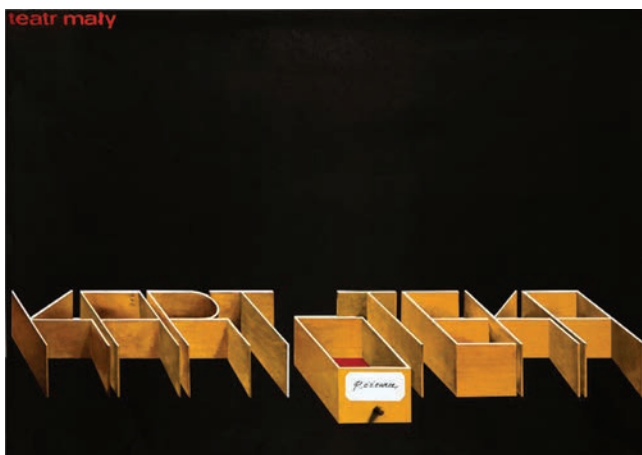
Fot. 6. Henryk Tomaszewski, Moore. Wystawa rzeźb Henry Moore'a, plakat z 1959 r.

Źródło: *Plakat polski*, red. A. Czerwiński, Z. Książek, Warszawa 1968, plakat 307
[brak paginacji w obrębie albumu]. Fot. autor



Fot. 7. Henryk Tomaszewski, *Cyrk*, plakat z 1961 r.

Źródło: *Henryk Tomaszewski: byłem, czego i wam życzę*, red. A. Szewczyk, Warszawa 2014, s. 154–155. Fot. autor



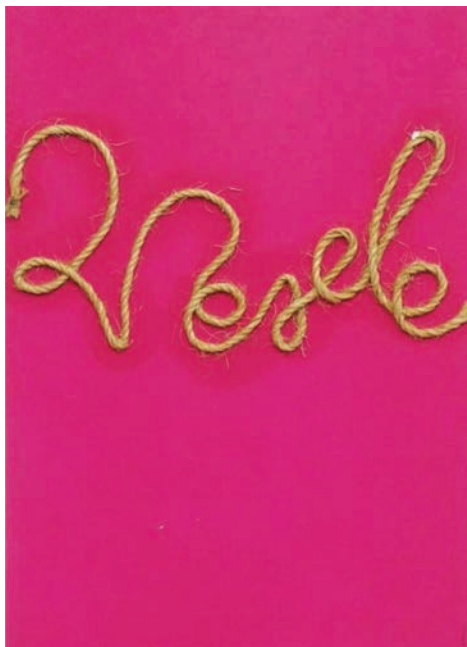
Fot. 8. Maciej Urbaniec, *Kartoteka*, plakat teatralny z 1975 r.

Źródło: *Maciej Urbaniec*, Warszawa 2006, s. 105. Fot. autor



Fot. 9. Henryk Tomaszewski, *Love*, plakat z 1991 r.

Źródło: *Henryk Tomaszewski: byłem, czego i wam życzę*, red. A. Szewczyk, Warszawa 2014, s. 95. Fot. autor



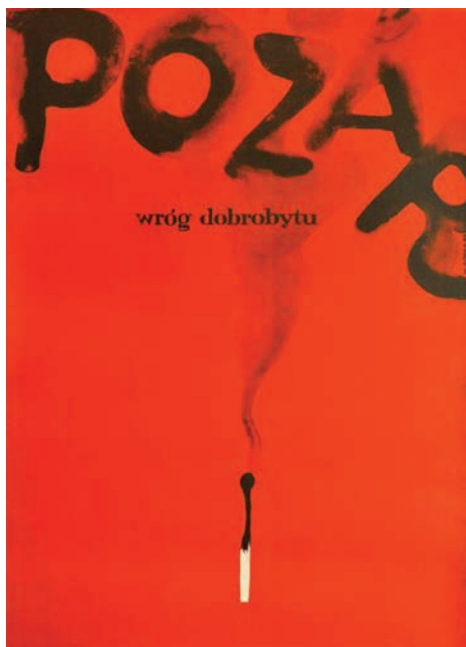
Fot. 10. Maciej Urbaniec, *Wesele*, plakat teatralny z 1974 r.

Źródło: *Maciej Urbaniec*, Warszawa 2006, s. 103. Fot. autor



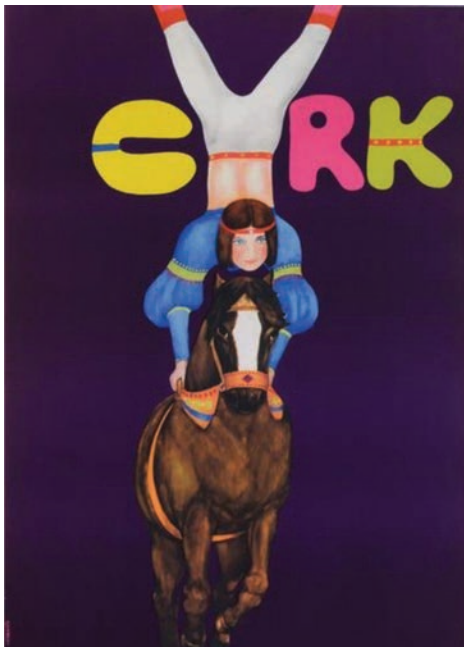
Fot. 11. Roman Cieślewicz, *Cyrk*,
plakat cyrkowy z 1962 r.

Źródło: *Plakat polski*, red. A. Czerwiński, Z. Książek, Warszawa 1968, plakat 403 [brak paginacji w obrębie albumu]. Fot. autor



Fot. 12. Wiktor Górka, *Pożar wróg dobrobytu*, plakat BHP z 1966 r.

Źródło: <http://www.grafiteria.pl/pl/p/1896-pozar-wrog-dobrobytu> (dostęp: 15.10.2016)



Fot. 13. Urbaniec Maciej, *Cyrk Woltyszerka*, plakat cyrkowy z 1973 r.

Źródło: Maciej Urbaniec, Warszawa 2006, s. 67. Fot. autor

Podsumowanie

Jak zaprezentowano w artykule, oddziaływanie warstwy słownej i obrazowej w kompozycji plakatu (doby Polskiej Szkoły Plakatu) było genezą dla konstituowania się (także w późniejszych latach) różnych definicji jego formy graficznej. Pomimo trudności terminologicznych i błędnego/zamiennego stosowania przez wiele lat pojęć afisz/plakat, zawsze wskaźnikiem do rozróżnienia ich formy był stosunek tekstu do obrazu (w afiszu przewaga tekstu, w plakacie przewaga obrazu). Zdaniem autora funkcjonują dwa odmienne stanowiska w definiowaniu kompozycji plakatu, stworzone przez artystów grafików (przy uwzględnieniu warstwy kompozycyjnej). Autorstwo pierwszej definicji można przypisać Maciejowi Urbańcowi, opierającemu swoją koncepcję plakatu na symbiozie słowa i obrazu (dla niego plakat jest dzieckiem romansu słowa z obrazem). Autor drugiej, Mieczysław Górowski, decydującą rolę przyznaje obrazowi (tekst pełni funkcję dodatkową, objaśniającą główną myśl dzieła).

Bibliografia

- Banach A., *Pismo i obraz*, Kraków 1966.
- Culture.pl, <http://culture.pl/pl/arttykul/polska-szkola-plakatu> (dostęp: 15.10.2016).
- Dydo K., *Mistrzowie polskiej sztuki plakatu*, Bielsko-Biała 1995.
- Górowski M., *Drzwi do plakatu*, Kraków 2009.
- Henryk Tomaszewski: *byłem, czego i wam życzę*, red. A. Szewczyk, Warszawa 2014.
- Lenk K., *Nie hałasuj niepotrzebnie... mówi Maciej Urbaniec*, „2+3 D”, III/2004, nr 12, s. 35.
- Maciej Urbaniec [praca zbiorowa], Warszawa 2006.
- Plakat polski, red. A. Czerwiński, Z. Książek, Warszawa 1968.
- Plakat Polski, <http://plakatpolski.pl/dziady-roman-cieslewicz> (dostęp: 15.10.2016).
- Szablowska A., *Tadeusz Gronowski. Sztuka plakatu i reklamy*, Warszawa 2005.

Romance between the image and the word

– Polish School of Poster

The problem of poster composition

Summary

The intention of the article is to present the issues of correlation between the image and verbal layers in the poster – using selected posters of Polish School of Poster as an example. It's important because these two components were the genesis for the constitution of different definitions of poster. The intention is to show the different ways of coexistence and merging of text and image in a single work. The aim of the article is also showing two different positions, and their definition of a poster (with respect to the layer of composition): definition of the symbiosis of word and image (Maciej Urbaniec) and the definition, in which a decisive role in building the project in a poster admits image (Mieczysław Górowski). The selected material will be analyzed in terms of the formal/aesthetic (graphic), the problem of linguistic/semantic layer (text) will be limited to the presentation passwords.

Keywords: poster, text, image, Górowski Mieczysław, Urbaniec Maciej.

Anna Maćkowiak*

Fotokast, czyli reportaż radiowy w nowej odsłonie. Prolegomena do przyszłej syntezy

Streszczenie

Analizując współczesne media, trudno nie zauważyć postępującej konwergencji, wirtualizacji i wizualizacji. Wszędobylskie obrazy wkradły się nawet do radia, które jeszcze do niedawna było uznawane za medium całkowicie awizualne. Zmianie tej uległy nie tylko gatunki informacyjne, lecz także, a może przede wszystkim, artystyczne. Mogłoby się wydawać, że słuchowiska oraz reportaże posiadają pozycję na tyle mocną, gdyż zakorzenioną w świadomości twórców oraz słuchaczy od niemalże stu lat, że stworzenie ich obrazowych wariacji jest niemożliwe. Jednak z biegiem lat twierdzenie o całkowicie awizualnym charakterze przekazów radiowych przechodzi, a może nawet już przeszło, do historii, nawet w przypadku artystycznych gatunków radiowych.

Niezwykle interesującym zjawiskiem, w kontekście wymienionych procesów, są fotokasty, stanowiące radiową hybrydę gatunkową, powstałą na bazie reportażu dźwiękowego. Artykuł stanowi próbę analizy fotokastu jako nowej formy radiowej wypowiedzi artystycznej.

Słowa kluczowe: podkast, fotokast, radio.

* Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173, e-mail: mac-kowiak.ann@gmail.com.

[...] radio zmienia się. Proces jego tworzenia nie został jeszcze zakończony: technika nie powiedziała ostatniego słowa, kanony estetyczne są zmienne, poszukiwania artystyczne mają wciąż ogromne pole do popisu¹.

Niniejszy szkic otwiera cytat zaczerpnięty z publikacji Macieja Józefa Kwiatkowskiego *Kulisy radia*, który opisuje radio od kuchni, a raczej od bufetu, bo właśnie w tym miejscu autor zaczyna snuć opowieść o radiu widzianym oczyma jego pracowników. *Chaos, chaos i jeszcze raz chaos*² – konstatuje już na samym początku książki Kwiatkowski, jednak z tego chaosu każdego dnia wyłaniają się audycje, których słuchają tysiące, a nawet miliony słuchaczy. Według najnowszych badań przeprowadzonych przez Komitet Badań Radiowych radio słucha codziennie 22,3 mln Polaków, a sam czas słuchania wydłużył się, w stosunku do poprzedniego badanego okresu, do 273 minut dziennie³. Zatem radio towarzyszy nam średnio przez 4,5 godziny dziennie, co stanowi bardzo dobry wynik, zwłaszcza iż medium to musi konkurować z dynamicznie rozwijającymi się mediami społecznościowymi, które absorbują znaczną część naszej uwagi.

Obserwując rozwój współczesnej radiofonii, można zadać wiele pytań, przykładowo o tak dobrą kondycję radia, które choć ma już za sobą swoje złote lata, to wciąż nie pozostaje w tyle za innymi mediami, a także o jego przyszłość, zwłaszcza w dobie nieustannie rozwijającego się Internetu oraz wspomnianych przed momentem platform społecznościowych, takich jak Facebook, YouTube czy Instagram. Odpowiedzi na te i wiele innych pytań poszukuje między innymi Tomasz Goban-Klas, który stwierdził, iż: „Radio to zadziwiające medium. [...] Ma bowiem blisko sto lat i trzyma się nieźle. Zupełnie nieźle, jeśli zauważyć, że to nie telewizja, nie prasa, nie Internet, ale właśnie radio jest najbardziej rozpowszechnionym medium na świecie⁴. Trudno nie zgodzić się z tym twierdzeniem, zwłaszcza teraz, gdy za sprawą rozwoju technologicznego radio stało się mobilne i multimedialne, jak nigdy dotąd. Ulubionej stacji radiowej możemy słuchać

1 M. Kwiatkowski, *Kulisy radia*, Warszawa 1973, s. 10.

2 Tamże, s. 7.

3 Zob. <http://www.badaniaradiowe.pl/aktualnosci/20160204.htm> (dostęp: 16.09.2016).

4 T. Goban-Klas, *Radiomorfoza w kontekście ewolucji, adaptacji i konwergencji mediów*, [w:] tenże, *Wartki nurt mediów. Ku nowym formom społecznego życia informacji. Pisma z lat 2000–2011*, Kraków 2011, s. 111.

praktycznie wszędzie, a dzięki specjalnym aplikacjom, pomagającym już nie tylko w odbiorze przekazów, możemy także komentować lub uczestniczyć na żywo w ulubionym programie radiowym. Jak słusznie zauważył Goban-Klas, który określa radio mianem „dziarskiego staruszka”, współczesna radiofonia ma się całkiem dobrze, a świadczyć o tym mogą liczne eksperymenty, zarówno na płaszczyźnie technologicznej, jak i programowej. Powstający na naszych oczach najnowszy rozdział historii rodzimego broadcastingu można określić za Gobanem-Klasem jako czas radiomorfozy, ale w dobie Internetu, a co za tym idzie – konwergencji i wizualizacji przekazów medialnych. Jak słusznie zauważył Mieczysław Porębski już w 1972 roku: „[...] obrazy [...] wtargnęły w życie człowieka i życie całych cywilizacji, po dzień dzisiejszy skutecznie uchylają się ponawianym raz po raz próbom normowania ich i porządkowania”⁵. Z biegiem czasu myśl Porębskiego nie tylko nie uległa dezaktualizacji, lecz także zyskała nowe znaczenie. **Obrazy wkradły się także do radia i na stałe zagościły w przekazach radiowych, tworząc nową, audiowizualną jakość. Zmianie tej uległy nie tylko gatunki informacyjne, lecz także, a może przede wszystkim, artystyczne – słuchowisko oraz reportaż.** Ekspansja obrazów przyczyniła się do powstawania hybryd gatunkowych, które trudno jest jednoznacznie sklasyfikować, gdyż rozwijają się na różnych płaszczyznach, a ich wspólnym mianownikiem jest obecność obrazu lub też zażyłości o charakterze terminologicznym. W przypadku reportażu jest to właśnie fotokast, natomiast w Teatrze Wyobraźni obraz zagościł w postaci słuchowisk wzbogaconych o warstwę wizualną w postaci adaptacji scenicznej, ale podporządkowanej estetyce dramatu radiowego. Obie hybrydy gatunkowe stanowią niezwykle ciekawy przedmiot badań i choć tego typu produkcji powstaje obecnie coraz więcej, to jednak w dalszym ciągu nie doczekały się one zwartych opracowań. Wróćmy jednak do zasadniczego zagadnienia niniejszego szkicu, jakim jest fotokast.

Czym jest fotokast?

Znalezienie odpowiedzi na pytanie postawione w tej części szkicu nie należy do najprostszych. Jednoznaczna eksplikacja tego terminu okazuje

5 M. Porębski, *Ikonosfera*, Warszawa 1972, s. 9.

się niemożliwa, gdyż omawiana hybryda rozwija się na różnych gruntach, nie tylko radiowym. Fotokastem zajmują się dziennikarze multimedialni, fotoreporterzy współpracujący z mediami lub agencjami fotograficznymi, fotoreporterzy ślubni oraz amatorzy. Różnorodność produkcji, która jest wynikiem rozmaitych podejść, sprawia, iż na każdym gruncie hybryda ta wytworzyła własną estetykę, która z kolei ma odzwierciedlenie w proponowanych definicjach. Monika Białek, dziennikarka oraz badaczka gatunków radiowych, określa fotokast jako „[...] kontaminację powstałą na bazie fotoreportażu, uzupełnionego o ścieżkę dźwiękową, czasem zapożyczoną z reportażu radiowego”⁶. Z kolei Krystian Bielatowicz definiuje fotokast jako „[...] **multimedialny fotoreportaż** [podkr. – A. M.], który przedstawiony jest za pomocą nie tylko zdjęć i podkładu muzycznego, który można nazwać pokazem slajdów, czyli slideshow, ale również używane są w fotokaście grafiki, wypowiedzi bohaterów, czyli mamy dodatkowo nagrany dźwięk oraz wideo. Jeśli używamy w fotokaście wideo, to jest on również nazywany wideokastem”⁷. Obie przywołane przed momentem definicje wpisują się w dominujący obecnie nurt refleksji nad omawianą hybrydą, która umiejscawia fotokast między innymi gatunkami i formami reportażowymi. Analizując jedynie te dwie eksplikacje, można uchwycić pewną charakterystyczną cechę odróżniającą oba podejścia, mianowicie dla Białek, choć może to nie wybrzmiało w tej definicji, niezwykle istotnym elementem jest reportaż radiowy lub dźwięk zrealizowany na gruncie radiowym, nieco inaczej jest w przypadku Bielatowicza, dla którego punktem wyjścia są fotografie, czasem uzupełnione ruchomym obrazem. Jednak, co podkreśla Bielatowicz, nie zawsze zdjęcia są w stanie opowiedzieć daną historię, dlatego często potrzebny jest dźwięk nie tylko w postaci muzyki, lecz także opowieści samego bohatera. W tym momencie pojawia się także swego rodzaju rozbieżność między produkcjami powstałymi na gruncie radiowym a tymi zrealizowanymi przez fotoreporterów. W pierwszym przypadku w warstwie dźwiękowej

6 M. Białek, *Reportaż dźwiękowy w obrazach, czyli rzecz o fotokastach*, [w:] *Konwergencja mediów masowych i jej skutki dla współczesnego dziennikarstwa*, t. 1, red. Z. Oniszczyk, M. Wielopolska-Szymura, Katowice 2012, s. 301–302.

7 Zob. *Fotokast. Videokast. Filmowanie lustrzanką cyfrową. Część 1 – YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=6SGfKmQ0pBU&playnext=1&list=PL3BFC955D3615BFC1> (dostęp: 12.05.2013).

zawsze pojawia się reportaż, natomiast w drugim przypadku istnieją dwie możliwości – pierwsza to materiał, który w warstwie dźwiękowej został uzupełniony o muzykę, czasem połączoną z otoczeniem dźwiękowym miejsca, gdzie był realizowany fotokast; drugi to pełnowymiarowa opowieść dźwiękowa, która powstała w estetyce tej hybrydy.

Wróćmy jednak jeszcze do prób eksplikacji omawianego terminu, gdyż warto w tym momencie przywołać także Jennifer Bebb⁸, autorkę jedynej na polskim rynku książki podejmującej omawianą tematykę, która fotokasty określa mianem „[...] reportaży multimedialnych, będących swoistą fuzją mediów, a ściślej rzecz biorąc – **filmu i fotografii** [podkr. – A. M.]. W moim odczuciu reportaż multimedialny to kreatywne połączenie możliwości, jakie dają dwa różne środki wyrazu, pozwalające na pełniejsze przedstawienie artystycznej wizji”⁹ – pisze Bebb. Autorka poświęca sporo czasu na wyjaśnienie kwestii obecności filmu w tego typu produkcjach, uważa ona, iż „[...] dzięki domieszcze filmu statyczne reportaże ożywają; pozwalają postronnym odbiorcom przeniknąć do świata, który mieliśmy szansę uwiecznić”¹⁰, a cały projekt ma bardzo plastyczny charakter łączący niezrównaną zdolność filmu do przedstawienia ciągłości zdarzeń z sugestywną dramaturgią statycznego obrazu”¹¹. Trudno nie zgodzić się z przedstawionym przed momentem stanowiskiem, gdyż niewątpliwie połączenie fotografii z ruchomym obrazem dodaje tego typu produkcjom dynamiki, jednak należy tutaj pamiętać o proporcjach, które odróżniają fotokast od wideokastu. Oba terminy są często mylone lub używane wymiennie, jednak należy w tym miejscu podkreślić, iż **poprzez fotokast rozumiem produkcję złożoną w przeważającej części z fotografii**¹². Analogicznie

8 Zob. J. Bebb, *Fotokast w fotografii ślubnej*, Łódź 2011.

9 Tamże, s. 18.

10 Tamże.

11 Tamże, s. 26.

12 Użyte sformułowanie może być rzecz jasna kwestią dyskusyjną, gdyż trudno jest jednoznacznie określić minimalną lub maksymalną ilość materiału wideo zawartego w fotokaście. Jennifer Bebb uważa, iż obraz ruchomy nie może przekraczać dwudziestu procent długości całego materiału, co jest niezwykle cenną wskazówką, która umożliwia właściwe wyważenie proporcji fotokastu. Jednak w tym miejscu należy podkreślić, iż podobnie jak każdy inny gatunek artystyczny, również fotokast rządzi się swoimi prawami, dlatego ilość materiału wideo zależy nie tylko od indywidualnej wizji autora czy możliwości technicznych, lecz także, a może przede wszystkim, od podejmowanego tematu.

wideokastem¹³ jest materiał, w którym dominuje obraz ruchomy, co jednak nie wyklucza obecności fotografii czy najróżniejszych grafik. Obecność materiału wideo w fotokaście jest jednak przyczyną wielu nieporozumień, co przekłada się na chaos terminologiczny, dlatego warto w tym momencie wprowadzić definicję, która łączy wszystkie stanowiska, a także uwzględnia specyfikę analizowanej hybrydy. W moim ujęciu **fotokast można określić jako multimedialny reportaż, adaptowany przez różne media i łączący w różnym stopniu fotografię, grafikę, elementy wideo, dźwięk oraz tekst. Dystynktywną cechą fotokastu, odróżniającą go od pokazu zdjęć, jest jego wartość informacyjna oraz sposób prowadzenia narracji, charakterystyczny dla form reportaży, a podstawowym nośnikiem jest Internet.** Zaproponowana definicja łączy wszystkie występujące obecnie na polskim gruncie tego typu produkcje, z jednym wyjątkiem, którym są amatorskie pokazy zdjęć. Tym, co odróżnia fotokast w zaproponowanym przed momentem rozumieniu, jako gatunek artystyczny, od pokazu zdjęć, jest jego wartość informacyjna oraz charakterystyczny dla reportażu i form reportaży sposób narracji. Właśnie te dwa elementy wyróżniają fotokasty spośród produkcji będących jedynie pokazami zdjęć¹⁴.

13 Doskonałym przykładem wideokastu jest chociażby *Ostatni skok* Adama Lacha, zob. https://www.youtube.com/watch?v=9tnjKBn_XU (dostęp: 19.10.2016).

14 Amatorskie pokazy zdjęć, najczęściej z wakacji lub uroczystości rodzinnych, również określane przez ich autorów mianem fotokastów, stanowią współczesny rodzaj albumu fotograficznego, którym, w przeciwieństwie do tradycyjnych odpowiedników, można się swobodnie dzielić. Tego typu materiały charakteryzują się dużą liczbą zdjęć, co z kolei przekłada się na długi czas trwania, rozmaitymi utworami muzycznymi w warstwie dźwiękowej oraz w przeważającej części brakiem selekcji wykorzystywanych obrazów. Jak słusznie zauważyła Susan Sontag „[...] fotografia w rękach większości ludzi wcale sztuką nie jest. Stanowi przede wszystkim rytuał społeczny, ochronę przed lękiem i narzędzie władzy”. Właśnie w przypadku udostępnianych w przestrzeni Internetu pokazów zdjęć można zaobserwować ów rytuał społeczny dokumentowania istotnych dla życia człowieka momentów. Obszerną grupę tego typu produkcji stanowią relacje z podróży, czyli fotografia turystyczna, zamknięta w ramy multimedialnego pokazu zdjęć. Analizując z kolei tego typu materiały, można zaobserwować pewne schematy, zarówno pod względem miejsc, w których wykonywane są zdjęcia, ujęć, pól czy też min, które przyjmują osoby uwiecznione na fotografiach. Tego typu fotografię doskonale podsumowuje przywołana przed momentem Sontag: „Fotografie dostarczają niepodważalnego dowodu na to, że podróż się odbyła, program wykonano i bawiono się dobrze. Dokumentują cykle konsumpcji prowadzonej z dala od oczu rodziny, przyjaciół, sąsiadów”. Zob. S. Sontag, *O fotografii*, Kraków 2009, s. 15–17.

Siusiający na księżyc i Zapłatki Pana Anatola, czyli pierwsze próby

Ta niezwykle świeża forma znalazła zwolenników na wielu gruntach, jednak najbardziej zaskakującym jest właśnie grunt radiowy, gdyż potencjał tej interesującej hybrydy dosyć szybko został dostrzeżony właśnie na tym polu, choć w nieco specyficzny sposób. Efektem mariażu słowa mówionego, dźwięku oraz obrazu jest właśnie fotokast radiowy¹⁵, który na przełomie ostatnich lat zyskał już całkiem mocną pozycję, a także, a może przede wszystkim, własną estetykę. Jak już wcześniej wspominałam, specyfika tego typu produkcji polega na ilustracji wcześniej powstałego reportażu fotografiami, a zatem obie warstwy – wizualna oraz dźwiękowa – często powstają w oderwaniu od siebie, a niekiedy dzieli je nawet znaczny upływ czasu. Tak też było w przypadku fotokastu *Siusiający na księżyc*¹⁶ Ireny Piłatowskiej i Anny Sekudewicz. Reportaż ten opowiada historię Andrzeja Kidawy, ordynatora oddziału urologii Szpitala Praskiego, zafascynowanego dziełami Bruegla. Okazuje się, że medycyna i sztuka mają wiele wspólnych płaszczyzn, a według Kidawy na obrazach artysty można nawet odnaleźć motywy urologiczne. W omawianym przypadku najpierw powstał dźwięk, bowiem reportaż radiowy o tym samym tytule został wyemitowany w 2000 roku, natomiast fotografie powstały aż dziesięć lat później. Sama Piłatowska, snując rozważania na temat reportażu i pracy reportażysty napisała, iż *Siusiający na księżyc* powstawał pięć lat¹⁷. Między pomysłem a emisją reportażystki zbierały dokumentację, poznawały bohatera i jego świat oraz oczywiście nagrywały materiał dźwiękowy, zatem od momentu pomysłu do zrealizowania fotokastu minęło nawet piętnaście lat. Tak duży upływ czasu budzi pewne wątpliwości, zwłaszcza natury etycznej, gdyż pokazywani na zdjęciach pracownicy oraz pacjenci nie są tymi samymi osobami, które pojawiły się w reportażu radiowym.

15 Sformułowanie *fotokast radiowy* zostało tutaj użyte świadomie, by podkreślić specyfikę produkcji powstałych na gruncie radiowym.

16 Zob. <http://fotocasty.pl/530/siusiajacy-na-ksiezyc/> (dostęp: 16.07.2018).

17 I. Piłatowska, *Reportaż jako artystyczny gatunek radiowy*, „Zeszyty Naukowe. Media – Społeczeństwo – Kultura” 2008, nr 1 (2), s. 38.



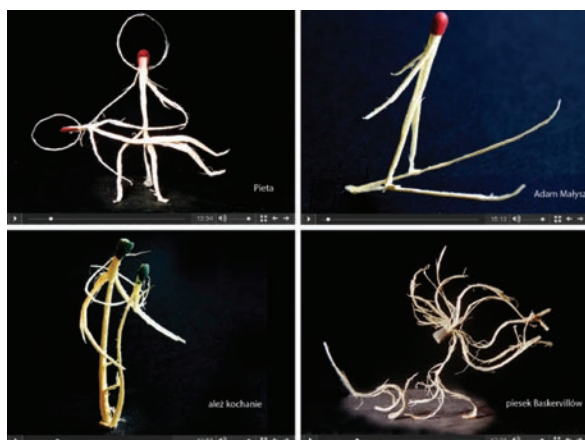
Fot. 1. Kadr z fotokastu *Siusiający na księżyc*, ilustrujący scenę rozmowy Kidawy z pacjentem

Źródło: <http://fotocasty.pl/530/siusiajacy-na-ksiezyc/> (dostęp: 16.07.2018)

Wizualizacja materiałów dźwiękowych po znacznym upływie czasu zawsze będzie się wiązać z wieloma problemami i dylematami etycznymi. Sławomir Ostrowski, który podjął się tego niezwykle trudnego zadania, zdecydował się na uzupełnienie radiowej opowieści o ujęcia, które mijają się z reporterską rzetelnością, jednak zabieg ten sprawił, iż nie pojawia się w tych miejscach rozdźwięk między obiema warstwami. W przypadku *Siusiającego na księżyc* mamy do czynienia ze specyficzną sytuacją, która sprawia, iż fotokast ten trudno jednoznacznie osadzić między reportażową prawdą, radiowym *feature* czy też innym rodzajem artystycznej wypowiedzi opartej na rzeczywistych wydarzeniach. Z jednej strony w warstwie dźwiękowej mamy do czynienia z reportażem, zrealizowanym zgodnie z estetyką tego gatunku, jednak z drugiej pojawiają się fotografie, które, choć są autentycznymi zdjęciami, to w stosunku do materiału dźwiękowego nie są prawdziwe. Stanowią jedynie ilustrację po części pozbawioną reporterskiej prawdy. W tym momencie można postawić wiele pytań, np. jak co najmniej dziesięć lat wpłynęło na bohatera. Czy jest to ten sam człowiek? Czy dalej jest rozkochany w obrazach Bruegla? I wreszcie, czy dziesięć lat to nie jest zbyt wiele? Pytania te zostawiam w tym momencie bez odpowiedzi, gdyż rozważania nad etycznym wymiarem tego rodzaju zabiegu stanowią temat do obszernej dyskusji. Mimo wielu zastrzeżeń związanych z tą nową formą i wykorzystaniem materiałów

powstałych wcześniej trzeba przyznać, że fotokasty pomagają ocalić od zapomnienia wiele niezwykłych reportaży, popularyzują je oraz docierają do nowych grup odbiorców, które być może nigdy nie poznałyby opowiadanych historii za pomocą tradycyjnego reportażu radiowego.

W debacie na temat roli fotografii w reportażu radiowym pojawiają się również głosy opowiadające się za obecnością zdjęć, bowiem w przypadku historii lub przedmiotu na tyle nieprawdopodobnego, iż trudnego do zwiualizowania przez odbiorcę, obecność fotografii wydaje się uzasadniona. Przykładem takiego materiału może być fotokast *Zapałki Pana Anatola*¹⁸ Agnieszki Walewicz i Eweliny Karpacz, ze zdjęciami autorstwa Sławomira Ostrowskiego i Anatola Karonia. Bohater tej opowieści, tytułowy pan Anatol, jest rzeźbiarzem, ale niezwykłym, gdyż jego prace powstają z zapałek. Zapewne odbiorcom trudno byłoby sobie wyobrazić rzeźby powstające tylko z jednej zapałki, a bohater fotokastu potrafi wyczarować z nich najróżniejsze figury – Mózgowca, Tancerzy czy Adama Małysza w locie (fot. 2).



Fot. 2. Wybrane kadry z fotokastu *Zapałki Pana Anatola*

Źródło: <http://fotocasty.pl/489/zapalki-pana-anatola/> (dostęp: 16.07.2018)

Warto w tym momencie zwrócić uwagę na pewną cechę charakterystyczną produkcji powstałych na gruncie radiowym, a jest nią brak elementów wideo¹⁹. Ruch otrzymuje się tutaj za pomocą serii zdjęć, które na

¹⁸ <http://fotocasty.pl/489/zapalki-pana-anatola/> (dostęp: 16.07.2018).

¹⁹ Nieco inaczej sytuacja wygląda w przypadku materiałów realizowanych przez fotoreporterów lub fotografów ślubnych, oni bowiem bardzo chętnie wykorzystują ruchomy obraz w swoich produkcjach.

etapie montażu zostają ułożone tak, by stwarzały wrażenie ruchu. Przykłady tego typu realizacji można odnaleźć właśnie w *Zapałkach Pana Anatola*, gdyż wrażenie ruchu pojawia się w przypadku omawianej produkcji wielokrotnie, m.in. na początku, kiedy bohater nagryza zapałki lub później, gdy pokazuje swoje małe dzieła. Przedstawiona w reportażu radiowym opowieść ma swoją specyficzną, audialną dynamikę, która budowana jest za pomocą odpowiedniego doboru poszczególnych elementów historii, ich montażu, uzupełnieniu o dźwięk, muzykę oraz ciszę. W momencie rozpoczęcia pracy nad wizualizacją reportażu fotoreporter staje przed nie lada wyzwaniem, gdyż musi nie tylko uzupełnić dźwiękową opowieść obrazami, lecz także zadbać o ich odpowiednią dynamikę i synchronizację z warstwą dźwiękową. Na tym etapie pojawia się też pewna słabość radiowych fotokastów, gdyż reportaż radiowy, posiadający zamknięty układ kompozycyjny oraz własną estetykę, zostaje przeniesiony na zupełnie inny grunt, gdzie zostaje połączony z obrazem, który również rządzi się swoimi prawami. Ten mariaż nie zawsze należy do udanych, gdyż można się spotkać z produkcjami, w których obie warstwy do siebie nie pasują, przez co całość szybko nudzi odbiorcę.

Obie przywołane przed momentem produkcje należą do pierwszych fotokastowych prób, które zapoczątkowały i jak się później okazało, przyczyniły się do utrwalenia pewnych cech charakterystycznych dla tej formy na gruncie radiowym. Pierwsze dwie już wymieniałam, a jest to wykorzystywanie reportażu radiowych w warstwie dźwiękowej oraz powstawanie dźwięku i obrazu w oderwaniu od siebie, w najbardziej skrajnym przypadku owo oderwanie oznacza znaczną rozbieżność w czasie i przestrzeni. Kolejnym elementem charakterystycznym jest brak elementu wideo w tego typu produkcjach oraz poszukiwanie wizualnej dynamiki za pomocą serii ujęć stwarzających pozory ruchu czy też dynamicznych przejść. Analizując fotokasty w szerokim kontekście, można także zaobserwować pewne podobieństwo, które również przekłada się na grunt radiowy, otóż fotokasty są zazwyczaj wynikiem pracy pojedynczych osób bądź niewielkich zespołów²⁰. Zazwyczaj nad tego typu materiałami pracują dwie osoby – reportażysta oraz fotoreporter

20 Z odwrotną sytuacją mamy do czynienia za granicą, gdzie nad fotokastami pracują całe zespoły.

– w przypadku produkcji zrealizowanych przez Polskie Radio autorem zdjęć do większości produkcji jest Sławomir Ostrowski. Nieco inaczej sytuacja przedstawia się w regionalnych rozgłoszeniach Polskiego Radia, jednak i tu nazwiska osób zaangażowanych w tego typu projekty wciąż się powtarzają.

Kolejne lata przyniosły wiele mniej lub bardziej udanych fotokastów, jednak – jak już wspominałam – tendencje, które pojawiły się na początku, zostały z czasem utrwalone. W dalszym ciągu największą słabością tego typu produkcji jest problem z odpowiednią wizualizacją, która dopełniałaby warstwę dźwiękową w taki sposób, by oba elementy tworzyły spójną całość. Problem ten wynika po części z braku możliwości równoległej pracy reportażysty i fotoreportera, a także z nieuwzględnienia estetyki fotokastu, gdyż już na etapie wyboru tematu i jego dokumentacji powinien być uwzględniony wizualny aspekt opowieści. Jednak trudno pominąć fakt, iż w ostatnim czasie fotokast na gruncie radiowym zaczął ewoluować. Lata pierwszych prób i błędów radiowcy w tym zakresie mają już za sobą, dlatego zmienia się podejście do pracy nad omawianą hybrydą. Można więc powiedzieć, iż właśnie powstaje nowy rozdział historii fotokastu, w którym praca nad tą nową formą jest nieco bardziej świadoma. Doskonałym przykładem jest *Opowieść o balladzie*, której przyjrzymy się nieco bliżej w dalszej części szkicu.

Opowieść o balladzie – radiowa megaprodukcja

„Prezesowi Feliksowi Filipowiczowi na pamiątkę pierwszych pięciu lat współpracy urzędnicy Wodociągu Białostockiego 1 XII 1933” – taką inskrypcję można przeczytać na zegarku odnalezionym podczas prac archeologicznych prowadzonych przez IPN przy Areszcie Śledczym w Białymstoku. Archeolodzy szukali tam ofiar terroru komunistycznego, jednak podczas prowadzonych badań odnaleziono także szczątki więźniów z czasów okupacji niemieckiej. Jak się później okazało, Feliks Filipowicz był pierwszym przewodniczącym Rady Miejskiej w Białymstoku w niepodległej Polsce. Ta niezwykła historia stała się kanwą dla aż czterech materiałów – dwóch reportaży, słuchowiska oraz fotokastu. Kolejność, w jakiej wymieniałam materiały, nie jest przypadkowa, gdyż fotokast stanowi ostatni element radiowej opowieści o niezwykłym znalezisku i jego

właścicieli, dlatego zanim przejdę do samego fotokastu, zatrzymam się przez chwilę przy pozostałych trzech materiałach.

Jako pierwszy należy wymienić reportaż Agnieszki Czarkowskiej – *Rozstrzelany zegarek*²¹, który jest opowieścią o poszukiwaniu właściciela tytułowego zegarka. Jak się okazuje, znalezienie odpowiedzi na pytanie, kim był Feliks Filipowicz, wcale takie proste nie było, gdyż w owym czasie w Białymstoku żyło aż trzech Filipowiczów, w tym dwóch mogło mieć związek z Wodociągiem Białostockim. Doskonale podjęty temat oraz realizacja sprawiły, iż omawiany reportaż zdobył Grand Prix KRRiT 2014 w kategorii reportaż radiowy, nagrodę w konkursie IPN Audycja Historyczna Roku 2015 – Historia Regionalna oraz nagrodę Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich 2015. Trzy następne materiały, czyli drugi reportaż, słuchowisko oraz fotokast łączą się ze sobą i przenikają nie tylko na płaszczyźnie tematycznej, lecz także organizacyjnej oraz produkcyjnej, gdyż powstawały równolegle, co stanowi niezwykle interesujący oraz wciąż rzadko spotykany na gruncie radiowych gatunków artystycznych przykład konwergencji. *Opowieść o balladzie* – reportaż Joanny Sikory²²; *Ballada o moim mieście* – słuchowisko w reżyserii Waldemara Modestowicza²³ oraz *Opowieść o balladzie* (fotokast) stanowią swojego rodzaju wielką audiowizualną produkcję. Całą tę artystyczną opowieść zamyka fotokast *Opowieść o balladzie* Joanny Żemojdy, który został zrealizowany w typowej dla radia estetyce dźwiękowej oraz tak, jak to już podkreślałam na samym początku niniejszego szkicu, powstał w sposób typowy dla fotokastów radiowych, czyli na kanwie reportażu radiowego, w tym przypadku autorstwa Joanny Sikory. Jednak w przeciwieństwie do wcześniej przywołanych produkcji mamy tu do czynienia z bardziej świadomą pracą na poszczególnych etapach. Mimo iż w dalszym ciągu kanwą jest reportaż radiowy, to warstwa wizualna została opracowana tak, by wszystkie elementy współgrały ze sobą kompozycyjnie. Na uwagę zasługuje tutaj niezwy-

21 Zob. <http://www.polskieradio.pl/7/3040/Artykul/1296512,Rozstrzelany-zegarek-Tajemnicz-ofiary-terroru> (dostęp: 27.09.2016).

22 Zob. <http://www.radio.bialystok.pl/reportaz/index/id/124871> (dostęp: 27.09.2016).

23 Autorkami scenariusza są Agnieszka Czarkowska i Gabriela Walczak, za realizację akustyczną był odpowiedzialny Zdzisław Wasilewski, a za oprawę muzyczną Marek Kubik. Zob. <http://www.radio.bialystok.pl/wiadomosci/index/id/124932> (dostęp: 27.09.2016).

kle dynamiczny sposób realizacji omawianego fotokastu, gdyż reportaż Sikory został bardzo dokładnie opracowany fotograficznie, a co za tym idzie – nie mamy tutaj problemu, jakim są powtarzające się zdjęcia lub prawie takie same kadry. Ta różnorodność wizualna wynika z faktu, iż sama opowieść jest bardzo bogata w obrazy, co jest niezwykle istotne w przypadku fotokastu, gdyż nie każdą historię można opowiedzieć za pomocą tej hybrydy²⁴. Na uwagę zasługują fotografie pochodzące z rodzinnych archiwów Feliksa Filipowicza oraz Białostockiego Archiwum. Ciekawym zabiegiem jest tutaj wykorzystanie refotografii, czyli zestawienie zdjęć archiwalnych z obecnymi (fot. 3 i fot. 4).

Joannie Żemojdzie udało się uniknąć wielu błędów czy też niedociągnięć obecnych w fotokastach powstałych na gruncie radiowym, zwłaszcza w pierwszych latach. Obok wspomnianego bogactwa dokumentacji fotograficznej autorka nie zapomniała także o zmianie otoczenia dźwiękowego, jakie towarzyszy bohaterom reportażu, a co za tym idzie – o pokazaniu miejsc, gdzie został nagrany materiał dźwiękowy. Dlatego osoby oglądające fotokast widzą kolejne etapy pracy nad słuchowiskiem, od pierwszego spotkania z reżyserem produkcji – Waldemarem Modestowiczem, poprzez indywidualną pracę aktorów w studiu muzycznym, gdzie były nagrywane piosenki do słuchowiska, aż po nagrania w Białostockim Muzeum Wsi.

Jedynym niedociągnięciem, jakie można w tym przypadku zarzucić Joannie Żemojdzie, jest brak belki lub innego elementu graficznego, na którym można umieścić imię, nazwisko oraz funkcję osoby, której wypowiedź aktualnie możemy usłyszeć. Rzecz jasna Joanna Sikora poprowadziła reportaż w taki sposób, że mniej więcej jasne jest to, kto aktualnie mówi, jednak przy takiej liczbie bohaterów jest to niemożliwe, by każdą osobę opisać dźwiękowo. Na fotokaście widzimy pracowników radia lub aktorów, jednak nie wszyscy są na tyle znani, by każdy odbiorca wiedział, kim jest aktualnie pokazywana osoba.

Opowieść o balladzie to niesamowita podróż do radiowego świata, gdzie odbiorcy mogą nie tylko usłyszeć, lecz także prześledzić kolejne etapy powstawania słuchowiska oraz radiowego chaosu, o którym

24 Przykładem nie do końca udanego fotokastu jest *Świat lalek*. Opowieść w warstwie dźwiękowej jest niezwykle ciekawa i absorbująca odbiorców, jednak w warstwie wizualnej mamy wciąż powtarzające się obrazy bądź prawie identyczne kadry. Ewidentnie w tym przypadku zabrakło pomysłu na ciekawą wizualizację reportażu lub temat sam w sobie jest zbyt mało fotograficzny.

piisał przywołany na samym początku niniejszego szkicu Maciej Józef Kwiatkowski. Choć fotokast ten został zrealizowany w typowy dla radia sposób, czyli poprzez wizualizację reportażu radiowego, to cała produkcja została w znacznie większym stopniu podporządkowana estetyce nowej formy, jaką jest fotokast, niż przywołane wcześniej



Fot. 3. Kadr z fotokastu *Opowieść o balladzie*, przedstawiający budynek apteki, w której pracował Feliks Filipowicz

Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=sLhS8Lyvqmg> (dostęp: 16.07.2018)



Fot. 4. Kolejny kadr z fotokastu *Opowieść o balladzie*, przedstawiający ten sam budynek apteki, w której pracował Feliks Filipowicz, ale współcześnie

Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=sLhS8Lyvqmg> (dostęp: 16.07.2018)



Fot. 5. Kadry z fotokastu *Opowieść o balladzie*, pokazujące kulisy powstawania słuchowiska *Ballada o moim mieście*

Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=sLhS8Lyvqmg> (dostęp: 16.07.2018)

realizacje, co sprawia, iż można w tym przypadku mówić o znacznie bardziej świadomym wykorzystaniu możliwości, jakie drzemią w tej niezwykle intrygującej hybrydzie.

Podsumowując, fotokast stanowi niezwykle ciekawy aspekt wizualizacji reportażu radiowego. Z biegiem czasu i rozwojem tej formy można dostrzec pewne zmiany, gdyż coraz częściej opowieści radiowe powstają z myślą właśnie o fotokaście, a całość produkcji jest podporządkowana estetyce tej nowej audiowizualnej formy, jednak jego twórcy nie powiedzieli jeszcze ostatniego słowa. W jakim kierunku rozwinię się omawiana hybryda, również na gruncie radiowym, pokażą najbliższe lata.

Bibliografia

Bebb J., *Fotokast w fotografii ślubnej*, Łódź 2011.

Białek M., *Reportaż dźwiękowy w obrazach, czyli rzecz o fotokastach*, [w:] *Konwergencja mediów masowych i jej skutki dla współczesnego dziennikarstwa*, t. 1, red. Z. Oniszczyk, M. Wielopolska-Szymura, Katowice 2012.

- Goban-Klas T., *Radiomorfoza w kontekście ewolucji, adaptacji i konwergencji mediów*, [w:] tenże, *Wartki nurt mediów. Ku nowym formom społecznego życia informacji. Pisma z lat 2000–2011*, Kraków 2011.
- Klimczak K., *Reportaże radiowe o krzywdzie i cierpieniu*, Łódź 2011.
- Kwiatkowski M. J., *Kulisy radia*, Warszawa 1973.
- Maćkowiak A., *Fotokast – między kreacją a manipulacją*, „Kultura – Media – Teologia” 2014, nr 1 (16), s. 41–51.
- Maćkowiak A., *Wizualizacja współczesnych przekazów radiowych – próba analizy zjawiska*, rkps.
- Piłatowska I., *Reportaż jako artystyczny gatunek radiowy*, „Zeszyty Naukowe. Media – Społeczeństwo – Kultura” 2008, nr 1 (2).
- Porębski M., *Ikonosfera*, Warszawa 1972.
- Sontag S., *O fotografii*, Kraków 2009.

Netografia

- <http://fotocasty.pl/489/zapalki-pana-anatola/> (dostęp: 16.07.2018).
- <http://fotocasty.pl/530/siusiajacy-na-ksiezyc/> (dostęp: 16.07.2018)
- <http://www.badaniaradiowe.pl/aktualnosci/20160204.htm> (dostęp: 16.09.2016).
- <http://www.polskieradio.pl/7/3040/Artykul/1296512,Rozstrzelany-zegarek-Tajemnica-ofiary-terroru> (dostęp: 27.09.2016).
- <http://www.polskieradio.pl/8/2384/Artykul/1282282,Rozstrzelany-zegarek-zagadka-dolu-egzekucyjnego> (dostęp: 27.09.2016).
- <http://www.polskieradio.pl/80/1003/Artykul/366470,Zapalki-Pana-Anatola> (dostęp: 27.09.2016).
- <http://www.polskieradio.pl/80/1003/Artykul/366479,Siusiajacy-na-ksiezyc> (dostęp: 27.09.2016).
- <http://www.radio.bialystok.pl/reportaz/index/id/124871> (dostęp: 27.09.2016).
- <http://www.radio.bialystok.pl/wiadomosci/index/id/124932> (dostęp: 27.09.2016).
- <https://www.youtube.com/watch?v=6SGfKmQ0pBU&playnext=1&list=PL3BFC955D3615BFC1> (dostęp: 12.05.2013).
- https://www.youtube.com/watch?v=9tnjIKBn_XU (dostęp: 19.10.2016).
- <https://www.youtube.com/watch?v=sLhS8Lyvqmg> (dostęp: 16.07.2018).

Photography Podcast – the new version of radio report. Prolegomena for future synthesis

Summary

It is impossible not to spot the progressive convergence, virtualization and visualization in modern media. Images can be found even in the radio which until recently was considered as a completely non-visual medium. Not only the informational genres changed but also artistic ones. It might seem that pictorial forms of radio dramas and reportages can not be created. However, this has changed recently and the radio is no longer considered as a non-visual medium.

In the context of these processes photocast is a very interesting phenomenon. It is a radio-based genre hybrid created on the basis of sound reportage. The article is an attempt to analyze photography podcast as a new form of radio artistic statement.

Keywords: podcast, photography podcast, radio.

Hanna Żbikowska*

Ściana w kropki, czyli jak zaszyfrować „jedność bytu”

Streszczenie

W artykule omawiam i interpretuję projekt artystyczny Wolnej Pracowni PGR Art z 2009 roku, zatytułowany *Alfabet*, związany z 70. rocznicą śmierci Witkacego. Do działań związanych z projektem należało nadsyłanie przez internautów cytatów z twórczości Witkiewicza, ich przetłumaczenie na kod binarny, a następnie na system graficzny, złożony z sekwencji mniejszych i większych czarnych kropek. Ostatecznie artyści wybrali jeden cytat: „Sztuka jest odrębnym światem, jest ostatecznym odbiciem jedności bytu” (z powieści *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta*) i umieścili odpowiedni wzór na ścianie jednego z bloków na gdańskim osiedlu Zaspa. Proces powstawania muralu (począwszy od pierwotnego ogłoszenia artystów) oraz jego dokumentacja stanowią integralną część projektu i są istotne dla sensu całości.

Słowa kluczowe: sztuka uliczna, Witkiewicz Stanisław Ignacy, mural, kod binarny.

* Uniwersytet Warszawski, Wydział Polonistyki, 00-927 Warszawa, ul. Krakowskie Przedmieście 26/28, e-mail: hanna.zbikowska@student.uw.edu.pl.

„Ja stróż latarnik nadaję z mrówkowca”¹ – pisał Miron Białoszewski, przedstawiając w tytule wiersza sytuację poety, mieszkańca wielopiętrowego bloku. Atmosferę PRL-owskiego osiedla i problemy sztuki, szukającej tam dla siebie miejsca, odzwierciedlał w tym przypadku tradycyjny komunikat językowy, wystarczał sam przekaz werbalny.

Miejska przestrzeń jako możliwa przestrzeń sztuki okazała się inspirująca jednak nie tylko dla poety lingwisty (dla którego „zaczęło się wszystko od mówienia, a nie od pisania”²), lecz także dla twórców bardziej wszechstronnych, zorientowanych na wartości pozajęzykowe i gotowych połączyć słowo z kodem wizualnym, a nawet wkomponować swój artystyczny komunikat w samą przestrzeń miasta, w tworzoną przez nią gęstą siatkę znaczeń.

Ci dwaj współcześni artyści lub – jak o sobie mówią – Robotnicy Sztuki – to Mikołaj Robert Jurkowski i Sylwester Gałuszka, twórcy Kolonii Artystów Gdańsk Stocznia oraz Wolnej Pracowni PGR Art (rozwiązanej w 2015 roku), silnie związani z Gdańskiem i Trójmiastem. Ich dzieło – mural na ścianie bloku z wielkiej płyty przy ulicy Pilotów 8, na gdańskim osiedlu Zaspą – powstawało od kwietnia do czerwca 2009 roku w związku z Europejskim Festiwałem Malarstwa Monumentalnego Gdańsk Zaspą Monumental Art (który towarzyszył kandydaturze Gdańska do tytułu Europejskiej Stolicy Kultury). Sam mural, harmonijna, dość prosta kompozycja złożona z czarnych kropek na białej płaszczyźnie i zatytułowana *Alfabet*, nie wyczerpuje istoty projektu PGR Art. Integralną część dzieła stanowi sam proces jego powstawania, a dla osoby nieświadomej tego procesu końcowy efekt byłby pozbawiony wielu skojarzeń i istotnych znaczeń. Artystyczne przekształcenie elewacji budynku jest bowiem owocem złożonej, wieloetapowej pracy twórczej, obejmującej między innymi współudział internautów. Początek działań artystycznych wyznacza data 15 kwietnia 2009 roku, kiedy Jurkowski i Gałuszka zamieścili na stronie Pracowni następujące ogłoszenie:

ALFABET: PGR ART otwiera proces partycypacyjnych negocjacji wyglądu fasad budynków. W tym celu udostępnia narzędzia do kreacji własnego wkładu w finalny efekt. Fragmenty, wybranych przez uczestników

1 M. Białoszewski, *Ja stróż latarnik nadaję z mrówkowca*, [w:] tenże, *Sprawdzone sobą. Wiersze wybrane*, Warszawa 2008, s. 183.

2 M. Białoszewski, *Mówienie o pisaniu*, [w:] tenże, *Sprawdzone sobą...*, s. 5.

projektu, tekstów przekształcane w międzynarodowy, a jednak hermetyczny dla człowieka kod binarny tworzą dekoracyjną kompozycję, która mimo abstrakcyjnego charakteru skrywa ukryty przekaz. Utworzona w ten sposób poezja wizualna balansuje na granicach symbolu i ornamentu, a doświadczalne jedynie przez maszyny znaczenie pozwala obserwatorom na sensualne przeczucie równoległej rzeczywistości. Powiedzenie Derridy twierdzącego, że „wszystko jest tekstem” zyskuje zupełnie nowy wymiar.

Odsłona pierwsza: Witkacy

Uważamy, że o Witkacym i jego życiu napisano niejedną opasłą tom. Wszyscy wiedzą, że dramaturg, że powieściopisarz, że malarz, że filozof, że krytyk sztuki, że „czysta forma”, że Zakopane. Aby zaznaczyć 70. rocznicę śmierci tego wybitnego artysty, zapraszamy do zamieszczenia na stronie najbardziej charakterystycznych dla jego twórczości wersów.

Zapraszamy do wpisywania cytatów z twórczości Witkacego zawierające tylko do 70 znaków!!! [Rok 2009 to 70. rocznica śmierci Witkacego]. Cytaty zostaną przetransformowane do formy kodu binarnego i graficznego, a najciekawsze rozwiązanie graficzne umieścimy na 30 metrowym wieżowcu.

Kod zerojedynkowy obecny jest prawie wszędzie. Jako najprostszy z możliwych sposobów przekazu informacji, występuje prawie we wszystkim, co otacza nas w dzisiejszym cywilizacyjnie rozwiniętym świecie: maszynach, komputerach, ich procesach obliczeniowych, kodzie kreskowym...

Nasze proste znaki graficzne mają za zadanie sprowokować do refleksji odbiorców „ja też tak potrafię malować”, a może nawet nakłonią do głębszych przemyśleń nad związkiem sztuki, poezji, malarstwa, wideo...³

3 Materiał archiwalny, <http://www.pgr.art.pl/alfabet/> (dostęp: 22.05.2012). Strona pracowni obecnie nie jest już dostępna w Internecie. Cytowane ogłoszenie wraz ze skrótowymi informacjami o losach projektu – jako wydarzenie archiwalne – zob. <http://m.trojmiasto.pl/rozrywka/Alfabet-imp118600.html> (dostęp: 20.10.2016).

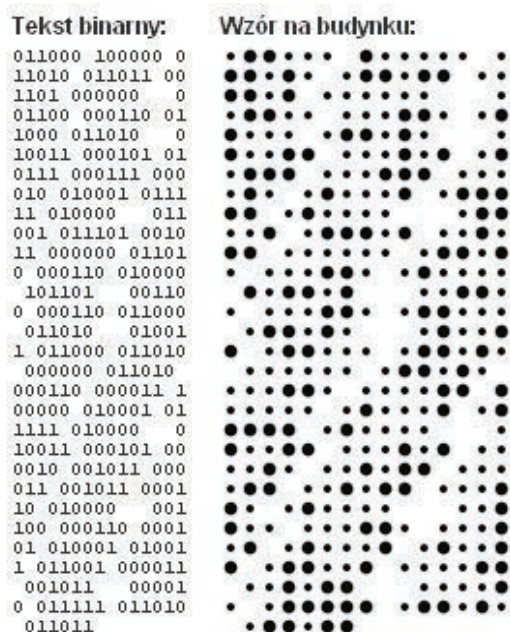
a
 ą
 b
 c
 ć
 d
 e
 ę
 f
 g
 h
 i
 j
 k
 l
 ł
 m
 n
 ń
 o
 ó
 p
 q
 r
 s
 ś
 t
 u
 v
 w
 x
 y
 z
 ź
 ż
 0
 1
 2
 3
 4
 5
 6
 7
 8
 9

,
 /
 ?
 !
 '
 :
 ;
 "
 (.....
)
 %
 +
 -
 =
 &
 <
 >

Ilustracja 1. Przyporządkowanie
 literom i symbolom obecnym
 w języku polskim ich binarno-
 graficznych odpowiedników

Źródło: materiał udostępniony
 mailowo na potrzeby tego artykułu
 przez Sylwestra Gałuszkę

Pod spodem udostępniono do pobrania plik z alfabetem, który każdej literze polskiego alfabetu, cyfrom oraz wybranym symbolom matematycznym i znakom interpunkcyjnym przyporządkowuje odpowiedni kod, złożony z sześciu kropek w dwóch rozmiarach i w różnych konfiguracjach (ilustracja 1). Na przykład literze *a* odpowiada sześć małych kropek, a cyfrze *0* – jedna duża, trzy małe i dwie duże⁴. Z treści ogłoszenia wynika, że kropki układają się w system binarny – są graficznym odpowiednikiem kodu zerojedynkowego. Oprócz alfabetu potencjalni współtwórcy projektu mogli obejrzeć propozycje cytatów nadesłane przez ich poprzedników.



Ilustracja 2. Wybrany tekst w kodzie binarnym i jego ostateczna reprezentacja graficzna

Źródło: <http://m.trojmiasto.pl/rozrywka/Alfabet-imp118600.html> (dostęp: 20.10.2016)

Kolejność działań wyglądała zatem następująco: najpierw Witkacy pisał teksty literackie (nieświadomy, że jego twórczość wejdzie w skład projektu), potem internauci wybierali z nich cytaty, następnie spośród tych cytatów jeden cytat wybrali artyści z Pracowni PGR Art, przetłumaczyli go na kod zerojedynkowy, a potem na odpowiednie sekwencje kropek,

⁴ Zob. materiał archiwalny, <http://www.pgr.art.pl/ALFABET-net/alfabet.pdf> (dostęp: 22.05.2012) oraz ilustrację 1, za której udostępnienie na potrzeby tego artykułu dziękuję Panu Sylwestrowi Gałuszce.

które w końcu namalowali na ścianie wieżowca. Jak podano na oficjalnym portalu osiedla Zaspas, „6-bitowy kod zerojedynkowy zbudowany jest z małych i dużych kropek o średnicy 50 i 20 cm – suma nawiązuje do 70. rocznicy śmierci artysty”⁵. Należy przy tym zauważyć, że pracę tę artyści wykonali osobiście – jako Robotnicy Sztuki sami malowali na rusztowaniach, co zostało fotograficznie udokumentowane (została też udostępniona dokumentacja poklatkowa⁶). Natomiast ostatecznie wybrany cytat – „Sztuka jest odrębnym światem, jest ostatecznym odbiciem jedności bytu” – pochodzi z powieści Witkiewicza *622 upadki Bunga*, czyli *Demoniczna kobieta* i został nadesłany przez Patryka Brzezińskiego⁷.

Efekt końcowy w przestrzeni wirtualnej można obecnie podziwiać między innymi na portalu Zaspas⁸. Jako publicznie dostępne zachowało się także zestawienie wybranego cytatu w kodzie binarnym i jako wzoru plastycznego (ilustracja 2).

W związku z tak szeroko zakrojonym projektem artystycznym powstaje szereg pytań, nieproblematycznych z punktu widzenia tradycyjnie rozumianej sztuki słowa ani tradycyjnie rozumianych sztuk plastycznych.

Pierwszym takim pytaniem jest pytanie o tożsamość dzieła, o jego ontologię. Czy dzieło sztuki to w tym przypadku sam mural czy w jego skład można włączyć również proces twórczy? Czy zamieszczona w Internecie dokumentacja projektu pełni tylko funkcję meta-komentarza czy też stanowi integralną część samego dzieła (projektu)? Czy ogłoszenie i niewykorzystane cytaty również wchodzi w jego skład? Wreszcie: czy jest to dzieło literackie czy plastyczne? Mural czy poezja wizualna? Czy blok przy ulicy Pilotów i otaczające go osiedle też są częścią dzieła?

Drugi krąg zagadnień dotyczy ról twórcy i odbiorcy. Kto jest autorem dzieła? Czy tylko Gałuszka i Jurkowski, czy również Patryk Brzeziński, który nadesłał wybrany cytat? Co z osobami, które przysłały niewykorzystane cytaty? Czy Witkacy jest współautorem *Alfabetu*? Czy nieżyjący

5 <http://muraledganskazaspas.pl/kolekcja/pgr-art/> (dostęp: 20.10.2016).

6 Zob. https://www.youtube.com/watch?v=u-Sg_hYUfI (dostęp: 20.10.2016). Zob. także profil facebookowy PGR Art., <https://www.facebook.com/pgrart/?fref=ts> (dostęp: 20.10.2016).

7 Zob. <http://m.trojmiasto.pl/rozrywka/Alfabet-imp118600.html> (dostęp: 20.10.2016) oraz <http://www.fpiec.pl/oferta/patronaty/2015/07/09/top10murali> (dostęp: 20.10.2016).

8 Zob. <http://muraledganskazaspas.pl/kolekcja/pgr-art/> (dostęp: 20.10.2016).

autor może ponownie zostać autorem? Czy odbiorcy dzieła, którzy podejmą trud rozkodowania zaszyfrowanego zdania, też są jego współtwórcami?

Czy *Alfabet* jest dziełem oryginalnym czy może przekładem? I jakim przekładem: językowym czy intersemiotycznym? Jak rozumieć sens tak hybrydalnego projektu i jaką ma on wartość artystyczną?

Na większość z tych pytań nie ma oczywiście jednoznacznej odpowiedzi. Jest za to wiele ścieżek interpretacyjnych, którymi może podążać odbiorca.

Na pierwszy rzut oka mural Jurkowskiego i Gałuszki to po prostu elewacja w kropki, jest zatem okazem sztuki użytkowej – jak to określono w ogłoszeniu, „dekoracyjną kompozycją”, a nawet „ornamentem”. Ten aspekt dzieła wydaje się łatwo uchwytne, a wartość estetyczna kształtowanej artystycznie przestrzeni monotonnego, popeerelowskiego blokowiska jest tu nie do przecenienia. Analogię pomiędzy ozdobnymi kropkami na budynku a wszelką sztuką dekoracyjną, z wzornictwem przemysłowym włącznie, doskonale pokazują fotografie dokumentujące projekt, na których obok świeżo pomalowanego bloku widać kobietę z białym parasolem w czarne grochy⁹. Zyskuje tutaj na znaczeniu aspekt ludyczny przedsięwzięcia, element ironicznego zdystansowania twórców wobec dzieła (o którym świadczą także pseudorobotnicze kombinzony Robotników Sztuki z logo PGR Art na plecach).

Nie chodzi tu jednak wyłącznie o nieskrępowany komizm ani o czyste zdobnictwo. Już w ogłoszeniu Pracowni pojawia się informacja, swego rodzaju wskazówka do interpretacji późniejszego komunikatu artystycznego, według której kompozycja „skrywa ukryty przekaz”. Choć nie rezygnuje się z aktu komunikacji, podkreślona zostaje chęć ukrycia znaczenia, jego zaszyfrowania, zapisania w języku „hermetycznym dla człowieka” – uwaga odbiorcy zostaje skierowana na nieprzezroczystość znaku, na konieczność podjęcia operacji interpretacyjnych. Przechoździeń, który znajdzie się przy ulicy Pilotów 8, otrzyma stosowne narzędzia interpretacyjne w postaci alfabetu (na bloku zawisła odpowiednia kartka informacyjna) i zostanie wciągnięty w grę, której stawkę stanowi

⁹ Zob. materiał archiwalny, <http://www.pgr.art.pl/ALFABET-net/foto/album/index.html> (dostęp: 22.05.2012).

dotarcie do sensu. Jeśli podejmie wyzwanie, będzie mógł przekroczyć granice własnego poznania – poznać znaczenie „doświadczalne jedynie przez maszyny”.

Co więcej, artyści obiecują doświadczenie „równoległej rzeczywistości”, odpowiadającej chyba Witkacowskiemu „odrębnemu światu”, którym ma być sztuka.

Wyraźny związek pomiędzy cytatem z 622 *upadków Bunga* a wstępnymi założeniami projektu pokazuje, jak deklaracja, że na bloku znajdzie się „najciekawsze rozwiązanie graficzne”, okazuje się niepełna. Końcowy efekt łączy pożądane walory plastyczne z elementem znaczenia, a nawet metafizycznego sensu. Sztuka, która „jest ostatecznym odbiciem jedności bytu”, niweluje wszelkie sprzeczności, pozwala ogarnąć całość istnienia w ramach przeżycia estetycznego, w swoistym olśnieniu, któremu nie może przeszkodzić złożona struktura intersemiotyczna i intertekstualna dzieła.

Mural Pracowni PGR Art jest i „ornamentem”, i „symbolem”, i „poezją wizualną”: łączy kod wizualny i werbalny, pokazuje materialność znaku graficznego. Jak pisze Jerzy Jarniewicz, „poezja konkretna to sztuka języka, w której słowo nie ukrywa swojej materialności, a przeciwnie – odsyła do siebie w swoim dźwiękowym (poezja foniczna) lub graficznym (wizualna) wymiarze”¹⁰. Cytat z Witkiewicza w zapisie binarno-plastycznym poprzez zmianę zapisu w stosunku do standardowego tekstu (w dodatku dwustopniową zmianę) przyciąga uwagę właśnie swoim kształtem graficznym.

Materialność znaku narzuca się tutaj tak bardzo, że aspekt werbalny mógłby umknąć, co jednak nie przeszkadza w procesie „lektury” – istotne jest „sensualne przecucie równoległej rzeczywistości”, zmysłowy, wzrokowy odbiór sensu dzieła. Wydaje się, że wedle symboliczno-metafizycznych założeń projektu znajomość tekstu nie jest niezbędna, aby poznać jego sens, a obcowanie obserwatora z dziełem przechodzi z poziomu intelektualnego na intuicyjny. Artyści, choć powołują się na twierdzenie Derridy, że „wszystko jest tekstem”, ironicznie je reinterpretują: pojęcie tekstu może okazać się tu bliższe symbolicznym pojęciom Pisma czy Księgi jako elementów wbudowanych w strukturę bytu i niezmiennie ją przenikających.

10 J. Jarniewicz, *Tłumacze na urlopi!*, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 54.

W całym projekcie szczególnie zastanawiająca wydaje się kwestia cyfrowego, komputerowego kodu binarnego. Najprostszy, bo tylko dwuelementowy, międzynarodowy i powszechnie używany, kod binarny jawi się tutaj jako coś w rodzaju nieodzownych podstaw komunikacji, zaś zaszyfrowane w nim znaczenie okazuje się „doświadczalne” dla maszyn. To bardzo dziwne stwierdzenie autorów projektu, zwłaszcza w świetle niechęci Witkiewicza do techniki i automatyzacji. Pokazuje jednak tajemnicze więzi rozumienia, przenikające ludzką i pozaludzką rzeczywistość oraz sposób, w jaki ta osobiwa, komunikacyjna „jedność bytu” realizuje się w nieustającej potencjalności zakodowań i rozkodowań (choćby w cytatach, które można było nadsyłać już po wybraniu tego z 622 *upadków Bunga*).

Co ważne, wizualność kodu umożliwia nieliniarną lekturę ukrytego hasła-cytatu. Ktoś może na przykład zestawiać litery od prawej do lewej, od dołu do góry, po przekątnej – zwłaszcza że sekwencje kropek układają się w uchwytnie dla oka ukośne pasy, a poszczególne zakodowane litery są przenoszone między „linijkami” jak wyrazy w zwykłym tekście. Odbiorca staje się wówczas współautorem dzieła otwartego¹¹, przy czym wszelkie sensory, generowane przez nie u różnych odbiorców, stapiają się w harmonijną jedność plastycznego przedstawienia.

W kontekście teorii czystej formy Witkiewicza sytuacja ta odpowiadać może odczuciu jedności w wielości, przeżyciu metafizycznemu, które człowiek zawdzięcza czysto formalnej jedności dzieła sztuki (powiązaniu jego elementów w nierozzerwalną całość, będącą efektem twórczej konieczności). Kontemplacja tej doskonałej jedności formalnej, zdaniem Witkacego, pozwala na zbliżenie do Tajemnicy Istnienia¹². W takim ujęciu projektu PGR Art tajemnica bytu, choć ukryta, może zostać doświadczona poprzez końcową formę muralu i jej estetyczną kontemplację.

Malarstwo abstrakcyjne, według Witkiewicza najbliższe ideałom czystej formy¹³, to punkt dojścia wszystkich skomplikowanych opera-

11 Warto nadmienić, że – według informacji blogera Andrzeja Tucholskiego – „podobno jeden z mieszkańców osiedla przyszedł się poskarżyć, że znalazł tam błąd”, cyt. za: <http://andrzejtucholski.pl/2013/zaspa-gdansk/> (dostęp: 20.10.2016).

12 Zob. A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Warszawa 1974, s. 180–200.

13 Zob. J. Sławiński, *Czysta forma*, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2002, s. 89.

cji Jurkowskiego i Gałuszki (już w ogłoszeniu mowa o „abstrakcyjnym charakterze” kompozycji) – i – choć jest to jednocześnie nowy punkt wyjścia – można się na nim na chwilę zatrzymać. Interesującym kontekstem okazuje się na przykład neoplastycyzm Pieta Mondriana, który w swoich obrazach (słynne drzewa) stopniowo redukował elementy rzeczywistości pozaartystycznej, choć jej nie negował:

Za zmiennymi formami naturalnymi znajduje się niezmienna czysta rzeczywistość. Należy więc sprowadzić formy naturalne do czystych, niezmiennych stosunków. To uniwersalne prawo, ukrywające się za każdym poszczególnym wyglądem natury, polega na równowadze przeciwieństw¹⁴.

W podobnym tonie wypowiadali się artyści PGR Art, komentując swój projekt malarski *Art deco 2006*:

Cykl malarski odnosi się do wielu płaszczyzn percepcyjnych. Prace te odwołują się z jednej strony do abstrakcyjnych konstrukcji malarskich i przestrzennych pierwszej awangardy. Proste układy linii kolorowych jak również białe na czarnym. To jednak coś więcej, pod tymi kompozycjami kryją się również bezpośrednie świadome zapożyczenia z otaczającej rzeczywistości, te zaś chowają dalsze konotacje semantyczne. Symbolika sprowadzona do prostej relacji linii i płaszczyzny staje się doskonałym połączeniem uniwersalizacji i ornamentyki¹⁵.

Wydaje się, że kolejne przekłady zdania Witkiewicza na kod binarny i na kod graficzny, dążący do kompozycji abstrakcyjnej, można rozumieć właśnie jako stopniowe redukowanie niepotrzebnych zasłon, przykrywających właściwy, intuicyjnie wyczuwalny sens dzieła.

Projekt został jednak zatytułowany *Alfabet* i samego procesu kolejnych kodowań nie wolno lekceważyć. Alfabet posiadają jedynie języki, można zatem postawić tezę, że dla Jurkowskiego i Gałuszki abstrakcyjne kropki są pełnoprawnym językiem, podobnie jak język zerojedynkowy

14 P. Mondrian, *Plastic Art and Pure Plastic Art*, przeł. A. Ligocki, Nowy Jork 1947, cyt. za: M. Hopfinger, *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, Warszawa 1993, s. 47.

15 Materiał archiwalny, <http://www.pgr.art.pl/Art-deco/000.htm> (dostęp: 22.05.2012).

i język naturalny (polski). Maryla Hopfinger zauważa, że dla Wasilija Nalimowa – cybernetyka, autora rozprawy poświęconej probabilistycznemu modelowi języka – system znakowy malarstwa abstrakcyjnego stał się przykładem systemu językowego tzw. miękkiego, wieloznacznego, znajdującego się po przeciwnej stronie semantycznej skali języków niż języki twarde, takie jak język programowania. Radziecki badacz wypreparował dla abstrakcji malarskiej alfabet (w jego skład weszły na przykład linia i płaszczyzna) oraz reguły gramatyczne (na przykład operacje na liniach, w tym przerywanie, wygięcie itp.), wyróżnił też paradygmaty. Hopfinger przychyliła się do koncepcji Nalimowa, podkreślając językotwórcze ambicje abstrakcji, podyktowane aspiracjami filozoficznymi – odsłanianiu najgłębszych tajemnic bytu miał służyć właśnie nowy język abstrakcyjnych form malarskich¹⁶.

Jurkowski i Gałuszka również opracowali specjalny alfabet i specjalny język, by za ich pomocą wyrazić metafizyczny sens. Pośredniczący w tym kod zerojedynkowy stał się jego nośnikiem, został włączony w porządek sztuki i z języka maszyn przeobraził się w język sztuki, w oswojony i uczłowieczony język artystów.

W efekcie otrzymujemy system naczyń połączonych, wielopoziomową strukturę kolejnych translacji na kolejne języki i jednocześnie na kolejne systemy semiotyczne. Wszystko to razem – cały projekt, wszystkie pomysły i ich dokumentacja (jak w sztuce konceptualnej), wszystkie działania (jak w happeningu), wszystkie sensy werbalne i wizualne (jak w poezji konkretnej) – składa się na spójne dzieło, mające wielu współautorów i będące złożonym komunikatem artystycznym.

Jako mural, sztuka ulicy, *Alfabet* zostaje ponadto włączony w sferę komunikacyjną społeczności osiedla (i to być może jest jego najistotniejsze zadanie, zwłaszcza że Pracownię PGR Art charakteryzowało zaangażowanie społeczne).

W otoczeniu niezliczonych kwadratów okien, skrywających niezliczonych anonimowych mieszkańców – ludzi, którzy nie mają jak wyrazić swojej indywidualnej obecności – umieszczono płaszczyznę z mnóstwem niemal jednakowych kropek i okazało się, że te niepozorne kropki są

¹⁶ Zob. W. Nalimow, *Probabilistyczny model języka*, przeł. I. Kutrzeba, Warszawa 1976, s. 239–258; M. Hopfinger, *W laboratorium sztuki XX wieku...*, s. 57–58.

w stanie udźwignąć potężny, filozoficzny sens. To tak, jakby mieszkańcy bloku przy ulicy Pilotów 8 i osiedla Zaspą przemówili własnym głosem – mają teraz swój własny alfabet, jako internauci mogli wziąć udział w wyborze cytatu, przestali być niemi. To już nie tylko „Ja stróż latarnik nadaję z mrówkowca”, ale wspólny komunikat całej społeczności, symboliczne pismo, które każdy indywidualny mieszkaniec może wciąż na nowo odczytywać, interpretować, szyfrować, przekładać. Sztuka znalazła swoje miejsce w osiedlowej przestrzeni: ludzie mogą utożsamić się z dziełem na ścianie własnego bloku i – kto wie – może nawet doświadczyć dzięki temu „ostatecznego odbicia jedności bytu”.

Wydaje się, że Witkacy – obrońca uczuć metafizycznych jednostki zagrożonej przez coraz bardziej skolektywizowane tłumy – nie miałby nic przeciwko swojemu pośmiertnemu udziałowi w projekcie.

Bibliografia

- Białoszewski M., *Sprawdzone sobą. Wiersze wybrane*, Warszawa 2008.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2002.
- Hopfinger M., *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, Warszawa 1993.
- <http://andrzejtucholski.pl/2013/zaspa-gdansk/> (dostęp: 20.10.2016).
- <http://m.trojmiasto.pl/rozrywka/Alfabet-imp118600.html> (dostęp: 20.10.2016).
- <http://muraledgdanskazaspa.pl/kolekcja/pgr-art/> (dostęp: 20.10.2016).
- <http://www.fpiec.pl/oferta/patronaty/2015/07/09/top10murali> (dostęp: 20.10.2016).
- <http://www.pgr.art.pl/> (dostęp: 22.05.2012).
- <https://www.facebook.com/pgrart/?fref=ts> (dostęp: 20.10.2016).
- https://www.youtube.com/watch?v=u-Sg_hYUfII (dostęp: 20.10.2016).
- Hutnikiewicz A., *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Warszawa 1974.
- Jarniewicz J., *Tłumacze na urlop!*, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12.
- Nalimow W., *Probabilistyczny model języka*, przeł. I. Kutrzeba, Warszawa 1976.

A dotted wall or how to code „the unity of being”

Summary

In the article I discuss and interpret the *Alphabet* project by Wolna Pracownia PGR Art artistic group, connected with the 70th anniversary of the death of Stanisław Ignacy Witkiewicz (2009). The project includes sending quotations from Witkacy's works to the artists by the Internet users, translating them into the binary numeral system and then into the graphical system of smaller and bigger black dots sequences. Finally the artists chose one quotation: „Art is the separate world, is the final reflection of the unity of being” (from *The 622 Downfalls of Bungo or The Demonic Woman*) and painted the proper pattern as a mural in Zaspas estate in Gdańsk. The process of creating the mural (including artists' advertisement at the very beginning) and its documentation are important to understand the final meaning of the whole project.

Keywords: street art, Witkiewicz Stanisław Ignacy, mural, binary code.

Indeks osobowy

A

Adamczyk Maria 51, 61
Aleksiun Jan Jaromir 179
Alighieri Dante 5, 9, 13–29, 38, 47
Andersen Hans Christian 108
Andrade Oswaldo de 68
Ashbery John 161
Askenazy Szymon 134
Augustyn św. 52
Austen Jane 38, 47

B

Baines Phil 72, 74
Balcerzan Edward 14, 28
Baliński Stanisław 138, 149
Bambaglioli Ser Graziolo de 23
Banach Andrzej 176, 191
Barańczak Stanisław 91, 102
Barbi Michele 19, 23, 24, 27
Barthes Roland 9, 84, 87, 88, 101, 170, 171
Bartmiński Jerzy 7, 52, 61
Bauman Zygmunt 164, 171
Baworowski Wiktor 27
Bebb Jennifer 197, 207
Beckett Samuel 9, 80, 81
Bem Paweł 33–35, 38, 45, 46
Berg Alban 182
Berman Marshall 84
Berninger Matt 87, 102
Białek Monika 196, 207
Białoszewski Miron 212, 222
Bielatowicz Krystian 196
Bieńczyk Marek 87, 101
Bierkowski Tomasz 71, 74
Bohn Willard 68, 74
Bojko Szymon 176
Bolecki Włodzimierz 21, 28
Bolter Jay David 36, 46
Bończa Bukowski Piotr de 28
Borkowski Marcin 114, 116
Borowiec Karolina 51, 52, 60, 62
Borowski Gabriel 70, 74
Boyce Cameron 113
Bringham Robert 72, 74
Brückner Aleksander 9, 51, 53–57, 60–63
Bruegel Pieter 199, 200
Brzeziński Patryk 216
Bubnicki Tadeusz 136

Büchner Georg 90, 101
Bukała Małgorzata Maria 39, 47
Burr Cecylia 147
Burska Katarzyna 110, 112, 117,
118
Burzyński Jan 87, 102
Byron George 27, 28

C

Campos Augusto de 65–67, 76
Campos Haroldo de 65–67, 70,
74, 76
Chełmoński Józef 153
Chéret Jules 176
Chwałowski Robert 74
Cieśla Bartłomiej 112, 117, 118
Cieślewicz Roman 178, 179, 181,
183, 186, 189
Cittadini Irena 147
Crimp Martin 95–97, 101
Croshaw Ben 117
Czapski Józef 145
Czarkowska Agnieszka 204
Czarnecka Ewa 145, 154
Czemiel Grzegorz 166, 171
Czermińska Małgorzata 14, 28, 33, 46
Czudec Joanna 170, 172

D

Danek Danuta 7
D'Annunzio Gabriele 82

Dantyszek Jan 38
Dąbrowska Elżbieta 122, 127, 128,
130
Dąbrowski Przemysław 72, 75
Dąbrowski Stanisław 7
Delgado-García Cristin 88, 101
Derrida Jacques 213, 218
Dmochowski Franciszek Ksawery
15, 21, 27
Dobrowolski Piotr 101
Doolittle Hilda 82
Drewiński Lex 179, 180
Dryszel Andrzej 163, 171
Dunne Will 88, 101
Dydo Krzysztof 177, 178, 180, 182,
191
Dziamski Grzegorz 101

E

Eder Maciej 38, 46
Engelking Leszek 74
Eurypides 82

F

Fangor Wojciech 178, 180
Fert Józef Franciszek 34, 46
Fiedorczuk Julia 6, 9, 159–171, 173
Fijas Grzegorz 32
Filipowicz Feliks 203–205
Flaubert Gustave 38
Fredro Aleksander 110

G

Gałuszka Jadwiga 19, 27
Gałuszka Sylwester 212, 216, 217,
220, 221
Gesner Agata 53, 61
Get-Stankiewicz Eugeniusz 179
Głowiński Michał 7, 122, 130, 219,
222
Goban-Klas Tomasz 194, 195, 208
Gollop Julian 113
Gombrowicz Witold 141–143, 148,
149, 154
Gomulicki Juliusz Wiktor 22, 27, 28
Górka Wiktor 179, 186, 189
Górnicki Łukasz 15
Górowski Mieczysław 175, 177, 181,
190–192
Górski Konrad 7
Grabska-Gradzińska Iwona 32
Graves Frank Pierrepont 52, 61
Grochala Beata 108, 118
Gruchała Janusz S. 32–34, 36, 39, 46
Grusin Richard 36
Grydzewski Mieczysław 149
Grześkowiak Radosław 34, 46
Gumkowska Anna 36, 46

H

Haslam Andrew 72, 74
Hedemann Otton 164, 171
Hemar Marian 145, 154

Heydel Magdalena 28
Hilscher Hubert 178
Hochuli Jost 74
Homer 21, 27
Hopfinger Maryla 220–222
Horacy 109
Husajn Saddam 162–164
Hutnikiewicz Artur 219, 222
Huxley Aldous 108, 109

I

Ingarden Roman 22, 28

J

Jackowska Anna 147
Jan Kazimierz 153
Janta Aleksander 145, 154
Jarmułowicz Małgorzata 81, 101
Jarniewicz Jerzy 75, 218, 222
Jasieński Bruno 75
Jasińska-Zdun Katarzyna 38, 47
Jensen Arnt 109
Johnson Barbara 68, 75
Jung Carl Gustav 23, 28
Jurkowski Mikołaj Robert 212,
216, 217, 220, 221

K

Kalarus Roman 179
Kałuzińska Emilia 117, 118

Kane Sarah 5, 9, 79–103
 Kant Immanuel 123
 Karoń Anatol 201
 Karpacz Ewelina 201
 Kassir Ray 108
 Kądziera Paweł 134, 154
 Keller Feliks 9, 51, 54, 56, 58–60, 62
 Kemp Wolfgang 170
 Kidawa Andrzej 199, 200
 Klemensiewicz Zenon 28
 Klimczak Kinga 208
 Kłosińska Anna 115, 118
 Kochanowski Jan 39
 Kopciuch Leszek 97
 Kopeć Jarosław 45, 46
 Kornhauser Julian 75
 Korsak Julian 9, 13, 15–22, 24–27, 29
 Koryś Izabela 45, 46
 Kosiński Dariusz 86, 101
 Kosiński Józef Adam 134, 154
 Kostkiewiczowa Teresa 219, 222
 Koszowy Marta 161, 171
 Kowalczykowa Alina 22, 27
 Kownacka Maria 109
 Kracauer Siegfried 170
 Krążyńska Zdzisława 53, 61
 Kremer Aleksandra 75
 Kubica Sebastian 179
 Kuczok Wojciech 128
 Kudra Barbara 110, 118
 Kwiatkowski Maciej Józef 194, 206, 208
 Kwilecka Irena 52, 61

L

Lacan Jacques 168
 Lach Adam 198
 Laskowski Roman 51, 61
 Lechoń Jan 6, 133–155
 Lenica Jan 178–182
 Lenk Krzysztof 177, 191
 Libera Antoni 6, 9, 83, 102, 121, 122, 125–132
 Ligocki Alfred 220
 Lipiński Eryk 178
 Loth Roman 134, 135, 154
 Lubelczyk Jakub 39

Ł

Ławrowski Jan ks. 50, 51
 Łempicki Zygmunt 28
 Łobodowski Józef 138, 149

M

Maćkowiak Anna 208
 Magala Sławomir 165, 172
 Majewski Lech 178
 Makiewicz Cezary 109
 Malicki Maciej 161
 Mallarmé Stefan 139
 Małecka Aleksandra 36, 46
 Małyś Adam 201
 Mańkowski Piotr 106
 Markiewicz Henryk 16, 22, 28
 Maryl Maciej 33, 36, 46
 Masłej Dorota 51, 62

Masłowska Dorota 122, 128
 Matejko Jan 153
 Matović Tijana 101
 Matuszewski Ryszard 141
 Mazurkiewicz Roman 51, 61
 Meier Sid 109
 Michalak Dominika 45, 46
 Michalewski Kazimierz 108, 110, 118
 Michałowska Marianna 170, 171
 Mickiewicz Adam 15, 21, 22, 27, 121, 123, 124, 129, 135, 145, 153
 Mika Tomasz 50, 52–54, 57, 61, 62
 Mikołajczuk Agnieszka 110, 118
 Milejewski Paweł 39, 41, 47
 Milewicz Włodzimierz 163, 164
 Miłosz Czesław 141, 144, 150, 154
 Miodek Jan 115
 Mirecka Idalia 163, 171
 Mirkowicz Tomasz 102
 Miśka Dorota 123, 131
 Mitchell Kimberly 95, 101
 Mitchell Michael 75
 Młodożeniec Jan 178
 Modestowicz Waldemar 204, 205
 Mondrian Piet 220
 Moore Thomas 82
 Moor Henry 185
 Morawski Kalikst 16, 23, 26, 28
 Mroszczak Józef 178, 179
 Mrowczyk Jacek 72, 75
 Mucha Paulina 117, 118
 Muller-Wood Anja 82, 102
 Mykicka Ewelina 39, 47

N

Nalimow Wasilij 221, 222
 Niebrzegowska-Bartmińska Stanisława 7
 Niedziela Jakub 35, 47
 Norwid Cyprian Kamil 22, 27, 28, 153

O

Ogdowski Marcin 163, 171
 Okopień-Sławińska Aleksandra 7, 219, 222
 Olbiński Rafał 178–180
 Olszaniec Włodzimierz 27
 Oniszczyk Zbigniew 196, 207
 Oppman Artur 153
 Or-Ot zob. Oppman Artur
 Ortega y Gasset José 97
 Orwell George 88, 89, 102
 Ostrowski Sławomir 200, 201, 203

P

Pałka Julian 178
 Pałuszyńska Edyta 116, 118
 Papież Bartek 35, 46
 Patti Dino 109
 Pawelec Radosław 110, 118
 Pągowski Andrzej 179
 Pieńkowski Piotr 114
 Pignatari Décio 65–67, 76
 Pikul Aldona 39, 44, 47
 Pilch Jerzy 6, 9, 121–132

Piłatowska Irena 199, 208
 Pipień Szymon Franciszek 39, 41, 47
 Pisarek Walery 107, 118
 Pisarski Mariusz 35, 47
 Platon 86
 Pluta Władysław 179
 Podgórni Łukasz 35, 47
 Popović Anton 14, 28
 Porębowicz Edward 9, 13, 15–22, 24–27, 29
 Porębski Mieczysław 195, 208
 Potocki Jan 35, 47
 Pound Ezra 68
 Preisner Walerian 16, 17, 28
 Proust Marcel 144
 Przesmycki Zenon [Miriam] 14, 28
 Przyboś Julian 149, 154
 Pytasz Marek 137, 154

R

Racine Jean-Baptiste 82–85, 87, 102
 Rajcher Władysław 125, 131
 Rajchman Czesław 141
 Rajewska Ewa 14, 28
 Reitz Allen B. 87, 102
 Rej Mikołaj 39
 Ricoeur Paul 80, 102
 Rojszczak-Robińska Dorota 52, 57, 61, 62
 Rosiewicz Andrzej 109
 Rouille Andre 164, 171
 Różewicz Tadeusz 168, 172

Rypson Piotr 75
 Rzepka Wojciech Ryszard 51

S

Sadowski Wiktor 178
 Saunders Graham 91, 92, 102
 Sawka Jan 179, 180
 Sekudewicz Anna 199
 Seneka Młodszy 82
 Sierz Aleks 87, 95, 102
 Sikora Joanna 204, 205
 Skolimowska Anna 38, 47
 Sławiński Janusz 7
 Sławiński Jerzy 219, 222
 Słomski Wojciech 97, 101
 Słowacki Juliusz 22, 27, 86, 153
 Sobol Elżbieta 115, 118
 Sofokles 82
 Sokolski Jacek 23, 24, 28
 Sokrates 86
 Soliński Wojciech 14, 26, 28
 Sontag Susan 161, 164–167, 172, 198, 208
 Sosnowska Anna 128, 131
 Sounders Graham 87, 88
 Spengler Oswald 97
 Spielberg Steven 109
 Stanisławski Antoni 16
 Stankiewicz Anna 115, 118
 Staroń Justyna 34, 46
 Starowiejski Franciszek 178
 Starzyński Stefan 134, 138, 153
 Stasiuk Andrzej 122, 128
 Stępień Marian 144, 147, 154

Stiegler Bernard 170, 172
 Stramczewska Olga 52, 53, 62
 Strzeмиński Władysław 98, 102
 Strzyżewski Mirosław 34, 46
 Sturges John 109
 Swinburne Algernon Charles 82
 Szablowska Anna Agnieszka 176,
 191
 Szaybo Ryszard 178, 180
 Szekspir William 86, 91, 102
 Szewczyk Agnieszka 183, 184, 187,
 188, 191
 Szostak Wit 122
 Sztoskiewicz Adam 86, 102
 Szymczyk Marta 32

Ś

Świerzy Waldemar 178, 179
 Świeściak Alina 161, 168, 172

T

Tabaczyński Michał 36, 46
 Timofiejew Artur 52, 61
 Tomas Justyna 39, 47
 Tomaszewski Henryk 177, 178,
 181–188, 191
 Trznadel Jacek 170, 171
 Tschichold Jan 72, 75
 Tucholski Andrzej 219
 Turska Magdalena 38, 47
 Tuwim Julian 146
 Twardzik Wacław 9, 51, 53, 54,
 56–62

U

Urbaniec Maciej 175, 177–179,
 185–188, 190–192
 Urbańska Monika 6, 133, 134,
 138, 154

V

Valery Paul 139
 Vitra Jakub de 9, 49, 53, 59, 63
 Vrtel-Wierczyński Stefan 51

W

Walczak Gabriela 204
 Walewicz Agnieszka 201
 Warde Beatrice 72
 Warska Regina 32
 Wasilewski Mieczysław 178
 Wasilewski Zdzisław 204
 Wasyleński Wołodymir 21, 28
 Ważyk Adam 14
 Wichrowska Elżbieta 33, 46
 Wielopolska-Szymura Mirosława
 196, 207
 Wierzyński Kazimierz 138, 149
 Wightman Susan 75
 Wiley Irena 147
 Wilk Michał 41, 47
 Wilmański Tomasz 67, 75
 Wiśniewski Michał R. 116
 Witkiewicz Stanisław Ignacy 10,
 21, 28, 211, 213, 215, 216,
 218–220, 222, 223

Wittlin Józef 148, 149, 152, 154
Wnuk Agnieszka 122, 131
Wojenka-Karasek Magdalena 112,
118
Woolf Virginia 165
Woronczak Jerzy 37, 46
Wójtowicz Aleksandra 33, 46
Wróbel Walenty 39, 41, 42, 44,
47
Wujek Jakub 15
Wydra Wiesław 50, 51, 57, 62
Wyskiel Wojciech 135, 136, 140,
154

Z

Zamecznik Wojciech 179
Zgółkowa Halina 112, 118
Ziomecki Mariusz 163
Ziółkowska Olga 51, 62
Znaniecki Florian 97
Zych Martyna 109

Ż

Żemojda Joanna 204, 205
Żeromski Stefan 134