

WYDAWNICTWO UCZELNIANE
WYŻSZEJ SZKOŁY GOSPODARKI

H E T E R O G L O S S I A

Studia kulturoznawczo-filologiczne

Numer 5 (2015)



Bydgoszcz 2015

Rada naukowa

prof. dr hab. Bolesław Andrzejewski (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)
prof. Marina Aroshidze (Batumi Shota Rustaveli State University, Gruzja)
prof. dr hab. Adam Bezwiński (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy)
prof. dr hab. Piotr Cap – przewodniczący (Uniwersytet Łódzki)
prof. Indira Dzagania (Sokhumi University, Gruzja)
prof. Bruce Fraser (Boston University, USA)
prof. Raymond W. Gibbs, Jr. (University of California, Santa Cruz, USA)
prof. Christopher Hart (Lancaster University, Wielka Brytania)
prof. Bob Hodge (University of Western Sydney, Australia)
prof. Cornelia Ilie (Malmö University, Szwecja)
prof. dr hab. Joanna Jabłkowska (Uniwersytet Łódzki)
dr Venta Kocere (Latvijas Universitātes, Łotwa)
prof. dr hab. Joanna Korzeniewska-Berczyńska (Uniwersytet Warszawski)
prof. WSG dr inż. Ryszard Maciołek (Wyższa Szkoła Gospodarki w Bydgoszczy)
prof. Leonid Maltsev (Immanuel Kant Baltic Federal University, Rosja)
dr Włodzimierz Moch (Wyższa Szkoła Gospodarki w Bydgoszczy)
prof. dr hab. Walenty Piłat (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie)
prof. Natalia Sejko (Zhytomyr Ivan Franko State University, Ukraina)
prof. WSG dr Marzena Sobczak-Michałowska (Wyższa Szkoła Gospodarki w Bydgoszczy)
dr hab. Maciej Tanaś, prof. APS (Akademia Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej)
prof. Ken Turner (University of Brighton, Wielka Brytania)
prof. İlyas Üstünyer (International Black Sea University, Gruzja)
prof. dr hab. Swietłana Waulina (Immanuel Kant Baltic Federal University, Rosja)

Redakcja

prof. dr hab. Walenty Piłat – redaktor naczelny
prof. WSG dr Irena Kudlińska – sekretarz redakcji

Recenzenci artykułów

prof. dr hab. Adam Bezwiński, Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy
prof. dr hab. Stanisław Puppel, Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu
prof. dr hab. Walenty Piłat, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie
prof. dr hab. Joanna Jabłkowska, Uniwersytet Łódzki
prof. dr hab. Piotr Cap, Uniwersytet Łódzki
dr hab. Piotr Zwierzchowski, prof. UKW, Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy
dr hab. Irena Betko, prof. UWM, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie
dr hab. Andrzej Sitarski, prof. UAM, Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu
dr hab. Maciej Tanaś, prof. APS, Akademia Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej

Korekta: Hanna Borkowska, Tomasz Dalasiński

Projekt okładki: Marta Rosenthal-Sikora

Skład: Adriana Górską

ISSN 2084-1302

Copyright © by Wydawnictwo Uczelniane
Wyższej Szkoły Gospodarki, Bydgoszcz 2015
85-229 Bydgoszcz, ul. Garbary 2
tel. 52 5670047, 52 5670048
www.wsg.byd.pl, wydawnictwo@byd.pl

Spis treści

LITERATUROZNAWSTWO

- Ewolucja obrazu bohatera we współczesnej dramaturgii rosyjskiej* 7
Walenty Piłat
- Literarisches Fräuleinwunder w postponowoczesności.
Kobieca pornografia, przekroczenie tabu seksualności czy nowa jakość
w literaturze autorek młodego pokolenia* 15
Magdalena Zubiel-Kasprowicz
- Obraz Papuszy w świecie Liny Kostenko* 43
Yuliia Gladyr
- Tworzenie w cieniu mistrza. Kilka uwag o prozie Galiny Kuzniecovej* 55
Patrik Witczak
- W poszukiwaniu sacrum
(duchowe zmagania protagonistek ukraińskiej prozy kobiecej XX i XXI wieku)* 67
Agata Roszkiewicz

JĘZYKOZNAWSTWO

- Determinants of foreign language teaching efficiency in the past and at present* 79
Przemysław Ziółkowski
- Follow-ups in Political Communication* 93
Piotr Cap
- Красный=red? или сопоставительно-сравнительный анализ
наименований цвета в русском и английском языках* 117
Tamara Goncharova
- Особенности перевода сказки в рамках лингвосемиотического
подхода к тексту* 133
Natalia Mospan

KULTUROZNAWSTWO

- Dwie perspektywy. Jak polscy raperzy widzą rzeczywistość* 147
Włodzimierz Moch, Michał Moch

<i>Murzyn w kinie amerykańskim: od Edisona do lat dwudziestych</i>	163
Małgorzata Chrzan	
<i>Obraz Boga i problematyka sacrum w tekstach muzyki rockowej i hiphopowej</i>	189
Włodzimierz Moch	
<i>Stereotyp Polaka w perspektywie mieszkańców Ukrainy</i>	203
Marta Hartenberger	
<i>Plural Switzerland: Switching Identities in a Multicultural Nation</i>	211
Christian Giordano	

RECENZJE

<i>Jadwiga Gracla, Dramat wobec sceny. Echa ewolucji teatru europejskiego w dramaturgii pierwszego trzydziestolecia XX wieku,</i>	231
<i>Oficyna Wydawnicza Wacław Walasek, Katowice 2013, ss. 208.</i>	
Walenty Piłat	

glossia

glossia

glossia

glossia

glossia

glossia

glossia

LITERATUROZNAWSTWO

Walenty Piłat
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski

Ewolucja obrazu bohatera we współczesnej dramaturgii rosyjskiej

Bohater w konkretnym utworze literackim pełni wielorakie funkcje. Jak w swoim czasie zauważyła Irena Sławińska (a to już dziś klasyka literatury naukowo-krytycznej na ten temat), „Postaci dramatu różnicuje nie tyle zespół cech charakteru, co właśnie sposób istnienia, a co za tym idzie modus struktury. Modus ten wiąże się najściślej z funkcją, jaką danej postaci przeznaczają autor w dramacie: postać ma inny sposób istnienia, jeśli reprezentuje środowisko społeczne, inny – gdy zjawia się tylko jako porte-parole autora, dla wypowiedzenia pewnej idei, poglądu; jeszcze inną – gdy jest klasycznym posłańcem czy confident”¹.

Jeśli chodzi o współczesną dramaturgię rosyjską, to trzeba stwierdzić, że w zależności od zmieniających się układów społeczno-politycznych autorzy prezentowali wciąż innego bohatera. W latach siedemdziesiątych XX wieku tzw. dramaturgia produkcyjna (Gelman, Dworiecki, Miszarin i in.) zaproponowała bohatera najczęściej upartyjnionego działacza, który niezależnie czasem od logiki realizował dyrektywy oficjalne. Trzeba przyznać, że tego rodzaju twórczość cieszyła się nawet dużym zainteresowaniem wśród odbiorców, proponowała bowiem dyskusję nad tzw. sprawami codziennymi (choć nieco „papierowymi”), nurtującymi środowisko robotniczo-inżynierskie. Sztuka Aleksandra Gelmana – *Protokół jednego zebrania* przeszła niemal przez wszystkie ówczesne sceny rosyjskie, a nawet trafiła do teatrów tzw. krajów demokracji ludowej. Jej bohater, reprezentując określone środowisko (w tym wypadku robotnicze), demonstrował tzw. demokrację socjalistyczną, która zresztą niewiele miała wspólnego z rzeczywistością. Tak więc dramat produkcyjny sytuował się w kręgu oficjalnej ideologii, chociaż jako się rzekło, próbował w jakimś minimalnym stopniu poprzez konstrukcję takiego, a nie innego bohatera nieśmiało wskazać na pewne

¹ J. Sławińska, *Główne problemy struktury dramatu. Propozycje badawcze*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. 1, red. J. Degler, Wrocław 1976, s. 90.

niedoskonałości istniejące w obowiązującym systemie społeczno-politycznym.

Podobny jest model bohatera i w innych sztukach produkcyjnych A. Gelmana i w dramatach także Giennadija Bokariewa, Ignatija Dworieckiego i in.²

Kiedy mówimy o metamorfozach obrazu bohatera w dramaturgii rosyjskiej lat 70., 80. i 90. XX wieku, to gwoli informacji należałoby przypomnieć sztuki (głównie Michaiła Szatrowa), których główną postacią był przywódca rewolucji październikowej – Władimir Lenin. Z pewnością ktoś mógłby zapytać, w jakim celu wyciągać niejako z lamusa tę twórczość. Jednakże był czas, że te utwory stanowiły przedmiot zainteresowania zarówno krytyki, jak i odbiorców. Dziś są one swojego rodzaju dokumentem epoki, ale też i fragmentem procesu literackiego, który miał miejsce zwłaszcza w latach 80. XX wieku, nawet usuwając na drugi plan dramaturgię społeczno-obyczajową. Oczywiście tzw. „leniniana” nie była wówczas nowym tematem. W latach 30. bowiem zapoczątkował ją Nikołaj Pogodin (*Człowiek z karabinem, Kremłowskie kuranty*), o ile jednak sztuki Pogodina były li tylko ilustracją obowiązującej wówczas doktryny ideologicznej, o tyle M. Szatrow, zwłaszcza w dramatach napisanych w latach 80. starał się spojrzeć na postać W. Lenina z nieco innej perspektywy. Mam tu na myśli głównie dwa utwory – *Tak zwyciężymy* i *Dalej... dalej... dalej*. Sztuki N. Pogodina (choć dobrze napisane) były tubą propagandową, która miała sprzyjać „budowie” bohatera idealnego i nieskazitelnego. M. Szatrow zaś zmierzał do przynajmniej częściowego „odbrązowienia” postaci wodza rewolucji. Zaproponowana przez Michaiła Szatrowa koncepcja bohatera była jednocześnie punktem wyjścia do szerszej dyskusji na temat newralgicznych punktów w historii pierwszych lat istnienia władzy radzieckiej. Taka dyskusja rzeczywiście była. Ówczesny widz teatralny miał okazję przynajmniej w jakimś stopniu wypowiedzieć się na temat przeszłości swojego kraju. Jednakże gdyby nie było tzw. pieriestrojki, prawdopodobnie nie byłoby też takiej interpretacji historii, jaką zaproponował M. Szatrow³.

Jak już wspominałem w drugiej połowie lat 80. XX wieku tzw. dramat publicystyczny znalazł się w centrum zainteresowania ówczesnej krytyki i widzów. Nie zapominajmy jednak, że mimo wszystko istniał także dramat psychologiczno-obyczajowy. Wystawiano sztuki Aleksieja Arbusowa, Wiktora Rozowa, Edwarda Radzińskiego, Ludmiły Pietruszewskiej, Leonida Zorina i in. Trzeba też pamiętać, że w tychże latach do głosu doszła „nowa fala”. Dramaturdzy tego nurtu (Władimir Arro, Aleksander Galin, Aleksiej Kazancew i in.) wykreowali całkiem nowego bohatera – człowieka uwikłanego w różne układy społeczne. Rzecz jasna, A. Arbusow czy Wiktor Rozow to już byli klasyki i uchodzili za nestorów współczesnej dramaturgii. Kiedy M. Gorbaczow rozpoczął swoje reformy, również i oni usiłowali zgłębić i pokazać w swoich sztukach nową rzeczywistość⁴. W owych latach zarówno A. Arbusow, jak i W. Roz-

² Zob. W. Piłat, *Twórczość Aleksandra Wampiłowa. Z zagadnień poetyki*, Olsztyn 1986, s. 29-30.

³ Problematykę tę sygnalizowałem w szkicach: W. Piłat, *Michaiła Szatrowa interpretacja historii*, „Język rosyjski” 1988, nr 5, s. 259-263; tenże: *Dramaturgia Michaiła Szatrowa. Zarys problematyki*, [w:] „Studia i Materiały”, Olsztyn, 1989, z. 10.

⁴ Zob. W. Piłat, *Współczesna dramaturgia rosyjska. Lata osiemdziesiąte*, Olsztyn 1995, s. 39-58.

ow pozostawali w kręgu swoich zainteresowań, chociaż w ich dorobku znajdujemy sztuki, których zasadnicza problematyka znajdowała się niejako w pewnej opozycji do realiów tzw. breżniewszczyzny. Dramat *Dziczek* W. Rozowa kilka lat przeleżał w szufladzie, bowiem jego młody bohater nie mieścił się raczej ani w poetyce dramatu publicystycznego, ani „produkcyjnego”. Zbuntowany młody człowiek (a Rozow zawsze czynił bohaterem swoich dramatów młodego człowieka) maksymalistycznie nastawiony do świata dorosłych (ów świat to wysoko postawieni oficjalni działacze) stanowi swojego rodzaju preludium do bohaterów prezentowanych później zwłaszcza przez tzw. szkołę Nikołaja Kolady⁵. Jednakże niewątpliwie nową koncepcję bohatera zaproponowała już w pierwszej połowie lat 80. Ludmiła Pietruszewska⁶. Jej pierwsze dramaty z najwyższym trudem przebijały się na sceny rosyjskie (głównie ze względów cenzuralnych). Autorka debiutowała jako prozaik w końcu lat 70., ale już w następnej dekadzie zajęła się głównie dramaturgią. Rzecz jasna, nie ma tu potrzeby omawiania wszystkich jej dramatów, skoncentruję się zatem tylko na kilku wybranych utworach, które – jak się wydaje – doskonale oddają oryginalną interpretację problemów rzeczywistości tzw. zastoju. Wspomnieć należy, że takie widzenie ówczesnych realiów, jak sama autorka przyznawała, zrodziło się u niej pod wpływem dramaturgii tragicznie zmarłego Aleksandra Wampiłowa, który tworząc w czasach „odwilży” pokazał bohatera jakby zawieszzonego pomiędzy górnolotnie (i fałszywie) „brzmiącymi prawdami absolutnymi”, a realną wcale nieodpowiadającą onym „prawdom” rzeczywistością społeczną. Jak słusznie zauważyła Halina Waszkielewicz: „Frapującym zjawiskiem w twórczości Pietruszewskiej są jej bohaterowie. To przeciętni inteligenci z wyższym wykształceniem, uosabiający wypracowany przez literaturę rosyjską typ „małego człowieka”, mieszkańcy dużego, najprawdopodobniej stołecznego miasta, pracownicy instytucji naukowych, uwikłani w swoje sprawy rodzinne, rzadziej służbowe. Nieheroiczni, nieustabilizowani, dalecy od jednoznaczności...”⁷. Wprawdzie te uwagi krakowska badaczka wypowiada pod adresem prozy L. Pietruszewskiej, ale w całej rozciągłości można je odnieść również do dramaturgii autorki *Cinzano*. Pietruszewska bowiem niejako rozbiła obraz bohatera hołubiony przez ówczesną krytykę. Stała się godną kontynuatorką dramaturgii psychologiczno-obyczajowej Wiktora Rozowa i Aleksieja Arbuzowa. W swoim czasie była członkiem studium dramaturgicznego, prowadzonego właśnie przez Arbuzowa.

Już w pierwszych jednoaktówkach (*Urodziny Smirnowej – День рождения Смирновой*, *Cinzano – Цинзано*, *Szklanka wody – Stакан воды*), autorka skoncentrowała swoją uwagę na bohaterce, uwikłanej w gnuśną codzienność, ze skomplikowanym życiem osobistym. Takie też bohaterki funkcjonują w dramacie *Trzy dziewczyny w niebieskim – Три девушки в голубом*, kobiety, które powinny być sobie bliskie, a jednak w wyniku straconych więzi rodzinnych pozostają w ciągłych konfliktach. Te konflikty mają różne przyczy-

⁵ W. Mazurek, *Dramaturdzy z Jekaterynburga*. „Szkoła” Nikołaja Kolady, Katowice 2007.

⁶ H. Waszkielewicz, *Чернушная и прекрасная. Творчество Людмилы Петрусzewskiej*, Kraków 2007.

⁷ Tamże, s. 31.

ny, najważniejszą jest jednak brak kontaktu z drugim człowiekiem. Jak w swoim czasie pisała Margarita Gromowa: „Женская неустроенность – сквозная тема в творчестве Л. Петрушевской. В ее пьесах нет счастливых семей и нет счастливых женщин. Многие ее героини даже не знают, что это такое – счастье”⁸.

Nic więc dziwnego, że taka koncepcja bohatera nie mogła być zaakceptowana przez ówczesną krytykę. Obwiniano L. Pietruszewską o to, że proponuje jakieś wydumane obrazy, które nie mają nic wspólnego z „rajską” rzeczywistością schyłku tzw. zastoju, że nie daje żadnych pozytywnych wzorców. Rzeczywiście nie daje, bo tzw. bohaterów pozytywnych nie dostrzega w realnej rzeczywistości. Zdaniem autorki, ich po prostu nie ma. W tym miejscu trudno nie zgodzić się z Haliną Mazurek, że „dorobek Pietruszewskiej jest w zasadzie ogniwem łączącym dwie epoki w życiu Rosji. W swoisty sposób pokazuje zderzenie starego z nowym w mentalności człowieka sowieckiego”⁹. Pamiętamy, że sztuki, o których mowa, zostały napisane w przededniu reform M. Gorbaczowa, tzw. głośności i pieriestrojki. W drugiej połowie lat 80. XX wieku L. Pietruszewska coraz mniej pisze dla teatru, ponownie zwraca się ku prozie, niejako kontynuując obrazy bohaterów nakreślone w wielu jej dramatach.

W pierwszej połowie lat 80. L. Pietruszewską uznano za liderkę tzw. nowej fali. Rzeczywiście to właśnie wtedy pojawiła się cała grupa dramaturgów, która zdecydowanie odeszła od obowiązujących dotąd kanonów we współczesnej rosyjskiej twórczości dramaturgicznej. Na przykład ogromne zainteresowanie wzbudziły dramaty Aleksandra Galina, Władimira Arro, Aleksieja Kazancewa, Romana Sołncewa, Ludmiły Razumowskiej i in.¹⁰

Z formalnego punktu widzenia sztuki tych autorów w zasadzie niczym szczególnym się nie wyróżniają. Utrzymane są w tradycjach dramatu psychologiczno-obyczajowego (*Retro* A. Galina, *Spójrzcie, kto do nas zawitał* W. Arro, *I zerwie się srebrny sznur* A. Kazancewa), czasami posiadają cechy melodramatu (*Retro*), tragicomedii. W jednym z pierwszych swoich dramatów – *Retro* A. Galin zaprezentował bohatera tzw. przeciętnego, zmagającego się ze starością i samotnością. Jednocześnie bohater ów stał się postacią uniwersalną, nosicielem tych wszystkich wartości, które w nawale innych problemów spychane były na drugi plan.

Komediodramat *Retro* został z niezwykłym zainteresowaniem przyjęty przez widzów, nie tylko rosyjskich, bowiem sztuka z powodzeniem była także wystawiana poza granicami Rosji. Kolejne utwory autora – *Wschodnia trybuna*, *Wodzirej*, *Gwiazdy na porannym niebie*, również zdobyły uznanie. W nich także dramaturg pokazał bohatera, o którym dotąd dramaturgia raczej nie mówiła.

Młody bohater ze *Wschodniej trybuny* to człowiek zniszczony przez otaczający go świat, nie ma z nim żadnego kontaktu, chociaż usilnie się o to stara. W pewnym sensie

⁸ M. Громова, *Русская драматургия конца XX – начала XXI века*, Москва 2005, s. 162.

⁹ H. Mazurek, *Postmodernistyczna dramaturgia rosyjska. Wprowadzenie do tematu*, [w:] „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze”, red. H. Mazurek i J. Gracli, Katowice 2014, s. 11.

¹⁰ Szerzej na ten temat zob. W. Piłat, *Współczesna dramaturgia rosyjska. Lata osiemdziesiąte*, Olsztyn 1995.

ten typ bohatera przypomina bohaterów Aleksieja Arbusowa czy Wiktora Rozowa. Ale już dramat *Gwiazdy na porannym niebie* (*Звезды на утреннем небе*) zaproponował całkiem nowego, dotąd niespotykanego bohatera w najnowszej literaturze rosyjskiej. To prostytutki wywiezione na czas olimpiady w Moskwie gdzieś poza stolicę, głównie po to, by nie psuły obrazu idealnej rzeczywistości radzieckiej. To swojego rodzaju Marie Magdaleny poniżone podwójnie, ale usiłujące zachować jakąś godność. Kiedy sztuka była zrealizowana w teatrze „Sowriemiennik”, spektakl pobił wszelkie rekordy oglądalności. To była terapia szokowa dla widza, który dotąd nie oglądał takich przedstawień. Pewnie elementem przyciągającym były też nagie aktorki występujące w spektaklu.

Kolejne utwory A. Galina – *Grupa* (*Группа*), *Sorry* (*Sorry*), *Czeskie zdjęcie* (*Чешское фото*), *Syrena i Wiktoria* (*Сирена и Виктория*), są swoistym odbiciem artystycznym aktualnych w tamtym momencie problemów. I tak: komedia *Grupa* jest satyrą na groteskowe wręcz tzw. radzieckie grupy wycieczkowe wyjeżdżające za granicę. Jak zwykle u A. Galina komizm egzystuje na jednej płaszczyźnie z tragizmem. Bohaterki operują tzw. radziecką nowomową, przenoszą niejako realia radzieckie w warunki świata zachodniego.

Podobnych bohaterów zaprezentowali w swoich sztukach Aleksiej Kazancew i Władimir Arro. Jak pisała Margarita Gromowa, analizując sztuki Ludmiły Pietruszewskiej: „Петрушевская исследует в своих произведениях жизнь определенной социальной среды. Это по преимуществу люди городской, с неустойчивой и зыбкой жизненной позицией”¹¹.

Tę myśl można w pełni odnieść także do bohaterów A. Galina, W. Arro, A. Kazancewa, ale nie tylko. Niewątpliwie pisząc o kategorii bohatera we współczesnej dramaturgii rosyjskiej, trzeba koniecznie przywołać sztuki przynajmniej kilku rosyjskich emigrantów. Mam na myśli dramaty Władimira Maksimowa, Josifa Brodskiego, Michaiła Wołochowa, Władimira Wojnowicza. Są one przykładem tego, że na tzw. popieriestrojkową rzeczywistość radziecką, mity związane z emigracyjnym „rajem” można spojrzeć nieco z innej perspektywy.

Władimir Maksimow – znany głównie jako prozaik – ma też na swoim koncie kilka dramatów, które w znaczący sposób wpisały się we współczesną dramaturgię rosyjską. Wpisały się przede wszystkim dlatego, że autor przedstawił w nich bardzo krytyczny stosunek do emigracji rosyjskiej i pieriestrojki M. Gorbaczowa. Podczas wizyt w naszym kraju W. Maksimow zaskakiwał w licznych wywiadach swoimi opiniami na temat Borysa Jelcyna i tzw. demokracji rosyjskiej. Niestety, już nie żyje i nie może komentować poczynań choćby Władimira Putina. Zresztą wszyscy wymienieni autorzy niekoniecznie zachwycili się pieriestrojką, a potem „demokratą” – Borysem Jelcynem. Na pewno najbardziej groteskowo przedstawił byłych komunistów, a potem przekształconych demokratów Josif Brodski w niewielkiej komedii *Demokracja* (*Демократия*). Jedną z bohaterek tego utworu kojarzy demokrację z tym, by się publicznie rozebrać (bo przecież na Zachodzie, według niej, tak wszyscy demonstrują

¹¹ М. Громова, *Русская...*, dz.cyt., s. 159.

wolność i demokrację). Sztuka Brodskiego w sposób groteskowy przedstawia pojmowanie przez byłych komunistów chcących być na tzw. fali (w efekcie zmian ustrojowych) wartości dominujących w wolnym zachodnim świecie.

Z kolei W. Maksimow w dramacie *Berlin u schyłku nocy* (*Берлин на исходе ночи*) zaprezentował chyba dość jednoznaczne i raczej negatywne zdanie na temat emigracji rosyjskiej. Kreśląc całą galerię postaci, dramaturg tworzy dość groteskowy obraz rosyjskiej emigracyjnej inteligencji. Zatem pojawiają się tu obrazy zwyczajnych kombinatorów, starych erotomanów, ekscentrycznych dziwaków, a wszyscy oni to tzw. sowki, którzy również w rzeczywistości niemieckiej nie potrafili znaleźć sobie miejsca. Wymarzony raj nie spełnił ich oczekiwań. W ojczyźnie przeszli koszmar obozów i więzień, po to, by również tu na Zachodzie stoczyć się na dno. W zderzeniu z mentalnością niemiecką popadają w pustkę duchową. W obiektywnej interpretacji rzeczywistości przeszkadzają im mity i stereotypy, które ukształtowały się jeszcze w radzieckich realiach.

Na uwagę też zasługuje również dramaturgia Michaiła Wołochowa – emigranta dziś mieszkającego już w Rosji. Szczególną uwagę zwrócę tu na jeden przynajmniej dramat autora, a mianowicie na sztukę *Wielki Pocieszyciel* (*Великий Утешитель*). Akcja tego utworu przebiega w Paryżu, a bohaterami są młodzi Rosjanie – emigranci. Dla tutejszych są oni obcymi. Żyją jakby w próżni, „martwym domu”, co zresztą jest ich osobistą tragedią, tym bardziej, że jedna z bohaterek choruje na AIDS, jej przyjaciel chcąc umrzeć w tym samym czasie co ona, celowo zaraża się tą chorobą, a nieświadomy niczego ich kolega także zaraża się od nich. Tak więc wszyscy bohaterowie znaleźli się na granicy życia i śmierci. Zatem nie jest to jakiś optymistyczny obraz bohatera. Krytyk A. Injachin zauważa, że w ich świadomości nie umarła jeszcze tęsknota za utraconą ojczyzną, choć jest skrywana pod maską ironii i cynizmu. Jak pisał z kolei dramaturg – Juliu Edlis: „Bohaterowie Wołochowa doprowadzeni są do takich skrajności, że za nimi może być tylko Bóg, poza nimi nie ma już żadnej nadziei”¹².

Ta i inne sztuki tego dramaturga szokują odbiorcę głównie ze względu na problematykę, nienormatywny język, jednakże mieszczą się one w pewnym sensie w tradycjach dramaturgii Jeana Geneta, Eugene’a Jonesco czy Samuela Becketta. W naszym kraju M. Wołochow jest właściwie nieznany. Myślę, że warto bliżej przyjrzeć się jego twórczości.

Kiedy mówimy o zmieniającym się wciąż obrazie bohatera we współczesnej dramaturgii rosyjskiej musimy wspomnieć o sztukach zmarłych już autorów – Wiktora Rozowa i Aleksandra Wołodina. Jeśli chodzi o W. Rozowa, to mam na myśli jego dramat *W domu* (*Дома*). Prawie we wszystkich swoich utworach Rozow preferował przede wszystkim tzw. młodzieżową problematykę, poczynając od jednej z pierwszych jego sztuk – *W dobrą godzinę* (*В добрый час*), a na *Gnieździe głuszcza* (*Гнездо глухаря*) i *Kabanczyk* (*Кабанчик*) kończąc. Również w dramacie *W domu*¹³ zaprezentowani są

¹² Театральная и литературная критика о Михаиле Волохове и его пьесах, в кн. М. Волохов, *Великий Утешитель*, Москва 1997, s. 303.

¹³ В. Розов, *Дома*, „Современная драматургия” 1989, № 2.

młodzi bohaterowie, ale bohaterowie z tragiczną przeszłością. Są to „afgany”, tj. młodzi ludzie, którzy wrócili z wojny w Afganistanie. Ta koszmarowa wojna zniszczyła ich nie tylko fizycznie, ale przede wszystkim psychicznie. Ogrom niesamowitych przeżyć wykształcił w nich swoistą moralność, ukształtował maksymalistyczne postawy, które przenieśli także do normalnego, pokojowego życia. To wszystko już w warunkach pokojowych doprowadza do tragedii.

Dramat Rozowa był pierwszym utworem, w którym została poruszona ta problematyka. Pojawiło się jeszcze kilka sztuk młodszych autorów, jak np. *Przyszliśmy* (*Мы пришли*) Olega Jerniowa¹⁴ czy *Kto z nami jutro* (*Кто с нами завтра*) Giennadija Solowskiego. Generalnie jednak ten temat nie cieszył się specjalnym zainteresowaniem dramaturgii. Znacznie szersze odzwierciedlenie znalazł on raczej w prozie.

Z kolei zaskakującą koncepcję bohatera mamy w sztukach Aleksandra Wołodina *Dwie strzały* (*Две стрелы*), *Jaszczurka* (*Ящерица*), *Matka Jezusa* (*Мать Иисуса*)¹⁵. Szczególnie interesujący wydaje się dramat *Matka Jezusa*. Dramaturg w tych utworach przenosi akcję w czasy odległe, ale są one nastawione na współczesne przesłania. Na przykład w *Matce Jezusa* autor spożytkowuje motywy biblijne i jak w swoim czasie pisała Agnieszka Lubomira Piotrowska: „Драматург расширяет текст Библии, сталкивает обыкновенную ежедневность с извечными проблемами, связанными с духовной стороной человеческой судьбы”¹⁶. Rzeczywiście tytułowa bohaterka jest symbolem ogólnoludzkich wartości, obrazem, poprzez który funkcjonują odwieczne kategorie dobra i zła.

Niewątpliwie nową koncepcję bohatera na początku lat 80. zaproponowała „nowa fala” (L. Pietruszewska, A. Galin, A. Kazancew, R. Sołncew i in.), ale z pewnością po okresie pieriestrojki, a potem po upadku Związku Radzieckiego doszło do głosu pokolenie autorów, które o istniejącej aktualnej rzeczywistości zaczęło mówić zupełnie inaczej. Zapoczątkowały je sztuki Aleksieja Szypienki¹⁷ i Nikołaja Kolady¹⁸, potem zaczęły pojawiać się coraz to nowi, młodzi dramaturdzy, których bohater odznaczał się swojego

¹⁴ O. Ернев, *Мы пришли*, „Современная драматургия” 1989, № 2.

¹⁵ A. Володин, *Мать Иисуса*, „Современная драматургия” 1989, № 1.

¹⁶ A. Л. Пиотровска, *Сострадание. Милосердие. Любовь. Терпение. Проблематика sacrum в драме Мать Иисуса Александра Володина*, w: *Драмат росыјски. Класыка і współczesność*, red. H. Mazurek, Katowice 2000, s. 191.

¹⁷ Zob. L. Mięśowska, *Коллажное мышление Алексея Шипенко как проявлен ие „иного Описания” действительности в драматическом произведении*, w: *Драмат росыјски. Класыка і współczesność*, pod red. H. Mazurek, Katowice 2000; H. Mazurek-Wita, *Po lekturze dramatów Aleksieja Szypienki*, w: *Literatura росыјска в новых интерпретациях*, Katowice 1995.

¹⁸ Odramatach N. Kolady istnieją już bogata literatura naukowo-krytyczna, by wspomnieć tu różniczne prace L. Mięśowskiej, H. Mazurek, J. Strycharskiego, W. Piłata i in. Wymienieni badacze przeanalizowali tę twórczość w licznych jej aspektach między innymi w rozprawach: H. Mazurek, *Dramaturdzy z Jekaterynburga*. „Szkoła” Nikołaja Kolady, Katowice 2007; L. Mięśowska, *Gra – nie w postmodernizmie. Dramaturgia росыјска на przełomie XX i XXI wieku*, Katowice 2007; J. Strycharski, *Социокультурное пространство уральской драмы. На материале произведений Н. Коляды, О. Богаева, В. Сигарева*, Olsztyn 2011; W. Piłat, *Na progu XXI. wieku. Szkice o współczesnej dramaturgii росыјskiej*, Olsztyn 2000

rodzaju nonkonformizmem, buntem, co często prowadziło go do sytuacji konfliktów z nową przecież już rzeczywistością rosyjską. Mam na myśli głównie dramaty Olega Bogajewa, Wasilija Sigariewa, Jewgienija Griszkowca i wielu innych. Trzeba zgodzić się z L. Mięowską, że dramaty rosyjskie minionego dwudziestolecia: „Mocno uzmysławiają kryzys wartości, jaki dotknął „popieriestrojkową” społeczność rosyjską”¹⁹.

Należy zaznaczyć, że dramaturgia lat 90. i początku XXI wieku ujawniła się w całej swojej różnorodności formalnej, bo oprócz swoistych eksperymentów A. Szipienki i N. Kolady na rosyjskich scenach teatralnych zaistniały dramaty Niny Sadur, będące przykładem teatru metaforycznego z inklinacją do spożytkowywania motywów folklorystycznych, dramaty groteskowe J. Wołkowa, M. Wołochowa i in. Ci autorzy proponowali już zupełnie innego bohatera, który daleko odchodził od istniejącego dotąd w krytyce podziału: bohater negatywny, bohater pozytywny. Tak też się dzieje w wielu sztukach braci Presniakowych, Iwana Wyrpajewa (ten autor jest chyba najbardziej znanym z dramaturgów rosyjskich w Polsce, jego sztuki często goszczą na polskich scenach). Charakterystyczną też cechą bohatera dramatu współczesnego, jak słusznie zauważyła L. Mięowska, jest: „Negacja wartości, zupełne ich odrzucenie, działania nieracjonalne, wbrew ogólnie przyjętym zasadom stają się normą, określają stosunki międzyludzkie w dzisiejszym świecie”²⁰.

BIBLIOGRAFIA:

1. *Dramat rosyjski. Klasyka i współczesność*, red. H. Mazurek, Katowice 2000.
2. H. Mazurek, *Teatr, życie, gra. Studia o pisarstwie dramaturgicznym Nikołaja Kolady*, Katowice 2002.
3. H. Mazurek, *Dramaturdzy z Jekaterynburga. „Szkoła” Nikołaja Kolady*, Katowice 2007.
4. L. Mięowska, *Gra – nie w postmodernizmie. Dramaturgia rosyjska na przełomie XX i XXI wieku*, Katowice 2007.
5. H. Waszkielewicz, *Чернушная и прекрасная. Творчество Людмилы Петрусzewskiej*, Kraków 2007.
6. М. И. Громова, *Русская драматургия конца XX - начала XXI века*, Москва 2005.

Abstract

In the article, we find pieces of dramaturgies, which popularized a certain type of hero. Their image depends mainly on main ideology (as it was in Soviet Era), that went through significant metamorphosis during the system changes. Currently the hero of many Russian dramaturgies is mainly involved in conflicts of the modern day, which arise as a result of different social processes.

Keywords: Journalistic drama, production art, documentary drama, “new wave”, L. Pietruszewska, N. Sadur, Presniakow brothers, Iwan Wyrpajew, negation of values.

¹⁹ L. Mięowska, *Gra – nie w postmodernizmie. Dramaturgia rosyjska na przełomie XX i XXI wieku*, dz. cyt, s. 112.

²⁰ L. Mięowska, „Meblowanie przestrzeni” w najnowszym dramacie rosyjskim, „Przegląd Rusycystyczny” 2015, nr 1, s. 95.

dr Magdalena Zubiel-Kasprowicz
Katedra Nauk Społecznych, WSB Bydgoszcz

***Literarisches Fräuleinwunder* w postponowoczesności. Kobieca pornografia, przekroczenie tabu seksualności czy nowa jakość w literaturze autorek młodego pokolenia**

Współczesna literatura niemieckojęzyczna uchodzi, zdaniem wielu, za ciężką i zbyt poważną¹. Jeszcze niedawno utwory ukazujące się w okresie powojennym rozpatrywano w kategoriach książek traktujących o problemach natury filozoficznej oraz egzystencjalnej. Autorzy nie szczędzili czytelnikom rozrachunków z historią czy polityką. Kondycja współczesnej literatury niemieckojęzycznej ulega zmianie, gdy po roku 1990 i zjednoczeniu Niemiec kwestie krytyczno-polityczne przestają być tematem literatury. W 1995 roku wraz z ukazaniem się powieści Christiana Krachta *Faserland* na scenę wkracza pokolenie pop-literatów, którzy wprowadzają niemałe poruszenie w spokojnym dotychczas środowisku pisarzy. Moda na literaturę pop okazuje się jednak krótkotrwała. Po niej następuje czas młodych autorek, czas *Fräuleinwunder*, które cechuje ambiwalentny stosunek do tradycji, autorytetów i gatunków literackich.

Nazwa *Literarisches Fräuleinwunder*² pojawiła się po raz pierwszy w momencie, gdy krytyk literacki Volker Hage użył tego określenia w artykule opublikowanym w magazynie *Der Spiegel*. W nim to opisywał stan współczesnej literatury niemieckojęzycznej, dokonywał oceny książek, które niedawno ujrzały światło dzienne³. Autor artykułu rozplątywał się w zachwytach nad nową literacką modą i młodymi autorkami, które cechować miała wyteśkniona świeżość spojrzenia i nowatorstwo w ujmowaniu problemów codzienności. Hage dokonał analizy cech wspólnych pisarstwa LF. Charakteryzuje je powrót do snucia opowieści, do literackiego gadulstwa, regularnej

¹ Por. H. Müller, *Das literarische Fräuleinwunder. Inspektion eines Phänomens der deutschen Gegenwartsliteratur in Einzelfallstudien*, Frankfurt am Main 2004, s. 13.

² W dalszej części tekstu używany będzie skrót LF odpowiadający rozwinięciu *Literarisches Fräuleinwunder*.

³ Por. V. Hage, *Ganz schön abgedreht*, *Der Spiegel* Nr. 12/1999, s. 244-246.

narracji oraz osvajanie codzienności. Młode niemieckie pisarki łączy nieskrywana przyjemność tworzenia prostych historii bliskich życia, brak obawy przed zaszukaniem, bezkompromisowość i stała obecność w mediach. Przynależność do płci pięknej zdaje się być dla Volkera Hagego najważniejszą cechą. Na uwagę oraz słowa krytyki zasługuje fakt, że autor utożsamia płęć piękną z naiwnością, spolegliwością i poddaniem.

W uchodzącym za feministyczne czasopiśmie „EMMA” Tanja Rauch posuwa się do twierdzenia: „To co intelektualne, potrzeba formowania oraz artystyczna refleksja zostają przyporządkowane do literatury męskiej [...] Z kolei beztroska oraz odejście od teorii należy do literatury kobiecej”⁴. Biorąc pod uwagę tak nakreślone ramy wartościowania utworów młodych autorek, istnieje realne niebezpieczeństwo, że pisarki uchodzić będą jedynie za atrakcyjne kobiety, a nie zdolne, dobrze rokujące, twórcze debiutantki.

Zaproponowana przez Hagego nazwa LF budzi skojarzenia z okresem powojennym. W tym czasie amerykańscy żołnierze stacjonujący w swojej strefie okupacyjnej zdziwieni byli faktem, że wojna nie odcisnęła piętna na Niemkach. Kobiety zdaniem okupantów były modnie ubrane, wyglądały dobrze, były atrakcyjne i zadbane. Chciały się przy tym cieszyć życiem. W ten sposób powstał nowy obraz Niemki, która dotychczas kojarzona była ze zgliszczami, ruinami, wojenną pożogą. Młode Niemki zostały nazwane przez okupantów *Fräuleinwunder*.

Volker Hage przywiązuje ogromną wagę do wyglądu zewnętrznego jako czynnika spajającego pokolenie młodych pisarek, jednakże to przekraczanie tabu, łamanie zasad, bezkompromisowość i walka z konwenansami są jego zdaniem najważniejszym spoiwem łączącym autorki w grupę literacką. Atrybuty twórczości przedstawicielek LF stanowią o nowej jakości w literaturze współczesnej w Niemczech. Na szczególną uwagę zasługuje odwaga w przełamywaniu tabu seksualności. „O erotyce i miłości, podstawowych tematach tych książek, młode autorki piszą w sposób rzeczowy, trzeźwy, pozbawiony iluzji”⁵.

Znamienną cechą twórczości autorek przyporządkowanych do LF jest, poza wcześniej wymienionymi, stała obecność w mediach, autopromocja, lansowanie się poprzez środki masowego przekazu. Heidelinde Müller podsumowuje dywagacje Hagego, twierdząc, że „na ów fakt krytyk zareagował w sposób ironiczny, tworząc nazwę podobną do sloganu głoszącego, że młode autorki w zdumiewająco dużej ilości odniosły sukces w biznesie literackim, a przez media odkrywane są jako kobiety fotogeniczne i reprezentacyjne”⁶. W pierwszym rzędzie, zdaniem Müller, to właśnie ten nieoczekiwany finansowy sukces debiutujących pisarek uutorował drogę pojęciu jednoczącemu piszące kobiety w jedną grupę literacką. Obecność w mediach oraz stylizowanie się w nich na gwiazdy popkultury to kolejna cecha będąca spoiwem LF.

⁴ T. Rauch, *Das Fräuleinwunder*, [w:] *EMMA*, 09/10.1999, s. 104-110.

⁵ V. Hage, dz. cyt., s. 244.

⁶ H. Müller, dz. cyt., s. 27.

Przemysł literacki stara się sprzedać produkt, jakim jest książka, za pomocą zwrócenia uwagi i skierowania jej na atrakcyjnie wyglądającą autorkę. Pomiędzy pisarką a dziełem zauważalna jest symbiotyczna współzależność. Dla zaistnienia dzieła niezbędna okazuje się pierwszoplanowa obecność twórczyni.

Hage dowodzi, że dzięki pojawieniu się fali LF powieść niemieckojęzyczna utraciła znamiona refleksyjności i zadumy, co pochwała i wspiera. Literatura współczesna nie ziele nudą. Nareszcie dzieje się coś interesującego w przestrzeni literackiej, bo przyszło nowe, młode. Owa proza opowiada o codzienności, o dniu dzisiejszym. Autorki nie silą się na preintelektualizowane wynurzenia, nie kontemplują własnych stanów emocjonalnych, nie pływają się w bólach istnienia, frustracjach i niepokoju.

Inaczej twierdzi Katrin Blumenkamp. Literaturoznawczyni dowodzi, że etykieta, którą opatrzone przypadkową grupę młodych pisarek nawiązuje wprawdzie do literackich oraz pozaliterackich korzeni, stanowi jednak pewne uproszczenie, zbyt daleko idące zaszufladkowanie debiutujących autorek, a dokonane po to jedynie, aby ułatwić krytykom i czytelnikowi zorientowanie się w fenomenie literackim budzącym tyleż kontrowersje co powszechne zaciekawienie. Jej zdaniem czasy, kiedy wspólny program, podobieństwo w wyrażaniu myśli, te same cele i założenia, podobny styl pisarski tworzyły podwaliny pod powstawanie grup literackich, należą do przeszłości. Przypadkowe i pobieżne podobieństwa stanowią mylne podstawy nurtów literackich, do których autorka zalicza również LF⁷. To głównie wydawcy i rynek księgarski przyczyniać się mają do wprowadzania na rynek sztucznie wykreowanych nazw dla poszczególnych grup literackich, ponieważ takie rozwiązanie przynosi profity w postaci dużej ilości sprzedanych książek. Blumenkamp podsumowuje dyskusję wokół powstania pojęcia, dowodząc, że w przypadku LF chodzi zaledwie o narzuconą z zewnątrz etykietę, a nie o prawdziwy literacki program, który stałby się siłą napędową dla działań młodych pisarek⁸. To właśnie Hage i jego artykuł są odpowiedzialni za powstanie tak mylnego pojęcia, jakim jest LF.

Debata wokół pojęcia LF, zainicjowana przez Hagego, nie przyniosła żadnych konkretnych wniosków dotyczących programu i cech wspólnych pisarstwa młodych autorek. Należy zatem sięgnąć do źródeł pojęcia, które zostało narzucone przez autora artykułu *Ganz schön abgedreht*. Przede wszystkim książki przedstawicielek LF łamią zastany porządek, są innowacyjne, kontrowersyjne, niosą zmiany. Teksty młodych autorek opowiadają o codzienności, odchodzą od analizy stanów emocjonalnych protagonistów. Pisarki powróciły do tradycji prostej rzeczowej narracji. Brak tu śladów trudnej historii, wojny i okresu powojennego. Autorki opisują codzienne sprawy, zdarzenia i problemy, co stanowi o autentyczności tekstów. Temat zostaje przedstawiony w taki sposób, jak gdyby opisane wydarzenia nie należały do fikcyjnego świata.

⁷ Por. K. Blumenkamp, *Das „Literarische Fräuleinwunder“*. Die Funktionsweise eines Etiketts im literarischen Feld der Jahrtausendwende. Berlin 2011, s. 324.

⁸ Por. tamże, s. 367.

W tekstach przedstawicielek LF drzemie potencjał do powołania do życia nowego pokolenia zakotwiczonego we współczesności. Blumenkamp zauważa fenomen kreatorski tekstów w powiązaniu z pojawianiem się definicji pokoleń. W tym kontekście autorka odnosi się do teorii Ulrike Jureit⁹, która wskazuje na fakt, iż to właśnie ważne historyczne wydarzenia nosiły dotychczas w sobie potencjał kreowania i nazywania kolejnych generacji. W przypadku popliteratek czy młodych gniewnych pisarek współczesnej prozy niemieckojęzycznej nie istnieje potrzeba wyznaczania wyraźnych historycznych cezur, aby nazwać dane pokolenie w konkretny sposób. To, co pozwala zaistnieć danej generacji, a co zawierają teksty przedstawicielek LF, bazuje na przybliżonych czytelnikowi realiach ekonomicznych, medialnych oraz opiera się na konsumpcjonistycznym nastawieniu do życia¹⁰.

W powiązaniu z inscenizacją kobiecości, o której wspomina Hage, Heidelinde Müller zwraca uwagę na ważki fakt reakcji krytyków i teoretyków na pojawienie się debiutanckich książek przedstawicielek nowego nurtu w literaturze¹¹. W kontekście interpretacji i zajmowania się utworami młodych pisarek interpretatorzy zwracali szczególną uwagę na atrakcyjny wygląd oraz częstą obecność autorek w mediach. Dlatego według Heidelinde Müller termin LF należy zaklasyfikować jako termin, który podporządkowany jest modzie i regułom rynku¹². Tak szerokie spektrum pojęcia dopuszcza bogatą gamę interpretacyjną. LF uczynił z debiutujących autorek gwiazdy medialne. Fakt ten unaocznia smutną prawdę o rynku literackim, sprzedaży książek i o samych czytelnikach.

Z całą pewnością można stwierdzić, że artykuł Hagego nie daje jednoznacznej odpowiedzi na pytania powstałe w trakcie debaty wokół fenomenu LF. Pomysłodawca nazwy z trudem wymienia cechy stanowiące szkielet programu łączącego przedstawicielki nowego nurtu w literaturze niemieckojęzycznej. Blumenkamp przypuszcza, że Hage na wyrost połączył autorki w jedną grupę. Ponadto artykuł jest zbyt enigmatyczny, a jego autor przeoczył wiele dodatkowych punktów istotnych dla wyznaczenia cech łączących przedstawicielki pokolenia LF¹³.

⁹ Por. tamże, s. 42.

¹⁰ W podobny sposób określa się przedstawicieli Pokolenia X, urodzonych między 1961 a 1981, którzy doświadczają życia w czasach kryzysu tradycyjnych instytucji, głębokich przeobrażeń struktury społecznej, wzrastającej roli konsumpcji i mediów. Pokolenie X, jak wskazuje sama nazwa, jest pokoleniem opierającym się jednoznacznie na generalizacjach i uogólnieniach. Najkrócej można próbować opisać owo pokolenie jako postrewolucyjne, które jednak nauczone przykładami swoich rodziców nie wierzy w zbawczą moc rewolucji. Charakteryzuje je ambiwalentna postawa z jednej strony buntu z drugiej gorzkiej świadomości niemożliwości wyrwania się z zastanego porządku. Często mówi się tu o pokoleniu wychowującym się w czasach bez historii. Dlatego też ten brak historii zastępują media. Jak definiuje to Douglas Coupland: „Niedosyt historii: Życie w czasach, w których nic się nie dzieje. Główne objawy to uzależnienie od gazet, czasopism i wiadomości telewizyjnych”. Douglas Coupland, J. Rybicki, *Pokolenie X. Opowieści na czas przyspieszającej kultury*, Warszawa 1998, s. 82.

¹¹ Por. H. Müller, dz. cyt., s. 41.

¹² Por. tamże, s. 119.

¹³ Por. Blumenkamp, dz. cyt., s. 42.

W całej dyskusji na temat pisarek pokolenia LF pierwszoplanowe okazuje się bezpruderyjne podejście do kwestii seksualności. Miłość, szczególnie ta cielesna, prezentowana jest odważnie na kartach debiutanckich książek przedstawicielek pokolenia LF. Ów fakt odważnego potraktowania sfery intymnej wzbudził falę krytyki wśród interpretatorów twórczości młodych pisarek. Autorkom zarzucono przekraczanie granic dobrego smaku i czerpanie wzorców z literatury pornograficznej. Chcąc odeprzeć te zarzuty, należy w pierwszej linii wyjaśnić, co rozumie się pod pojęciem pornografii. Filozofia seksualności Jeana Baudrillarda wpisuje się doskonale w dyskurs dotyczący klasyfikacji utworów przedstawicielek nurtu LF jako literatury pornograficznej.

W książce *O uwodzeniu* Jean Baudrillard głosi zmierzch i upadek sztuki uwodzenia w XX wieku¹⁴. Zdaniem Baudrillarda żyjemy w rzeczywistości, która jest ułudą, *symulakrum*. W przestrzeni symulacji, pozorowi zacierają się wszelkie poczucie rzeczywistości, co kłóci się z jedną z kluczowych cech twórczości przedstawicielek LF, archiwizacją codzienności. Innymi słowy *symulakrum* to rzeczywistość, która nie istnieje. Podobnie jak uwodzenie, które według francuskiego filozofa nie ma obecnie racji bytu. Baudrillardowska refleksja nad losem uwodzenia powiązana jest z krytyką takich pojęć jak: kobiecość, seksualność, cielesność, pornografia czy władza. Kobiecość u Baudrillarda pozbawiona jest przypisania do płci biologicznej. Filozof sprowadza fenomen kobiecości do ułudy, w której zatarło się rozróżnienie na to, co prawdziwe i sztuczne¹⁵. Z tej gry pozorów wywodzi się definicja zdolności uwodzenia jako braku rozróżnienia znaków płci na męskie i żeńskie. Rozchwianie płci i zabawa w płęć to swoisty fenomen uwodzenia¹⁶.

Ruch feministyczny doprowadził do zrównania partnerów w uwodzicielskiej grze. Dawniej uwodził mężczyzna jako silniejszy, mający dostęp do władzy oraz do reguł gry. Kobieta poddawała się tym regułom jako bezwolna ofiara. Współcześnie obydwie strony są świadome gry, w którą są uwikłane. Kobieta pozbawiona została tajemniczości upatrywanej wcześniej w milczeniu czy hysterii, które uwodziły w największym stopniu. Zdaniem Baudrillarda tylko ucieczka w nierozstrzygalność płci jest szansą dla uwodzenia.

Filozof wypowiada się na temat pornografii, w której widzi odarcie seksu z tajemnicy. W pornografii nie ma uwodzenia. Przekreśla je nadmiar rzeczywistości, hiperrealność, maksymalne powiększenie anatomicznego szczegółu. Tezy Baudrillarda są dość pesymistyczne: żyjemy w kulturze porno, w której dominują fantazmaty realności, gdzie dosłowność i brak tajemnicy udaremnia uwodzenie. Uwodzenie obecne jest w grze zasłon, a nie w hiperrealnej obsceniczności. Nagość w filmie pornograficznym czy tekstach pornograficznych staje się funkcjonalna. „Modele erotyczne czy aktorzy porno są pozbawieni twarzy, nie mogą być piękni, brzydacy czy ekspresyjni – jednego

¹⁴ Por. J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, tłum. Janusz Margański, Warszawa 2005.

¹⁵ Por. tamże, s. 14.

¹⁶ Transwestytyzm jest dobrym przykładem na zabawę w płęć: mężczyźni przebrani za kobiety, kobiety przebrane za mężczyzn. Według Baudrillarda wszystko tu jest makijażem, teatrem, uwodzeniem. Por. tamże, s. 15.

z drugim nie sposób połączyć – funkcjonalna nagość zacierza wszystko w widowisko-wości seksu¹⁷. W opisach aktów seksualnych przedstawicielek LF nie ma hiperrealistycznej obsceniczności. Brak również wyolbrzymień w przedstawieniu anatomicznego szczegółu. Seksualność jest nieodłącznym elementem prozy LF, gdyż należy do codzienności protagonistów, a nie służy stymulowaniu czytelnika.

Postmoderniści traktują pornografię jako fenomen kultury ponowoczesnej. Zdaniem Baudrillarda, pornografię wyznacza realistyczne wyolbrzymienie intymnego szczegółu oraz maniakalne natręctwo realności¹⁸. Pornografia to część logiki kultury ponowoczesnej, której głównym elementem jest hiperrzeczywistość. Owa rzeczywistość intensyfikuje i wyostreza elementy płciowe. W pewien sposób odczarowuje je i jednocześnie wpycha w nową formę zafałszowania. Seksualność stała się integralną częścią obyczajów. Człowieka współczesnego zatopionego w konsumpcji trawi lęk, że coś przegapi, zmarnuje, utraci, dlatego próbuje wszystkiego. W grę wchodzi tu nie tylko specyficzna skłonność czy upodobanie, ile ciekawość. Dla Baudrillarda pornografia staje się najtrafniejszym wskaźnikiem istoty nowoczesnej kultury. W momencie, gdy nowoczesność wchodzi w fazę hiperrzeczywistości, przeobraża się w kulturę ponowoczesną. Nie pornografia sama w sobie jest potwornością, ale jest nią cała kultura ponowoczesna. Pornografia to tylko jeden z jej logicznych elementów. Charakterystyczna dla ponowoczesności jest sytuacja odarcia z tajemnicy, brak tabu. Tajemnica współtworzy sferę *sacrum*, która reguluje i normuje zachowania społeczne.

Seks bez *sacrum* to tylko biologia, to dziki nieujarzmiony popęd. Pozbawiony jest magicznej mocy, uroku pożądania. Baudrillard zwraca uwagę na wszechobecną konsumpcję seksu. „Wszędzie wokół nie mówi się o niczym innym prócz ‚eksplozji seksualnej’, ‚eskalacji erotyzmu’. Seksualność jest numerem jeden na liście tematów poruszanych w społeczeństwie konsumpcji, w sposób spektakularny, naddeterminując całe znaczeniowe pole masowej komunikacji. Wszystko to, co jest obecnie prezentowane, nabiera ostentacyjnie seksualnego zabarwienia. Wszystko to, co jest obecnie konsumowane naznaczone jest piętnem seksualnym. Jednocześnie rzecz jasna sama seksualność staje się przedmiotem konsumpcji¹⁹. Pornografię można traktować jako kres uwodzenia, jako koniec samego seksu. Według teorii Baudrillarda pornografia odbiera autentycznej rzeczywistości wszelkiego rodzaju symboliczne działania obudowujące i tworzące seksualność ludzką jako praktykę kulturową. Uwodzenie to pewien system działań symbolicznych stanowiących o tym, że człowiek ze swoją seksualnością staje się istotą kulturową, a nie tylko biologiczną. W pornografii dochodzi do przesunięcia od erotyzmu, czyli rzeczywistości konstruowanej przez tabu i praktyki symbolicznej nadającej sferze seksualności magicznego charakteru, w stronę czystej seksualności, koncentracji na praktykach cielesnych. Zdaniem Baudrillarda, w ponowoczesności dojść może do przekroczenia być może ostatnich już tabu, po których wyłania się przerażająca wi-

¹⁷ Tamże, s. 36.

¹⁸ Por. tamże, s. 39.

¹⁹ J. Baudrillard, *Spółczesność konsumpcyjna, jego mity i struktury*, tłum. Sławomir Królak, Warszawa 2006, s. 194.

zja promiskuitycznego chaosu. Utwory młodych pisarek świadczą jednak o tym, że do zapowiadanego przez Baudrillarda końca nie dojdzie. Śmiało rzec można, że w utworach przedstawicielek LF tabu ukazywania intymności w literaturze zostaje ostatecznie przełamane. Jednakże taki sposób postrzegania seksualności daleki jest od ujęcia pornograficznego. Autorki tak odważnie podchodzą do tematyki cielesności, gdyż seks stał się narzędziem, za pomocą którego we współczesnej prozie niemieckojęzycznej wyrazić można jakości, które paradoksalnie należeć będą do sfery *sacrum*, nie *profanum*.

Według Tomasza Szlendaka ponowoczesne zakotwiczenie w sferze seksu dokonać się mogło tylko w tym czasie, w którym stosunki seksualne zostały wyłączone spod kontroli religii. Socjolog dodaje, że w ostatnich dziesięcioleciach prawie wszystkie tabu chrześcijańskiej proveniencji uległy zakwestionowaniu. „Na początku swej historii pornografia była tandetą, teraz – w dobie Internetu i łatwego dostępu do pornopodaży – jest szmirą [...] a przejście od jednego etapu do drugiego uzależnione jest od kryterium niszowości/masowości odbiorcy, co wiąże się bezpośrednio z pieniędzmi zaangażowanymi w pornoprodukcję”²⁰. W swej teorii Tomasz Szlendak podąża dalej niż Baudrillard. Zdaniem socjologa kolejnym etapem upubliczniania seksualności w procesie globalizacji, odarcia jej z tabu i transcendentnej siły, jest supermarketyzacja seksu. Supermarketyzacja związana jest z wielowymiarową konsumpcją oraz płynną nowoczesnością, terminem ukutym przez Zygmunta Bauman²¹.

Z drugiej strony Anthony Giddens widzi w pornografii reakcję na podważenie męskiej dominacji w świecie, które skutkuje utratą pewności siebie u mężczyzn. Pornografia staje się zastępczą formą odtwarzania przemijającego świata nieograniczonej władzy mężczyzn. Pornografia skierowana przede wszystkim do mężczyzn odzwierciedla dominujące nastawienie na intensywny seks na niskim poziomie emocjonalnym, wskrzeszający zanikający w rzeczywistości obraz kobiety uległej i podporządkowanej. „Jest to z reguły przedstawiona w ściśle określony sposób rozkosz seksualna, ale nie mężczyzny, tylko kobiety. To opowieść o kobietach w ekstazie seksualnej, ale zawsze pod władaniem fallusa. Kobieta jęczy, dyszy i drży, ale to milczący mężczyzna aranżuje i kontroluje przebieg zdarzeń. [...] Penis na nowo staje się fallusem – władzą absolutną mężczyzn nad kobietami”²².

Na zakończenie dyskusji o pornografii i jej przełożeniu na literaturę należy stwierdzić, że twórczość przedstawicielek LF rozmija się z wytycznymi stawianymi literaturze pornograficznej. Chociaż seksualność odgrywa istotną rolę w utworach LF, nie jest ona ukazana jako część *symulakrum*. Intymność stanowi jeden z elementów co-

²⁰ T. Szlendak, *Supermarketyzacja. Religia i obyczaje seksualne młodzieży w kulturze konsumpcyjnej*, Wrocław 2004, s. 164-166.

²¹ Bauman twierdzi, że ponowoczesność jest radykalnym zerwaniem z nowoczesnością. Podstawowe idee ponowoczesności sprowadzić można do radykalnego relatywizmu, sceptycyzmu wobec jakichkolwiek uniwersaliów, do braku jednolitego kanonu kultury, pluralizmu, kryzysu tożsamości i tradycyjnych autorytetów, do kultury masowej i konsumpcjonizmu.

²² A. Giddens, *Przemiany intymności. Seksualność, miłość i erotyzm we współczesnym społeczeństwie*, tłum. Alina Szulżycka, Warszawa 2006, s. 145.

dzienności, jest rzeczywista, daleka od przerysowań i wypaczeń hiperrealności. Spół sposób ukazania seksu u LF zadaje kłam twierdzeniu o niewinności literatury. Młode pisarki przekroczyły tabu seksualności bezpruderyjnością przekazu oraz otwartością w podejściu do delikatnej materii. Opis aktów seksualnych wtopiony jest w treść, nie szokuje, nie odstaje od reszty, stanowi integralną część postrzegania świata przez przedstawicielki LF. Rzeczywistość, w którą wplecione są opisy intymnego pożycia bohaterów, jest nieciągła i zmienna. Nie występują w niej żadne trwałe prawidłowości, jest bowiem chaotyczna jak sam ponowoczesny byt człowieka. Brak tu również tematów tabu. Wszystko jest dozwolone pod warunkiem, że wpisuje się w zamysł twórczy auterek. Proza ta nie jest jednak efekciarskim, czczym gadaniem. Za odważnym potraktowaniem codzienności stoi głębszy zamysł powrotu do podstawowych wartości, konserwatywnego modelu świata, gdzie prawda absolutna jest w cenie, co znacznie odbiega od radykalnych założeń ponowoczesności odrzucającej ideę prawdy, podającą w wątpliwość władzę rozumu, gdzie wszystko jest względne, objęte nakazem pluralizmu i tolerancji. Przedstawicielki LF pod postacią prozy o wydzwiku *anything goes* domagają się powrotu do wartości nadrzędnych, prawdy, moralności, szczęśliwej, pełnej rodziny, trwałego spełnionego związku między mężczyzną a kobietą, harmonii i stabilizacji. Zmęczone chybotliwą ponowoczesnością stają się orędowniczkami nowej moralności w postponowoczesności.

Urodzona w 1961 Karen Duve służy za wzór przedstawicielek nurtu literackiego LF. Volker Hage, gorący zwolennik pisarstwa autorki, dowodzi, że Duve swą twórczością godzi w zastany porządek, przełamuje tabu społeczne i seksualne. Na tego typu zaszufladkowanie Karen Duve reaguje milczeniem. Umiejętnie wykorzystuje przy tym zgrabne epitety krytyków do wypromowania swoich książek. Na zdjęciach, które trafiają na pierwsze strony poczytnych magazynów dla pań, przyjmuje kobiece pozy, uwodzi atrakcyjnym wyglądem.

W dziesięciu rozdziałach debiutanckiego *Regenroman* autorka opisuje parę miesięcy z życia Martiny, naiwnej atrakcyjnej dziewczyny oraz Leona, który pewnego dnia decyduje się na przeprowadzkę do Niemiec Wschodnich, do głuszy, gdzie mógłby zacząć wszystko od nowa. Małżonkowie zajmują kosztowny dom położony w pobliżu mokradeł, w leśnych ostępach. Pieniądze na zakup posiadłości Leon otrzymuje od pracodawcy, byłego boksera i alfonsa, Benno Pfitznera, który zleca mu napisanie biografii. Początkowo życie w głuszy nie jest kłopotliwe. Powoli jednak do złudnej idylli zaczynają wkradać się destrukcyjne siły. Niekończąca się plucha, ulewy, szaruga, wilgoć, plaga ślimaków, powolny rozpad domu, pies przybłąda oraz zdrada Leona prowadzą do kryzysu w małżeństwie i definitywnego rozpadu związku. Leon nie wywiązuje się ze zlecenia, co pociąga za sobą szereg nieszczęśliwych wypadków, gwałt oraz dwa morderstwa. Martina opuszcza męża, ucieka do rodziców. Zrezygnowany i przegrany bohater popełnia samobójstwo.

Klimat książki zdominowany jest przez deszcz i wilgoć. Sam utwór opowiada o zlu, które zgodnie z mottem Duve przydarza się w mokrych miejscach²³. Utwór jest

²³ „Das Böse gedeiht an feuchten Stellen.”, K. Duve, *Regenroman*, Frankfurt am Main 1999, s. 5.

również sztandarowym przykładem tekstu, który przesycony jest erotyką i seksualnością. Duve odważnie, z chirurgiczną precyzją i pewną dozą humoru opisuje zbliżenie między Leonem a Isadorą. „Er legte sich auf sie. Sie war ungeheuer weich. Na klar war sie weich, aber so weich hatte er sie nicht erwartet. Fast ohne Widerstand [...] Die üppigen Rundungen ihrer Krötenschenkel, die kleinen Falten auf ihren Rippen und das unermessliche Polster ihres Hinterns. Es war nicht ganz einfach, in all das einzudringen. Isadoras Beine klebten so schenkeldick aneinander, daß er zweimal dachte, er befände sich schon in ihr, bevor er bemerkte, daß sein Schwanz nur vom Beinfett umschlossen war. Sie mußte ihm helfen, ihn nehmen und an seinen Platzbringen, ihn sich gefügig machen. Seine Stöße sandten Wellenbewegungen durch ihren Körper, zitterndes, bebendes Fleisch, daß ihm entgegenquoll. Sie strömte eine ungeheure Hitze aus. Ein Schweißfilm bildete sich zwischen seiner und ihrer Haut. Er konnte sich nicht auf sie legen, ohne sogleich ins Rutschen zu kommen oder einzusinken. Sie umhüllte ihn wie warmer Moornebel, rann an ihm herunter wie Regenwasser, gab nach wie ein weicher Grund und stieg wieder empor wie der grüne Saft in einer Pflanze [...] Ihre Schenkel klammerten sich um seine Hüften, auf seinem Hintern spürte er eine ihrer babyweichen Fersen, die ihn trat, ihn antrieb, daß er fester, fester stoßen sollte, und die mehr als einmal verhinderte, daß er aus ihr herausrutschte. Er kam erst ein paar Minuten nachdem Isadora sich zuckend und schreiend an ihn geklammert hatte, und als er kam, war das wie der Absturz aus einem Kettenkarussell. Der große heiße Körper trank aus ihm, nahm seine Flüssigkeiten in sich auf. Leon leistete keinen Widerstand mehr und ließ sich in das weiße Brustfleisch sinken, lag einige Augenblicke schwer atmend einfach nur da. Dann wälzte er sich von Isadora herunter und betrachtete sie von der Seite. Das viele Fleisch. Gulliver in Brobdingnag“²⁴.

Obok zła przydarzającego się na każdym kroku oraz nieujarzmionego popędu *Regenroman* stanowi paszkwil na niewydarzonych mężczyzn intelektualistów. Do owej warstwy zalicza się Leon, pisarz poszukujący natchnienia na prowincji. W zetknięciu sił intelektu z siłami natury te drugie odnoszą druzgocące zwycięstwo nad pierwszymi. Leon jako pisarz zostaje ukazany przez autorkę w groteskowy sposób. Dotychczas wiódł on żywot nieudacznika, który frustracje przelewał na karty książek o rozczarowanych mężczyznach i ich życiowych porażkach. Tworzył również mizernej jakości wiersze, którym brakowało polotu, rymu i treści. Dzięki znajomości z byłym bokserem i alfonsem otrzymuje szansę polepszenia swego losu, szansę wejścia w prawdziwy męski świat, świat majątnych ludzi, właścicieli Mercedesów i rozległych posiadłości. Szansę ową zaprzepaszcza tracąc wszystko, samochód, pieniądze, dom i żonę. Upadek Leona i jego wątpliwe umiejętności sprawdzenia się jako mężczyzna w męskim świecie ukazuje Karen Duve w sposób ironiczny i zaczepny. Autorka tworzy kąśliwy paszkwil ukazujący mężczyzn roszcujących sobie prawo do miana władców świata jako bohaterów komedii wypaczeń i pomyłek.

Świat, który próbował zawojować Leon, zbudowany jest według jasnego klucza podziału na kobiece, słabe, uległe oraz męskie, czyli agresywne, atakujące. Do tego świa-

²⁴ Tamże, s. 160-162.

ta należy również seksualność i tendencyjny podział ról, ściśle rozgraniczenie między samcem a samicą, a także schematyczne rozłożenie sił między dwiema płciami. Kay i Isadora Schlei, siostry mieszkające nieopodal Martiny i Leona, stanowią przeciwstawne bieguny dualistycznego ukazania istoty kobiecości. Kay to kobieta obdarzona typowymi męskimi atrybutami. Isadora natomiast wyposażona jest w ultrakobiece cechy, duży biust, wydatne biodra i diaboliczną siłę przyciągania. Kay jest zdeklarowaną lesbijką żyjącą w oderwaniu od świata mężczyzn²⁵. Martina natomiast definiuje się jako kobieta tylko poprzez męską aprobatę. Uchodzi za mało rozgarniętą, z silną potrzebą oparcia w przedstawicielu płci przeciwnej. To kobieta niewyemancypowana, która jest w stanie zaistnieć jedynie dzięki zadbanej powłoce zewnętrznej, a nie sile intelektu. Związek z Leonem nigdy nie opierał się na partnerskich relacjach. Kolejnym męskim bohaterem w korowodzie postaci Karen Duve jest brutalny człowiek, alfons Benno Pfitzner, który w sposób karykaturalny uosabia najgorsze cechy mężczyzny kata i oprawcy kobiet o mizoginistycznym zacięciu. W powieści *Regenroman* Karen Duve stworzyła historię o niekorzystnej mokrej aurze i grupie osób uwikłanych w nieszczęśliwy splot wydarzeń, które pod koniec utworu zostały boleśnie doświadczone przez los. Nad karkołomnymi wydarzeniami będącymi pochodną podłych czynów, błędnych decyzji i niegodziwej motywacji bierze górę wszechwładna natura, która rządzi się swoimi prawami i w odczuciu autorki posiada coś na kształt sztucznej inteligencji pozwalającej jej na ukaranie grzeszników i ocalenie niewinnych.

Alexa Hennig von Lange, urodzona w 1973 roku, należy do tych autorek, które najczytelniej wpisują się w profil przedstawicielek LF ukazany w artykule Volkera Hagego. Charakterystyczne dla twórczości pisarki są cechy lekkiego i przyjemnego języka, częste stosowanie mowy niezależnej i bezpruderyjny sposób podejścia do tematu seksualności w utworze *Relax*. Autorka stała się gwiazdą popkultury w Niemczech. Jest stale obecna w mediach, przez co zasłużyła na miano celebrytki²⁶. Zanim zawojowała rynek literacki, długi czas pracowała jako moderatorka programów telewizyjnych. W powieści *Relax* ukazuje historię związku Chrisa i jego dziewczyny. Hennig von Lange posługuje się w tekście licznymi wyrażeniami przejętymi z mowy potocznej. Poprzez stosowanie skrótów, urwanych zdań, wulgaryzmów oraz zabaw słownych język utworu nie należy do starannego języka literackiego.

Blumenkamp podkreśla, że utwór, poza zastosowaniem w nim mowy potocznej, odznacza się podwójną perspektywą przedstawienia akcji, która raz pokazana jest z perspektywy Chrisa, innym razem ukazuje punkt widzenia jego dziewczyny. Pewna niedbałość stylu, brak wyraźnie zarysowanej akcji oraz niedociągnięcia w charakterystyce i motywacji bohaterów nijak mają się do wymagań, które postawił przed przedstawicielkami LF Volker Hage. Brak spójności językowej razi i zniekształca odbiór

²⁵ Por. H. Müller, s. 67.

²⁶ Por. tamże, s. 115. „Neben ihren Fernsehauftritten ist die Autorin mit Fotos, als Autorinnenporträt und als Blickfang auf ihren Büchern, sowie vereinzelt als Model präsent. Darüber hinaus ist sie als Vertreterin ihrer Generation gegenwärtig [...] Ähnlich wie bei Judith Hermann, die ebenfalls über die immense Verbreitung ihres Porträts bekannt wurde, gilt auch für Alexa Hennig von Lange, dass ihr Aussehen vielen bekannt ist, die ihre Bücher nicht gelesen haben.“ s. 114.

tekstu Hennig von Lange. Nie można jednak odmówić autorce zastosowania konsekwentnej spójności tematycznej, oscylującej jednoznacznie wokół tematyki seksualności. Utwór *Relax* składa się z opowieści o masturbowaniu, kopulowaniu, uprawianiu różnych rodzajów miłości. Opis seksualności u Hennig von Lange opiera się na zonglowaniu pojęciami nazywającymi poszczególne akty zbliżenia, a nie na szczegółowym przedstawianiu tych zbliżeń. Autorka nie wchodzi w szczegóły, nie koncentruje się na opisach intymnych zbliżeń tak jak Karen Duve. Bohaterowie obrzucają się słowami zarezerwowanymi dla sfery seksualnej, jednak nic za tym nie stoi.

Hennig von Lange charakteryzuje w utworze pokolenie młodych ludzi pozbawione orientacji, celów i pomysłu na życie. Zwerbalizowana seksualność wytycza ramy światopoglądu protagonistów. Wyraża również niezaspokojone tęsknoty bohaterów za stabilizacją, potrzebę przynależności do drugiej osoby, dającą satysfakcję oraz stanowiącą silną podstawę egzystencji. Pokoleniu, dla którego wulgaryzmy zakorzenione w sferze seksualnej stanowią podstawowy kod komunikacji, brakuje poczucia bezpieczeństwa, zaufania, bliskości. Paradoksalnie, choć protagoniści często odnoszą się w swych rozmowach do sfery intymnej, nigdy nie dochodzi między nimi do zbliżenia. „Meine Kleine hat da keine Hemmungen. Wenn die Lust auf Schwanz hat, packt sie ihn aus, fummelt rum und freut sich, wenn ich einen Steifen kriege. Das ist manchmal richtig unangenehm. Wirklich. Ich meine, versuch mal deinen Ständer wieder einzupacken. Kannst du voll vergessen“²⁷. Główny bohater powraca w co drugim zdaniu do tematu seksu. Nazbyt wyniszczony długotrwałym uzależnieniem od używek wszelkiego rodzaju nie jest w stanie podołać cielesnej bliskości. Istotny w tym kontekście jest głos Ansgara Warnera, pisarza i literaturoznawcy zajmującego się fenomenem współczesnej literatury w Niemczech, który podsumowuje historię miłości Chrisa i jego dziewczyny w następujący sposób: „Nie tylko ze względu na treść, ale i przez wzgląd na stronę formalną, *Relax* przedstawia jak dotąd najdalej posuniętą historię upadku tradycyjnej mieszczańskiej powieści małżeńskiej i rodzinnej w niemieckiej literaturze [...] Nie tylko centralne społeczne instytucje małżeństwa i rodziny uległy zachwianiu. Również konwencje ukazania relacji płciowych zostały podważone. Ideał dialogu płci prowadzony przez klasycznego narratora przeobraził się przez podwójną perspektywę w dwa symultaniczne, równouprawnione monologi obydwu płci“²⁸.

Powieść Alexy Hennig von Lange charakteryzuje monotonia i eksploatawanie jednego tematu, jakim jest cielesność oraz popęd płciowy bohaterów. Codziennosc protagonistów stanowią przyjaciele, imprezy oraz rozmowy o seksie. Chris regularnie narkotyzuje się marihuaną, zażywa extasy oraz kokainę. Jest uzależniony od nikotyny i alkoholu. Użytki przejęły kontrolę nad całym jego życiem. Poza okazjonalnie zażywanymi narkotykami i rozmyślaniem o seksie codzienność partnerki Chrisa ogra-

²⁷ A. H. von Lange, *Relax*, Frankfurt am Main 1998, s. 17.

²⁸ A. Warner, „Diese Trottel denken, sie sind Helden...“: *Figurenperspektive und Gender-Semantisierung in Alexa Hennig von Langes Roman Relax*, w: Christiane Caemmerer, Walter Delabar, Helga Meise (red.), *Ein literarisches Fräuleinwunder: Literatur von Frauen am Beginn des 21. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 2005, s. 75.

nicza się do czekania na powrót ukochanego. „Jedes Wochenende muß ich auf Chris warten, weil Chris dann nämlich immer feiern geht. Ich sitze dann blöde zu Hause rum und warte, daß Chris vom Feiern kommt [...] Heute ist Freitag, und Chris ist bei sich zu Hause und wartet auf die Jungs. Zuerst kiffen die einen Joint nach dem anderen, machen sich locker und reißen blöde Witze [...] Dann hauen sich diese Idioten auf die Schenkel, wälzen sich auf dem Bett rum und finden sich unheimlich komisch. Echt. Diese Trottel denken, sie sind Helden, und das stimmt ganz und gar nicht“²⁹. Dziewczyna Chrisa przywiązana jest do marzeń o wspólnym życiu, rodzinnej idylli, o marzeniach o dziecku i wspólnym starzeniu się. Chris podziela wyobrażenia partnerki o wspólnej przyszłości, jednak nie chce wiązać się z nią więzami małżeńskimi. „Meine Kleine redet permanent vom Kinderkriegen. Die ist richtig besessen von diesem Gedanken. Ich find's okay [...], wenn sie Kinder haben will, dann soll sie welche haben [...] Kein schlechter Gedanke, meiner kleinen Ficksau ein Kind zu machen. Zack. Abgespritzt und schon bist du zu dritt [...] Heiraten ist Quark. Das kann gar nicht funktionieren [...] Das geht gar nicht. Meine Eltern haben sich auch scheiden lassen [...] Das tut weh, und Scheiße, am besten du fickst einfach nur“³⁰.

Brak zakotwiczenia bohaterów w systemie wartości napędza chęć identyfikacji z czymś co dałoby im poczucie stabilizacji. Chris i jego dziewczyna identyfikują się dlatego z ikonami popkultury. Bohater marzy o karierze gwiazdy rocka. „Du bist der Guru, und alles was du sagst, glauben die Leute [...] Du kannst dir einfach alles erlauben. Wenn du Lust hast, schmeißt du mit Barhockern um dich oder grabst den Weibern an die Titten. Da bedanken sie sich noch bei dir, weil du sie angefasst hast“³¹. Jego partnerka identyfikuje się z bohaterką komiksu dla dorosłych, Vampirellą. „Vampirella ist überhaupt die coolste Frau, die es gibt. Mann, über die macht keiner Witze [...] Ich kenne die Story echt schon in- und auswendig, und darum lese ich ihn auch nicht wirklich mehr wegen der Geschichte. Das ist mehr so ein Ritual [...] Vampirella macht mich absolut scharf. Eigentlich muß ich nur eine Seite lesen und schon zieht es in meinem Unterleib, als würden 1000 Männerfinger dran rumfummeln [...] Ich meine, ich sehe echt nur die Titten, und schon bin ich absolut sexorientiert [...] Ich schlage die erste Seite auf, und schon denke ich nur noch ans Ficken oder Rattern [...] Ich meine, das Ding ist einfach besser als jeder Porno. Vampirellas Titten angucken schockt einfach absolut. Da kann ich mir 100 Fotos von Schwänzen angucken, aber nichts turnt mich so an wie Vampirella“³². Blumenkamp trafia w sedno, charakteryzując słabość dziewczyny Chrisa do przerysowanej bohaterki komiksu eksponującej w nadmierny sposób walory kobiecości. „Figura z pornokomiksu ma inaczej niż Mała duże piersi i jest przebojową kobietą, która nie czeka beczynn timer na swojego faceta. Jest wyemancypowaną kobietą i śpi, z kimkolwiek tylko zechce“³³.

²⁹ H. von Lange, s. 137-138.

³⁰ Tamże, s. 19-21.

³¹ Tamże, s. 9.

³² Tamże, s. 138-139.

³³ K. Blumenkamp, dz. cyt., s. 74.

Vampirella uosabia w przekonaniu bohaterki idealny typ kobiety, która dzięki atrakcyjnemu wyglądowi posiada władzę nad mężczyznami.

W kontekście przekraczania tabu seksualności interesująca jest recenzja Joachima Lottmanna, która interpretuje powieść *Relax* wyłącznie pod kątem jej autorki. Lottmann nie pisze o treści utworu, jedynie o własnych odczuciach odnośnie młodej pisarki. Razi jego natarczywość i pewne uwagi, które nie powinny pojawić się w recenzji utworu literackiego. Po szczegółowej analizie utworu pisarki: „Pani książka opowiadająca o codzienności młodych ludzi przepełnionej seksem i imprezami jest napisana w sposób wysoce erotyczny. Nie jest wskazane, aby dorosły czytelnik przeglądał ją, tak samo jak nie jest wskazany, aby kartkował strony edukującego czasopisma *Bravo*. Z drugiej strony ten język posiada impet i siłę oraz przenikliwość rodem z powieści Hemingwaya. Wszystko dzieje się niesamowicie szybko. Do tego wszystko jest komiczne, a na końcu nawet tragiczne. Skąd Pani wzięła tę historię?”, autor przechodzi do mniej wyszukanych uwag dotyczących samej Hennig von Lange: „Niecodzienne życzenie, nadal żyjącą niemiecką pisarkę dotknąć własnymi rękoma, poczuć ten dziecięcy jeszcze tłuszczyczek gromadzący się w okolicach ślicznego pępuszka”³⁴.

Relax to z jednej strony powieść składająca się przede wszystkim z rozmów o seksie, w trakcie których bohaterowie używają potocznego, wulgarnego języka. Z drugiej jednak, stanowi portret pokolenia młodych ludzi niezdolnych do emocjonalnego zaangażowania. To wreszcie opowieść o bezsensownej egzystencji młodego narkomana-impotentą i jego dziewczyny, której jedyną odskocznią od patologicznego związku są marzenia o kiczowatym szczęściu rodzinnym. Ucieka w świat, który złożony jest ze stereotypowych obrazów dominy, romantycznej narzeczonej i czekającej na męża z obiadem wzorowej pani domu.

Obok Karen Duve i Alexy Hennig von Lange i również Judith Hermann przyklejono łatkę przedstawicielki modnego nurtu literackiego LF. W przypadku tej autorki nie mamy jednak do czynienia z porażającymi opisami aktów seksualnych czy wyzduchnych praktyk cielesnych. Blumenkamp jest zdania, że Hermann w przeciwieństwie do koleżanek ćwiczy się w powściągliwości odnośnie do środków wyrazu, jeżeli chodzi o opisy erotyki i przełamywanie tabu seksualności³⁵. Poprzez zastosowanie niedopowiedzeń i niejednoznaczności młoda autorka osiąga w twórczości to, czego brakuje innym pisarkom – literackość wyrazu.

Judith Hermann, podobnie jak koleżanki, popełnia mezalians, wchodząc w bliskie relacje z mediami. Jednak kontakty te zdominowane są przez powściągliwość, dystans i aurę tajemniczości. Z okładek książek Hermann spogląda kobieta o eterycznej, wręcz melancholijnej powierzchowności. Zdjęcie zamieszczone na obwolucie zbiorów opowiadań autorki stanowi udany wyznacznik jej prozy. Hermann jako nieliczna pośród reprezentantek LF pisze o świecie uczuć. Jej protagoniści odczuwają, targają nimi emocje, poruszają się na płaszczyźnie mentalnej, a nie wyłącznie cielesnej.

³⁴ J. Lottmann, *Diese Locken*, [w:] *Die Zeit*, 5.02.1998.

³⁵ Por. K. Blumenkamp, dz. cyt., s. 80.

Uta Stuhr podkreśla, że u Hermann jako u jedynej występują teksty otwarcie wyrażające tęsknotę za uporządkowanym światem, gdzie protagoniści prowadzą sensowne życie, wstają rano z wizją na nadchodzący dzień, a wieczorem kładą się do łóżka z nieprzypadkowym partnerem³⁶. Rzeczywistość w utworach Hermann okazuje się prawie zawsze rozczarowująca, a marzenie o stabilizacji pryska niczym bańka mydlana. Wytęsknione szczęście trwa parę sekund, po czym następuje faza konfrontacji z realnym światem.

Paradoksalnie historie Judith Hermann opowiadają o cichej zgodzie na porażkę, na rozczarowanie i przegraną. Bohaterowie zadowolają się oczekiwaniem na miłość, która nigdy nie nadchodzi. W opowiadaniach młodej autorki poza napięciem emocjonalnym odczuwalne jest również napięcie seksualne, które stanowi osnowę dla wydarzeń odmalowanych językiem prostym i harmonijnym. Judith Hermann nie szuka bezpruderyjnością, odważnymi opisami, chirurgiczną precyzją w opisach aktów seksualnych. „Blade, zmęczone i obojętne postacie w opowieściach Judith Hermann przerasta jakakolwiek forma podejmowania decyzji. Nie potrafią zaangażować się w przyjaźń, miłość, we własne życie. Tęsknią, ale nie podejmują działania. Poszukują, ale nigdy nie znajdują. Są w ciągłym ruchu, ale nie pokonują żadnego dystansu [...] I tak kręci się bez końca monotonna karuzela bez zobowiązań”³⁷.

W opowiadaniu *Sonja*³⁸, które ukazało się w tomie *Sommerhaus, später*, tematyka seksualności zgrabnie wtapia się w akcję i nie przekracza granic przyzwoitości. Mężczyzna poznaje w pociągu kobietę, o której istnieniu natychmiast zapomina³⁹. Ich losy przetną się ponownie na otwarciu wystawy obrazów bohatera. Cztery miesiące później Sonja zaprasza go na przyjęcie, po którym spotykają się prawie każdej nocy. To jest ich czas, w trakcie którego dochodzi do regularnych zbliżeń. Protagonista jest artystą zakochanym w swojej dziewczynie Verenie. Sonja jednak jest tą kobietą, która zawładnęła całym jego światem. Żelazna konsekwencja Sonji przeraża bohatera. Gdy ta nalega na ślub, malarz w panice wraca do porzuconej dziewczyny, którą poślubia. Sonja znika na zawsze z jego życia, choć pamięć o kobiecie oraz wspomnienia wspólnie spędzonych chwil nigdy nie zatrą się w pamięci mężczyzny: „Manchmal habe ich auf der Straße das Gefühl, jemand liefe dicht hinter mir her, ich drehe mich dann um, und da ist niemand, aber das Gefühl der Irritation bleibt”⁴⁰.

W centrum utworu Hermann znajduje się niezdecydowany bohater, którego dojrzałość powinna polegać na umiejętności podjęcia decyzji, z którą z dwóch kobiet chce spleść swój los. Protagonista decyzji tej nie jest w stanie podjąć, dlatego traci tę, którą kocha najbardziej. W opowiadaniu to kobiety wytyczają bieg zdarzeń.

³⁶ Por. U. Stuhr, *Kult der Sinnlosigkeit oder die Paradoxien der modernen Sinnsuche. Judith Hermanns Erzählungen Nichts als Gespenster*, w: Christiane Caemmerer, Walter Delabar, Helga Meise, *Ein literarisches Fräuleinwunder: Literatur von Frauen am Beginn des 21. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 2005*, s. 40.

³⁷ Tamże, s. 49-50.

³⁸ Por. J. Hermann, *Sonja*, [w:] *Sommerhaus, später*, Frankfurt am Main 2000.

³⁹ Por. tamże, s. 55-85.

⁴⁰ Tamże, s. 84.

Dwie bohaterki, Sonja i Verena, różnią się diametralnie od siebie. W przypadku Sonji czytelnik ma do czynienia z uosobieniem szczerości, niewinności, prawdy. Verena natomiast to ucieleśnienie zmysłowej, przewrotnej kobiecości. Tekst Hermann konfrontuje czytelnika z przeciwstawnymi typami kobiecymi: świętą i grzesznicą. Utwór staje się opowieścią o mężczyźnie, który na skutek braku odwagi i dojrzałości odrzuca uczucie, które przyniosłoby mu dużo intensywniejsze doznania niż związek, w którym pozostaje z racjonalnych pobudek, z wygody i przyzwyczajenia.

W fikcyjnym świecie Judith Hermann bohaterowie niczego nie szukają, nie stawiają sobie celów, nie dążą do niczego. Życie uchodzi za niezmiennie, a protagoniści poddają się bezwolnie tokowi zdarzeń. Właśnie taki brak werwy i życiowej mocy przypisuje się pokoleniu, które stanowi grono adresatów prozy przedstawicielek LF. „I znowu jest, ten dźwięk beznadziei i melancholii. Coś spektakularnego, co i tak świadome jest swej ułomności. Tutaj nie chodzi o odpowiedź na pytanie, czy ktoś nadal kocha tę drugą osobę. Tutaj chodzi o wiedzę na temat pustki, o przelotne dotknięcia, o wzajemne przyciąganie i odpychanie się, podążające w ślad za prawami natury⁴¹. Choć u Judith Hermann brak bezpruderyjnego podejścia do sfery seksualności, nie oznacza to jednak, że autorka zupełnie rezygnuje z wątków seksualnych. Erotyka łączy się u autorki zawsze z oczekiwaniem, niespełnieniem i ogarniającą bohaterów nieutuloną tęsknotą.

Kolejna pisarka należąca do nurtu LF to Charlotte Roche, która w 2008 roku zadebiutowała powieścią zatytułowaną *Wilgotne miejsca*. Jej kolejna powieść *Modlitwy waginy* ugruntowała pozycję pisarską Roche. W powieści *Wilgotne miejsca* młoda autorka jest drastycznie szczera. Debiutancki utwór pisarki to tak naprawdę powieść o opresyjnej rodzinie w rozpadzie, o okrucieństwie rozwodu widzianego oczyma dojrzewającej dziewczyny, o pruderii matki i destrukcyjnym wpływie jej nadopiekuńczości.

Bohaterka Roche, Helen Memel, leży na oddziale chorób wewnętrznych szpitala pod wezwaniem Matki Bożej Wspomożycielki. Bohaterka powieści, gdy tylko skończyła osiemnaście lat, poddała się zabiegowi sterylizacji, żeby nie przekazywać dalej swojego losu. Jej sytuacja rodzinna nie jest prosta, a doświadczenia nie do pozazdroszczenia. Rodzice są rozwiedzeni, matka próbowała odebrać życie sobie i małemu wówczas synkowi. Uratowała ich Helen. Dziś ona leży na szpitalnym łóżku i snuje plany połączenia rodziców w szczęśliwą rodzinę. Dziewczyna czeka na odwiedziny rozwiedzionych rodziców w złudnej nadziei, że przy szpitalnym łóżku chorej córki zdołają się wreszcie pogodzić. Helen cechuje specyficzne podejście do własnego ciała i seksualności. Poddaje drobiazgowemu badaniu te części swego ciała, które zwykle uchodzą za niedziewczęce. „Moje hemoroidy wyglądają bardzo oryginalnie. Przez lata coraz bardziej wyslizgiwały się na zewnątrz. I od pewnego momentu wokół rozetki są płatki skóry, które przypominają kształtem chmurę i wglądają jak czułki ukwiału. Dr Fiddel nazywa je kalafiolem⁴².

⁴¹ H. Böttiger, *Spätwinterabend*, [w:] *Frankfurter Rundschau*, 27.02.1999.

⁴² Ch. Roche, *Wilgotne miejsca*, tłum. Ewa Kochanowska, Warszawa 2009, s. 8.

Helen cechuje nieokiełznany erotyzm i dowcip. W swoim nieskrępowanym zachowaniu jest autentyczna, wręcz bezkompromisowa. Wypowiada na głos to, o czym inni nie śmiały nawet myśleć. „Ogromną frajdę sprawia mi nie tylko siadanie na każdym zaświnionym sedesie, jaki znajdę, kiedy jestem narąbana. Zanim usiądę, wycieram go też cipką do czysta jednym artystycznie rozkołysanym ruchem bioder. Gdy sadowię cipkę na desce, słyhać cudny, młaszczący odgłos, a wszystkie obce włosy łonowe, kropki, plamy i kałuże we wszystkich kolorach i konsystencjach zostają przez nią wessane [...] Bardzo chętnie zjadam i wącham moją smegmę. Odkąd pamiętam, interesuję się fałdkami mojej cipki. Czego to nie można tam znaleźć. Mam długie włosy, znaczy na głowie, i czasem taki włos, jak wypadnie, wplątuje się w lamelki cipki. Podnieca mnie bardzo powolne ciągnięcie tego włosa i wyczuwanie, gdzie też się nie wkręcił”⁴³.

Wilgotne miejsca są podróżą do krainy ostatnich tabu współczesności⁴⁴. Powieść Charlotte Roche, odważna, bezkompromisowa i prowokacyjna, przeciwstawia się historii higieny i sterylnej estetyce pism kobiecych, znormalizowanemu podejściu do kobiecego ciała i jego seksualności, a przy tym opowiada cudownie nieskrępowaną historię bohaterki równie zmysłowej, co wrażliwej i kruchej.

Seksualność jest nieodłącznym tematem utworów literackich współczesnych autorów. Jednakże dwie autorki, Niemka Charlotte Roche oraz Brytyjka Sara Kane, zebrały w ostatnim czasie szereg recenzji, w których określone zostały jako propagatorki pornografii i wynaturzonego seksu. Pisarki epatują rzekomo brutalnym seksem, zatracając granicę między tym, co literaturze uchodzi, a co definitywnie klasyfikuje ją jako wytwór kultury porno.

W *Wilgotnych miejscach* Charlotte Roche ukazuje seksualność kobiet w odmiennym niż powszechnie akceptowalne świetle. Helen Memel po nieudanej depilacji stref intymnych trafia z ich zapaleniem do szpitala, gdzie w nieskrępowany sposób snuje monolog o hemoroidach, tamponach własnej roboty, płynach ustrojowych i rozmaitych dziwacznych praktykach seksualnych. Bohaterka nie tylko akceptuje własną

⁴³ Tamże, s. 18-20.

⁴⁴ Problematyczne pozostaje wytyczenie granicy, która oddzieliłaby tematykę mieszczącą się w dopuszczalnych granicach wyznaczonych przez tabu od tej, która tabu przekracza. Wśród utworów pisarek zaliczanych do nurtu LF szczególnie twórczość Charlotte Roche budzi szereg kontrowersji. Pisarka poprzez bezpruderyjny sposób snucia opowieści o sferze cielesności łamie przyjętą konwencję narracji dotyczącej seksualności i erotyki. Twórczość Roche jest fenomenem granicznym, szwem spajającym to co dozwolone z tym co zabronione. Tak rozumiana twórczość pisarki staje się tym bardziej wartościową o cechach tabu, bo prowadzi do odkrycia miejsc pogranicznych, przestrzeni ukrytych, mało rozpoznanych o ogromnym potencjale, do odkrycia miejsc wyjątkowych. Tak więc granice jako tabu są interesujące nie tyle w sensie miejsca niedotykalnego, ile niepoznanego i niezrozumianego. Jest to zatem granica, która nie ogranicza, która nie jest złem koniecznym, barierą ani nawet bezpieczną linią demarkacyjną. Pogranicze to pojęcie, które jest najbardziej odpowiednie dla opisanego prozy Roche w kontekście przekraczania tabu seksualności, gdyż „tylko pogranicze daje szansę zrozumienia innych, ich poglądów, racji, zachowań, akceptacji, szacunku dla inności. Tylko pogranicze nie dopuszcza do odrzucenia innych czy narzucenia innym własnych poglądów, schematów [...] Ustawiczny ruch na stykach, krawędziach nie dopuszcza do dogmatycznych ograniczeń”. J. Nikitorowicz, *Pogranicze. Tożsamość. Edukacja międzykulturowa*, Biały-
stok 2001, s.195.

cielesność, ale wręcz hedonistycznie się w niej smakuje. Zastosowane przez autorkę opisy kontaktów cielesnych z partnerami odmiennej i tej samej płci, zabawy erotyczne oraz autoerotyzm graniczyć mogą z pornografią w ujęciu Jeana Baudrillarda. Idące w szczególności opisy stref intymnych, zarówno żeńskich, jak i męskich oraz wyuzdane opisy niecodziennych praktyk seksualnych nakierować mogą odbiorcę na kadry filmu pornograficznego. Jednak tak śmiało podejście do tematu, zastosowanie elementów skandalizujących, wręcz szokujących odbiorcę nie jest aż tak nowe w literaturze niemieckojęzycznej. Ernst Jandl, Josef Winkler, Werner Schwab czy Elfriede Jelinek należą do pionierów tak nowatorskiego podejścia do tematu seksualności. Tekst Roche posiada jednak elementy szokujące, które nie pozwalają przejść obojętnie obok tej pozycji. Strategia, którą obiera Roche, polega na konsekwentnym i programowym odczarowaniu perfekcji kobiecego ciała. Autorka z premedytacją tworzy wizerunek kobiety przeciwstawiający się propagowanemu ideałowi piękna, czystości i delikatności. Tym samym wpisuje się w kanon kobiecej literatury współczesnej, która według Juli Neissl identyfikuje się poprzez zadbane, gładkie, nieskazitelne kobiece ciało. Autorki tak śmiało piszące o seksie pojawiły się na literackiej scenie niemieckojęzycznej dopiero w dziewięćdziesiątych latach ubiegłego wieku⁴⁵. Sama Roche zauważa: „Miałam wrażenie, że podążam w kierunku, który dla kobiet jest zakazany. Kobietom brak języka wyłącznie dla siebie i dla własnej cielesności”⁴⁶. Język i tematyka *Wilgotnych miejsc* przełamuje tabu cielesności oraz języka, którym tę cielesność można wyrazić. Autorka krąży wokół tematów związanych z seksualnością, chorobą, bólem, wstrętem i rodziną.

Pierwszym szokującym aspektem utworu jest drobiazgowy, wręcz kompletny opis wydzielin ciała. Spermę, krew miesiączki, ropa, wydzielina z pochwy stają się fetyszem Heleny, która ma dość nietypowe podejście do higieny. „Kiedy się z kimś pieprzę, obnoszę przecież z dumą jego spermę we wszystkich szczelinach ciała, na udach, na brzuchu czy gdzie mnie tam jeszcze natryśnął. Czemu zawsze potem to durne mycie? Jeśli uważa się chuje, spermę lub smegmę za obrzydliwe, to przecież można trzymać się z dala od seksu. Ja lubię, kiedy sperma wysycha na skórze, tworzy strupki i odpada”⁴⁷. Bohaterka delektuje się swoimi fluidami, smakuje śluz, zajada wydzieliny z nosa, lubi swój intymny zapach. Roche ze szczegółami opisuje to, co należy ukryć, a co związane jest z ludzkim ciałem i co kultura uważa za wstrętne, za *abjekt* zgodnie z kategoriami wprowadzonymi przez Julię Kristevę. Tak śmiało podejście do ciała staje się przeciwagą dla powszechnie panującego rygoru w odniesieniu do cielesności, szczególnie kobiecego ciała. Charlotte Roche to autorka, która jako jedna z pierwszych przekroczyła tabu cielesności pisząc tak dosadnie o żeńskich narządach płciowych, które przez długi czas postrzegane były, między innymi za sprawą Freuda i jego tezy o strachu przed kastracją, za temat tabu. Ciało u autorki *Wilgotnych miejsc* staje się elementem subwersywnym podobnie jak w sztuce wiedeńskich akcjonistów,

⁴⁵ Por. J. Neissl, *Tabu im Diskurs. Sexualität in der Literatur österreichischer Autorinnen*, Wien 2001, s. 274.

⁴⁶ A. Kemper, *Esther Kogelboom, Ich stank wie ein Heckenpenner-Iltis*, Der Tagesspiegel 24.02.2008.

⁴⁷ Ch. Roche, *Wilgotne miejsca*, s. 24.

Hermann Nitscha czy w dramatach Wernera Schwaba⁴⁸. W kontekście poprzedniczek Charlotte Roche warto wspomnieć Elfriede Jelinek, której twórczość stanowi głos w dyskursie o męskiej dominacji, seksualności i pornografii. Sama Jelinek przyznaje się do porażki, którą odniosła, poszukując nowego języka jako antidotum na patriarchalny język pornografii. „Chciałam odnaleźć kobiecy język wyrażający obscenicność. [...] Wynaleziony język i moje zamierzenie stworzenia tekstu pornograficznego zniszczyły mnie jako podmiot. Zrozumiałam, że kobieta nie może zrealizować tych zamierzeń, nie przy obecnym stanie świadomości społeczeństwa⁴⁹. Erika Kohut, bohaterka *Pianistki*, ukazana jest przez pryzmat ciała, któremu zadaje ból, pastwiąc się nad swoją kobiecością. Masochistyczne praktyki mają jednak na celu oswobodzenie się spod męskiej władzy. Erika odkrywa w swoim ciele więcej niż tylko męskie terytorium. Uciezka od programowej doskonałości kobiecego ciała oraz przejęcie władzy nad cielesnością to elementy łączące *Pianistkę* oraz *Wilgotne miejsca*. W książce Jelinek to męska hegemonia nad ciałem kobiety ulega napiętnowaniu, podczas gdy u Roche dwadzieścia lat później nie ma śladu modelu ofiary i jej kata. Helena Memel potrafi cieszyć się seksem. Dla Eriki Kohut seksualność stanowi problem, jest traumą, przekleństwem. Podejście Helen do seksualności i własnej cielesności jest nadzwyczaj afirmatywne. Seksualność u Roche nie jest pretekstem do walki o równouprawnienie. Jest oczywistością dającą rozkosz i spełnienie⁵⁰.

Poza niekonwencjonalnym podejściem do tematyki seksualności *Wilgotne miejsca* traktują o rozkładzie rodziny. Helen pochodzi z rodziny dysfunkcyjnej. Przebywając w szpitalu, bohaterka snuje opowieść nie tylko o swoich przygodach seksualnych, ale i rozpadzie rodziny. Stosunki Helen z matką nie układają się najlepiej. To bohaterka odnalazła matkę i brata przy kuchence z odkręconymi kurkami gazu, gdy matka próbowała popełnić samobójstwo. Bohaterka czyni wszystko, aby stać się prze-

⁴⁸ W drugiej połowie lat sześćdziesiątych XX wieku Wiedeń stał się świadkiem bulwersujących działań artystycznych. Hermann Nitsch, Otto Mühl i Rudolf Schwarzkogler w swoich happeningach permanentnie przekraczali kulturowe tabu odnoszące się do sfery cielesności oraz religii. Ludzkie ciało stało się dla nich materiałem sadomasochistycznych akcji. Najbardziej szokującym elementem działalności artystów było jednak wykorzystywanie mięsa martwych zwierząt. Hermann Nitsch tak oto opisuje jeden ze swoich happeningów: „Przez akcję wprawię się w stan fizycznego i psychicznego podniecenia, aż dojdę do pierwotnej orgiastycznej ekstazy. Obleję, opryskam, zamażę podłogę krwią i będę się tarzał w czerwonych kałużach, po czym wejdę w ubraniu do łóżka, a pod prześcieradło wpakują mi poszarpane wymiona krowie, sierść, wnętrzności, naleją krwi z gorącą wodą. Oczyszczą mnie watą ze wszystkich wydzielin. Zawieszę martwe jagnię na suficie i będę huśtał na wszystkie strony. Będę walił jagnię pałką po głowie. Rozgrzję, pożuję herbaciane róże nasyczone wodą z cukrem, a gdy wypłuję słodki miąższ różany, będę szarpał, bił, tratował, obrzucał kamieniami, biczował ciało jagnięcia. Rozerwę jego piersi i zanurzę ręce w mokrych wnętrznościach. Wbiję gwoździe w jego mięso. Ukrzyżuję trupa.” Por. T. Pawłowski, *Happening*, Warszawa 1982, s. 19-20.

⁴⁹ S. Löffler, *Ich mag Männer nicht, aber ich bin sexuell auf sie angewiesen. Gespräch über Pornographie, die Sprache des Obszönen, den Haß und das Altern*, Profil, Nr. 13 (1989), s. 83.

⁵⁰ Podobne nieskrępowane podejście do seksu i usystematyzowanie tej tematyki w książkach znaleźć można u francuskojęzycznych pisarek Catherine Millet, Virginie Despentes czy Christine Angot, które swoją twórczością torują drogę kobietom autorkom szczerze i otwarcie piszącym o tematach, które dotychczas zarezerwowane były dla mężczyzn.

ciwieństwem matki. Córka ma za nic reprezentowany przez matkę system wartości. Również przesadna dbałość matki o higienę spotyka się z odrzuceniem przez Helenę. Ta robi wszystko, aby podważyć jej autorytet. Ulubioną czynnością protagonistki jest rozprzestrzenianie bakterii oraz przeprowadzanie eksperymentów z własnym ciałem i jego wydzielinami. Sama nie chce zostać matką, dlatego poddaje się zabiegowi sterylizacji zaprzeczając tym podstawowej funkcji kobiety, wydaniu na świat potomstwa. Podświadomie jednak tęskni za stabilizacją i oparciem w pełnej rodzinie: „Kiedyś, kiedy rodzina była jeszcze cała, mama ku naszej wielkiej radości robiła na Boże Narodzenie nadziewany drób. W tym celu przepiórką nadziewa się małą kurę, kurą kaczkę, kaczka małą gęś i wreszcie gęsią indyka [...] A potem mama piecze wszystko razem w naszym piekarniku, specjalnie bardzo dużym z powodu tej potrawy [...] Kiedy byliśmy dziećmi, lubiliśmy przyglądać się krojeniu gotowej potrawy”⁵¹.

Charlotte Roche przeciwstawia się pod postacią swej bohaterki ograniczeniu odczuwaniu przyjemności płynącej z aktywnego życia seksualnego do strefy zarezerwowanej dla mężczyzn. Helen Memel cechuje odwaga w przejawianiu aktywności seksualnej. Nierzadko jest stroną inicjującą stosunek płciowy. Bohaterkę charakteryzuje sposób wyrażania emocji oraz potrzeb seksualnych, który dotąd zarezerwowany był dla mężczyzn. U Roche dochodzi do kompletnej emancypacji bohaterki na płaszczyźnie seksualnej. Poza przekroczeniem tabu seksualności w utworze dochodzi do jeszcze jednego przełamania tabu. Autorka *Wilgotnych miejsc* pozwoliła kobiecemu ciału na przełamanie barier, którymi dotychczas było ograniczone. Ciało i jego wydzieliny krew, ropa, mocz, sperma, kał, wymiociny stają się u Roche odrębnym bohaterem. Tym samym odczarowuje ideał młodego, zdrowego, gładkiego kobiecego ciała, które propagują powszechnie media. Wstręt, który budzą szczerze opisy Heleny Memel, jest naturalnym mechanizmem, który w efekcie końcowym doprowadzić ma czytelnika do prawdy. Przy odkrywaniu prawdy elementem niezbędnym okazuje się komizm, który wywołują groteskowa otwartość i bezpruderyjność bohaterki. Czynniki komizmu oraz pewnego przymusu refleksji nad tekstem Roche sprawiają, że *Wilgotne miejsca* dalekie są od zakwalifikowania ich jako utwór pornograficzny, choć seksualność odgrywa w tekście Roche kluczową rolę⁵². Poprzez szczegółowe opisy przygód seksualnych bohaterki autorka podważa powszechne mniemanie o powściągliwości kobiet w tej dziedzinie życia oraz estetycznej fetyszyzacji ciała kobiety.

Modlitwy waginy natomiast opowiadają o małżeństwie i rodzinie. W sposób śmiały, a zarazem pełen czarnego humoru eksplorują najskrytsze tajniki życia nieustraszonej i częściowo niepewnej siebie młodej kobiety. *Modlitwy waginy* to historia Elizabeth, młodej mężatki i matki, która usiłuje ułożyć sobie życie między traumą, fantazją a wyzwaniem codzienności. Pomaga jej w tym psychoterapeutka, pani Drescher.

⁵¹ Ch. Roche, *Wilgotne miejsca*, s. 167-168.

⁵² Tekst Roche miał ukazać się w wydawnictwie Kiepenheuer & Witsch, które specjalizowało się w publikowaniu tekstów buntowniczych pisarzy zaliczanych do nurtu literatury pop. Tak się jednak nie stało, gdyż książka została odrzucona jako pozycja pornograficzna. Książka Roche została opublikowana przez wydawnictwo Dumont Buchverlag.

Książka Roche ma formę monologu wewnętrznego, strumienia świadomości młodej kobiety, który nie jest tamowany poetyką żadnego gatunku literackiego, ideologią czy decorum. Utwór stanowi zapis mentalności kobiety świadomej, o skałeczonej psychice, która jednak odważnie stawia czoło przeciwnościom losu i przeżywa swoje życie, przyznając się do wszelakich słabości ducha i ciała. Ma formę luźnego ciągu skojarzeń, które płynnie przechodzą od myśli seksualnych, przez praktyczne, lękowe i zupełnie absurdalne. Na uwagę zasługuje komentarz tłumaczki polskiego wydania, która przyznaje, że w książce poza tematyką bulwersować może sam język powieści, który jest trudny, miejscami niezrozumiały, wręcz nieporadny⁵³. Zastosowanie takiego języka jest celowym zabiegiem literackim, aby uzyskać rytm języka mówionego. Autorka unaocznia w ten sposób obsesje rządzące bohaterką.

Powieść zaczyna się wielostronicowym opisem stosunku płciowego Elizabeth i jej męża Georga. Roche pisze o seksie z poczuciem humoru, z wycuciem słowa oraz rytmu literackiego i seksualnego, bez niepotrzebnych eufemizmów, jednocześnie z czułością i chirurgiczną precyzją. Elisabeth w akcie seksualnym szuka ucieczki od traum codzienności i tej największej, wypadku samochodowego rodziny, w wyniku którego trójka braci poniosła śmierć. Elisabeth chce być perfekcyjna w każdej dziedzinie życia. Sfera seksualna pozwala jej oderwać się od codzienności. Dwudziestostronicowy opis pożycia małżonków szokuje i każe przykleić utworowi łatkę literatury pornograficznej. „Nic mnie nie krępuje. Chcica na dwóch nogach. Nie czuję się już wtedy jak człowiek, raczej jak zwierzę. Zapominam o wszystkich obowiązkach i problemach, jestem tylko ciałem, a nie umęczonym duchem. Sunę powoli twarzą w kierunku jego kroku. I wdycham jego męski zapach [...] Całuję pachwiny, czy jak to się nazywa, tam, gdzie nogi zrastają się z tułowiem. I najpóźniej wtedy słyszę, jak pojękuje i domaga się jeszcze [...] Czytałam kiedyś w jakimś poradniku o seksie, żeby kobieta, jeśli robi mu tak ręką, używała raczej lewej ręki, jeśli jest praworęczna. Bo wtedy nie złapie za mocno i może podejść do sprawy z większym wycuciem. Niestety nie wychodzi mi ta sztuczka z braniem do ust w całości, znaczy obok jęczyczka rzygospustu, jak tym kobietom w filmie porno. Parę razy mało się nie porzygałam i szybkoitko dawałam za wygraną. Nie wszystko, co się widzi w filmach porno, trzeba od razu naśladować [...] Tymczasem leży przede mną jak chrabąszcz na plecach i w pełni mi się oddaje. Szeroko rozstawione nogi, ręce wyciągnięte przed siebie, wywrócone oczy, jak w transie. Rozpiera mnie poczucie mocy, kiedy tak leży przede mną. Mogłabym mu poderżnąć gardło i nawet by nie zauważył” (10-13). W opisach aktów seksualnych autorka postępuje niczym dokumentalistka, która ekshibicjonistycznie i bez cenzury zdaje sprawę z kobiecej seksualności. *Modlitwy waginy* to powieść podobnie jak *Wilgotne miejsca* o radzeniu sobie z rodzinną tragedią.

Zarówno w pierwszej, jak i drugiej książce Roche czytelnik ma do czynienia z rodzinną traumą. Wskutek nieszczęśliwego wypadku bohaterka *Modlitw waginy* traci

⁵³ Por. Ch. Roche, *Modlitwy waginy*, tłum. Ewa Kochanowska, Warszawa 2012, s. 7. Kolejne odwołania do książki Charlotte Roche zaznaczam w tekście głównym numerem strony umieszczonym za cytatem.

trójkę braci, którzy wyruszyli w drogę, aby u jej celu towarzyszyć siostrze w drodze przed ślubny ołtarz. Wypadek i śmierć najbliższych stanowią w życiu protagonistki doświadczenie, które budzi bolesne wspomnienia. Jest to również książka o ludzkich myślach, które nie dadzą się wdrożyć w ramy przyzwoitości, nad którymi nie czuwa superego. Wbrew pozorom nie jest to świat kaleki. Ramy tej rzeczywistości wpisują się w świat postponowoczesności, we współczesność, którą czytelnik zna z autopsji. Charlotte Roche pod postacią bohaterki bierze na warsztat każdy dyskurs, w jakim społeczeństwo chce zamknąć współczesne kobiety i mężczyzn: czy to dyskurs patriarchalny, czy feministyczny, religijny czy popkulturowy. Jedyne dyskursy, jakie wydaje się ocalać protagonistkę *Modlitw waginy*, to rozmowy z psychoanalitykiem, bo psychoanaliza rozgrzesza a psychoanalityk, niczym rewers duchownego, nie wymaga, nie poucza, nie każe odpokutować.

Na uwagę zasługuje również zgrabnie nakreślona przez pisarkę relacja matka – córka, która rzutuje na późniejsze relacje protagonistki z mężem. Książka Roche to w istocie spis traum kobiety ponowoczesnej. Jej matka była feministką rozbijającą swoje kolejne związki. Bohaterka również nie stworzyła typowej rodziny, ale rodzinę patchworkową.

Matka Elisabeth wpoila córce przekonanie, że mężczyźni dążą do opresyjnego traktowania kobiet w każdej dziedzinie życia, przede wszystkim w seksie. Bohaterka Roche oddaliła się w poglądach od agresywnie feministycznej matki. Lubi zaspokajać męża, lubi, gdy mężczyzna czerpie z pożycia intymnego przyjemność. Przekonała się nawet do wspólnych wizyt w domach publicznych, choć nie podchodzi do nich z entuzjazmem. Mąż ma jednak takie fantazje, a ona je spełnia w myśl zasady, że miłość jest nie tylko czysta i wielka, ale i składa się z wielu małych brudnych rzeczy.

W odróżnieniu od swojej matki Elisabeth ogarnięta obsesyjnym pragnieniem perfekcji stara się być najlepszą matką na świecie. „Dziecko musi być zdrowo odżywiane. Wiele witamin musi trafić do brzucha. Za to zrobię wszystko. Bo kocham moje dziecko. W miarę upływu lat człowiek wymyśla sobie przecież, jak to powinno wyglądać, jak sobie przedstawia dobrą matkę. I kiedy piszę przedstawia, mam na myśli właśnie: przedstawia. Jak mam to zrobić, żeby być najlepszą dla mojego dziecka? Chciałabym być tradycyjna, jak najwięcej być w domu. Żeby miała jak najnudniejszy, codziennie ten sam dzień, żeby miała to, czego ja jako dziecko nigdy nie miałam. I bazując na tym, ruszyła w świat, bo w domu jest tak nudno” (23). Frustracje bohaterki wynikają z poszatkowanego dzieciństwa oraz chorobliwej relacji z rodziną. Własne życie rodzinne kształtować pragnie według reguł rodem z poradników wzorowej matki, żony i gospodyni domowej. „W moim dzieciństwie wszystko było aż nazbyt ekscytujące, ciągle przeprowadzki, ciągle zmieniający się ojcowie, że nie pozostało mi nic innego, jak zostać domatorką, sprzeciwiać się podróżom i zamętowi. Zawsze gotować świeże jedzenie. Bardzo rzadko zamawiać na wynos, najwyżej cztery razy w roku, nigdy, przenigdy, po moim trupie, nie chodzić do McDonalda. U nas w domu zawsze jemy razem przy stole, wszyscy, którzy są obecni. Nikomu nie wolno podczas jedzenia odejść do telefonu, czytać czy śpiewać. Nie wiem dlaczego, ale z tym śpiewaniem mam

najwyraźniej spory problem, moja córka, a także mój pasierb bezustannie chcą śpiewać przy stole. To jest najsurowiej zakazane, bo inaczej jedzenie nigdy nie trafi do ust” (23). Elisabeth bardzo stara się, aby nie powiełać błędów rodziców. Wręcz histerycznie obawia się błędnej decyzji w relacjach z córką. „Odgrywam przed moim dzieckiem dobrą matkę za pomocą nie tak ważnych spraw. Wyżej na liście mam sygnalizowanie mu zachowaniem w każdej sekundzie dnia, że jest dzieckiem chcianym i dzieckiem miłości. I to się zgadza. Pokazuję jej, że podoba mi się, że się urodziła. Że jestem dumna z niej takiej, jaka jest, i z tego, co potrafi, i mówię jej regularnie, że ją kocham. Mówię jej, że jest mądra i piękna. I bardzo wesoła. Wszystkiego może się nauczyć, jeśli tylko zechce. Staram się jej sygnalizować swoim postępowaniem, że nawet jeśli nie będzie taka jak ja, to uważam, że to w porządku, że ją wtedy i tak będę kochać, nieważne, co jej jeszcze w życiu do łba strzeli. Moja matka nie robiła tego, zawsze mi sygnalizowała: albo będziesz taka jak ja, albo cię nie kocham. To nie przejdzie z pokolenia na pokolenie. Zapobiegnę temu. Ha!” (24). Elisabeth to zagorzała obrończyni środowiska naturalnego. Oszczędza energię, je tylko produkty organiczne, a dziecko wychowuje ściśle według poradnika wychowania antyautorytarnego. Roche konstruuje swą bohaterkę jako karykaturę lansowanej przez media kobiety nowoczesnej. Jednakże Elisabeth odstaje w znaczny sposób od obrazu kobiety uległej. Spiera się z feministkami o prawo do zaspokajania zachcianek mężczyzny, mnoży konflikty z matką, dzieckiem wyzwolonych lat sześćdziesiątych. Wreszcie od wielu lat korzysta z usług psychoterapeutki, bo nie jest w stanie poradzić sobie z życiem.

Choć niemieckie feministki zareagowały wzburzeniem na *Modlitwy waginy*, traktując książkę Roche jako patriarchalny manifest, utwór daleki jest od ideologii czy manifestów. Książka Roche to antymanifest głoszący, że relacje ludzkie nie dadzą się wtłoczyć w matryce ideologii. Są one pochodną lęków, pragnień, wychowania, konglomeratem uniesień, ambicji, marzeń. Roche jako autorka pokazuje nie tylko to, co w bohaterach najładniejsze, ale też co najbrzydsze.

Książki Charlotte Roche wnoszą wiele do debaty na temat przekraczania tabu seksualności w literaturze niemieckojęzycznej. Są dowodem braku tabu seksualności we współczesnej literaturze niemieckojęzycznej. O seksualności pisze się otwarcie, nie stanowi ona wyłomu w doborze tematów. Intymność, cielesne doznania, seks stały się nierozzerwalną częścią utworów współczesnych pisarzy. O tym trudnym i ważkim temacie pisze się otwarcie, bez udziwnień i niedomówień. Brak tu maski, aluzji, kamuflowania zbliżeń między bohaterami. Tabu seksualności a raczej jego brak stało się sztandarowym hasłem współczesnych pisarek młodego pokolenia. Poza bezpruderyjnością i bezkompromisową otwartością, wręcz brutalnym realizmem, Charlotte Roche nadaje współczesnej literaturze dodatkowy szlif, który polega na pośrednio zaakcentowanej potrzebie powrotu do wartości niezmiennych, oczywistych, ostatecznych. Rodzina, zakorzenienie w niej i oparcie w najbliższych, potomstwo oraz szczęśliwe małżeństwo powinny stać się podstawą, drogą i celem w spełnionym życiu. Dla bohaterów Roche kanoniczne wartości w życiu pozostają jednak nieosiągalną jakością.

Utwory opisanych w rozdziale młodych autorek nazwanych LF są sztandarowym przykładem literackiego fenomenu i odpowiedzią na szereg zarzutów krytykujących jakość współczesnej literatury. Hage przytacza w artykule opinię wydawcy Arnulfa Conradisa, który twierdzi, że niemieckojęzyczna powieść współczesna unika prostych spójnych narracji opowiedzianych żywym, emocjonalnym językiem. Bez wątplenia pojawienie się fenomenu LF zadaje kłam owemu twierdzeniu. Młode pisarki charakteryzuje pewna naiwność, dzięki której mogą powstać autentyczne i nowatorskie teksty. Prócz wymienionych cechą wspólną tych powieści jest tematyka oscylująca między życiem emocjonalnym, miłością a jej przełożeniem na sferę intymną opisaną w najdrobniejszych szczegółach językiem nie znającym zahamowań ani wstydu.

Obok powrotu narracji zauważyć można kolejne cechy łączące pisarki w jedną grupę literacką. Są to komercjalizacja wizerunku, ekonomiczny sukces, bezpruderyjność oraz odważne traktowanie tematu seksualności łącznie z oscylowaniem na granicy dobrego smaku i literatury pornograficznej. Takie ukazanie seksualności, jakie ma miejsce u Charlotte Roche czy Karen Duve, pozwala zaklasyfikować utwory pisarek do grupy tekstów niebezpiecznie balansujących na granicy zachowania tabu i jego przekroczenia.

Prócz sfery seksualnej, która stanowi istotną cechę twórczości przedstawicielek modnego nurtu, kluczowa dla zaistnienia twórcy na rynku literackim staje się rola autora. Młode atrakcyjne autorki stają się celebrytkami, udzielają się w świecie mediów, są stale obecne w świecie kolorowych magazynów, plotkarskich gazet oraz gwiazd telewizji. „Kulturowy status literatury podlega obecnie daleko idącej zmianie. Bycie pisarzem, szczególnie pisarką, jest sexy. Minęły już czasy, które twórczość literacką kojarzyły z posępnym moralizatorstwem Güntera Grassa, cierpiętniczym introwertyzmem Christy Wolf oraz nonkonformizmem podstarzałych panów w sztruksowych spodniach. Również subwersywne zachowanie młodych gniewnych mężczyzn, rozcinających prowokacyjnie własne czoło podczas literackich uroczystości, należy do przeszłości. Współczesny pisarz jest młody, pogodny i dobrze ubrany [...] [M]łodzi pisarze przyznają się otwarcie do złudnych pozorów gospodarki rynkowej. Powód do pesymistycznego nastroju wieszczącego upadek kultury? Ależ nie. Zmiana pokoleniowa zachodząca w niemieckiej literaturze naznaczona jest procesem uwalniania się od zobowiązania literatury [...] do bycia instancją o wysokich moralach i ogromnym potencjale wychowawczym”⁵⁴.

W debacie na temat fenomenu LF dochodzą do głosu skrajne opinie. Wiebke Eden, autorka książki o współczesnych niemieckojęzycznych młodych pisarkach *Keine Angst vor grossen Gefühlen*, uważa, że nowa kobieca literatura odznacza się wysoką jakością, a autorki zasłużyły na pochwały swoim talentem prozatorskim oraz nowym sposobem ujęcia tematu. Zdaniem Eden jest to przede wszystkim literatura, która ma wreszcie coś do powiedzenia na temat współczesnego świata⁵⁵. Blumenkamp nato-

⁵⁴ R. Herzinger, *Jung, schick und heiter*, [w:] *Die Zeit*, 25.03.1999.

⁵⁵ Por. W. Eden, *Keine Angst vor großen Gefühlen*. *Die neuen Schriftstellerinnen*, Frankfurt am Main 2003, s. 4.

miast należy do przeciwniczek młodych autorek. Przyrównuje pisarki oraz ich twórczość do popliteratek. Jest zdania, że Hage klasyfikując piszące młode kobiety jako przedstawicielki LF poszedł o krok za daleko. Rzekome cechy łączące pisarstwo młodych autorek odnoszą się do większości utworów, które zawojowały rynek literacki w Niemczech⁵⁶. Blumenkamp zaprzecza istnieniu fenomenowi LF. Jest to według niej marketingowy chwyt wymyślony na potrzebę chwili⁵⁷.

Frank Schirrmacher należy do otwartych krytyków współczesnej literatury, która powstała w latach dziewięćdziesiątych w Niemczech. Tym samym zabiera on głos w toczącej się pod koniec ubiegłego stulecia debacie dotyczącej kondycji współczesnej prozy niemieckojęzycznej. „Pisze się i pisze ciągle tak samo. Teksty, który dotyczą ekstremalnego indywidualizmu, innym razem opowiadają o minionej miłości. Eksperymentują w stylach i formach. Są przesycone uporem, radykalne, a ich twórcy silą się na ezoteryzm. Te teksty podobne są do siebie jak dwie krople wody. Lektorzy przyznają to otwarcie. Krytycy mówią o tym głośno. Jednakże ów fenomen pozostaje niezmienny”⁵⁸. Obok braku zdolności wyrażenia myśli w porywający czytelnika sposób Schirrmacher zarzuca współczesnym autorom przejęcie i naśladownictwo zużytych chwytów prozatorskich przestarzałej awangardy. Hubert Winkels podziela zdanie poprzednika. W debacie odnośnie kondycji współczesnej literatury zajmuje krańcowe stanowisko. Twierdzi, że autorzy publikujący teksty napotykać trudności już w momencie wyrażania myśli. Nie robią tego w nowatorski sposób. Powielają pomysły wyrwane z lamusa prozy niemieckojęzycznej. Brakuje im ikry oraz pomysłu na własną twórczość⁵⁹. Max Biller dołącza do grona prześmiewców. Współcześni pisarze piszą źle. Nie piszą dla czytelnika, piszą obok niego⁶⁰. Ich proza nie porywa, nie wzrusza. Według Billera dobra książka powinna zaciekawić, zachwycić i zabawić odbiorcę. Powinna opowiadać o świecie i problemach tu i teraz. Brak odniesienia do codzienności oraz zatopienie we własnych emocjach, odczuciach i przemyśleniach to główne przewinienia współczesnych literatów. LF wpisuje się idealnie w wymagania, które Biller stawia literaturze, dlatego stanowi odpowiedź na potrzeby zgłaszane przez krytyków literackich.

Matthias Altenburg podsumowuje spór wokół literatury współczesnej w Niemczech popierając zarzuty Billera. Altenburg żąda połączenia literatury wysokiej i niskiej⁶¹. Z kolei Uwe Wittstock nawołuje do przejścia sprawdzonych wzorców od

⁵⁶ Por. K. Blumenkamp, s. 391.

⁵⁷ Por. tamże, s. 395.

⁵⁸ F. Schirrmacher, *Idyllen in der Wüste oder das Versagen vor der Metropole*, w: Andrea Köhler / Rainer Moritz, *Maulhelden und Königsdiener. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur*, Leipzig 1998, s. 18.

⁵⁹ Por. H. Winkels, *Was ist los mit der deutschen Literatur?*, [w:] Andrea Köhler / Rainer Moritz, *Maulhelden und Königsdiener. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur*, Leipzig 1998, s. 42.

⁶⁰ Por. M. Biller, *Soviel Sinnlichkeit wie der Stadtplan von Kiel*, [w:] Andrea Köhler / Rainer Moritz, *Maulhelden und Königsdiener. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur*, Leipzig 1998, s. 62.

⁶¹ Por. M. Altenburg, *Kampf den Flaneuren*, [w:] Andrea Köhler / Rainer Moritz, *Maulhelden und Königsdiener. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur*, Leipzig 1998, s. 76.

autorów komercyjnych. „[S]ztuka ma obowiązek głoszenia prawdy. Rozrywka natomiast skierowana jest jedynie na odnoszenie sukcesów. Obydwa bieguny przenikają się, czerpiąc od siebie wzajemnie korzyści. Dlaczego tym razem ma się to nie udać? Co przemawia przeciwko przejęciu wzorców narracyjnych od autorów, od rutyniarzy piszących rozrywkowe teksty? Co przemawia przeciwko uczynieniu z tych tekstów czegoś wartościowszego?”⁶²

Martin Hielscher wysuwa tezę, że dobra literatura powinna kierować się potrzebami i upodobaniami czytelnika, a nie stanowić tło dla egocentrycznych wynurzeń pisarskich⁶³. Prowokacyjnie przyznaje, że czytelnikowi została wmuszona literatura, która uchodzi za monotonną, trudną, mało zajmującą. Teksty muszą być napisane w sposób niezwykle skomplikowany, trudny do odszyfrowania, w sposób rozsadzający ramy czytelności. „Powolne, ciemne, nadrealne, językowo na odpowiednim poziomie, to znaczy wyrażone pompatycznie, autorefleksyjnie z wieloma odniesieniami do samego autora. W innym przypadku literatura nie miałaby żadnej wartości. Brak tu poruszonej kwestii odnoszącej się do faktycznej zawartości tekstu, do konieczności odpowiedzenia na pytanie czy dany temat należy potraktować w taki czy inny sposób. Nadrzędnym pozostaje uniemożliwienie komunikacji, zanegowanie formy opowieści, snucia historii, identyfikacji, emocji jako biletu wstępu do ‚Hall of Fame’ niemieckojęzycznej prozy”⁶⁴.

Rainer Moritz jednakże dorzuca do dyskusji cierpką uwagę i nawołuje do puszczenia w niepamięć mód literackich, których żywot kończy się bardzo szybko. „Kac nadszedł szybko. Passa niemieckiej literatury współczesnej minęła, zanim księgarze mogli na dobre ją rozpoznać. Euforyczne oczekiwania napotkały rozczarowanie, gdy okazało się, że większość debiutów nie osiągnęła odpowiedniego pułapu sprzedanych egzemplarzy. Nieznane nazwisko pozostanie nieznanym [...] Boom na literaturę współczesną [...] okazał się wydarzeniem przejściowym”⁶⁵.

Twórczość przedstawielek LF można interpretować w kategoriach odpowiedzi na postulaty wypracowane w ramach toczącej się u schyłku lat dziewięćdziesiątych debaty dotyczącej kondycji współczesnej literatury niemieckojęzycznej. Powrót do narracji, archiwizowanie codzienności, szczerłość i odwaga w zmaganiu się z tabu seksualności stanowią trzon pisarski u LF. W przypadku książek młodych autorek na uwagę zasługuje również istotny i chyba najważniejszy fakt wprowadzenia do pozornie błahej twórczości tęsknoty za wartościami kluczowymi, które zatarły się w świecie ponowoczesnym, w świecie absolutyzowania idei pluralizmu, tolerancji, i niebez-

⁶² U. Wittstock, *Ab in die Nische?*, w: Andrea Köhler / Rainer Moritz (red.), *Maulhelden und Königsdiener. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur*, Leipzig 1998, s. 92.

⁶³ Por. M. Hielscher, *Literatur in Deutschland – Avantgarde und pädagogischer Purismus*, [w:] Andrea Köhler / Rainer Moritz, *Maulhelden und Königsdiener. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur*, Leipzig 1998, s. 152.

⁶⁴ Tamże, s. 153.

⁶⁵ R. Moritz, *Die Scheinblüte. Vom neuerlichen Desinteresse an deutschsprachiger Literatur*, [w:] *Literaturen* 1/2 2003, s. 78.

piecznej subiektywności. Twórczość LF pokazuje w sposób pośredni, że istnieją wartości niezmiennie, które tkwią głęboko w świadomości bohaterów, nawet gdy postacie postrzegają owe wartości w kategoriach braku lub ich utraty. Przedstawicielki tego nurtu wykraczają poza stereotypowe myślenie ponowoczesne torując drogę postpnowoczesności opierającej się na zakotwiczeniu w rodzinie, uporządkowanych emocjach i trwałych relacjach partnerskich oraz koleżeńskich.

BIBLIOGRAFIA:

1. Altenburg, Matthias, *Kampf den Flaneuren*, [w:] Andrea Köhler / Rainer Moritz (red.), *Maulhelden und Königsdiener. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur*, Leipzig 1998 Uwe Wittstock, *Ab in die Nische?*, [w:] Andrea Köhler / Rainer Moritz (red.), *Maulhelden und Königsdiener. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur*, Leipzig 1998.
2. Baudrillard, Jean, *O uwodzeniu*, (Janusz Margański), Warszawa 2005.
3. Baudrillard, Jean, *Społeczeństwo konsumpcyjne, jego mity i struktury*, (Sławomir Królak), Warszawa 2006.
4. Biller, Max, *Soviel Sinnlichkeit wie der Stadtplan von Kiel*, [w:] Andrea Köhler / Rainer Moritz (red.), *Maulhelden und Königsdiener. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur*, Leipzig 1998.
5. Blumenkamp, Katrin, *Das "Literarische Fräuleinwunder". Die Funktionsweise eines Etiketts im literarischen Feld der Jahrtausendwende*. Berlin 2011.
6. Helmut Böttiger, *Spätwinterabend*, w: Frankfurter Rundschau, 27.02.1999.
7. Coupland, Douglas, *Pokolenie X. Opowieści na czas przyspieszającej kultury*, (Jan Rybicki), Warszawa 1998.
8. Eden, Wiebke, *Keine Angst vor großen Gefühlen. Die neuen Schriftstellerinnen*, Frankfurt am Main 2003.
9. Giddens, Anthony, *Przemiany intymności. Seksualność, miłość i erotyzm we współczesnym społeczeństwie*, (Alina Szulżycka), Warszawa 2006.
10. Hage, Volker, *Ganz schön abgedreht*, Der Spiegel Nr. 12/1999.
11. Hennig von Lange, Alexa, *Relax*, Frankfurt am Main 1998.
12. Hermann, Judith, *Sonja*, [w:] *Sommerhaus, später*, Frankfurt am Main 2000.
13. Herzinger, Richard, *Jung, schick und heiter*, w: Die Zeit, 25.03.1999.
14. Hielscher, Martin, *Literatur in Deutschland – Avantgarde und pädagogischer Purismus*, [w:] Andrea Köhler / Rainer Moritz (red.), *Maulhelden und Königsdiener. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur*, Leipzig 1998.
15. Kemper, Anna / Kogelboom, *Esther, Ich stank wie ein Heckenpenner-Iltis*, Der Tagesspiegel 24.02.2008.
16. Lottmann, Joachim, *Diese Locken*, [w:] Die Zeit, 05.02.1998.
17. Löffler, Sigrid, *Ich mag Männer nicht, aber ich bin sexuell auf sie angewiesen. Gespräch über Pornographie, die Sprache des Obszönen, den Haß und das Altern*, Profil, Nr. 13 (1989).
18. Rainer Moritz, *Die Scheinblüte. Vom neuerlichen Desinteresse an deutschsprachiger Literatur*, [w:] *Literaturen* 1/2 2003.
19. Müller, Heidelinde, *Das literarische Fräuleinwunder. Inspektion eines Phänomens der deut-*

- schen Gegenwartsliteratur in Einzelfallstudien*, Frankfurt am Main 2004.
20. Neissl, Julia, *Tabu im Diskurs. Sexualität in der Literatur österreichischer Autorinnen*, Wien 2001.
 21. Nikitorowcz, Jerzy, *Pogranicze. Tożsamość. Edukacja międzykulturowa*, Białystok 2001.
 22. Pawłowski, Tadeusz, *Happening*, Warszawa 1982.
 23. Rauch, Tanja, *Das Fräuleinwunder*, [w:] EMMA, 09/10.1999.
 24. Roche, Charlotte, *Modlitwy waginy*, (tłum. Ewa Kochanowska), Warszawa 2012.
 25. Roche, Charlotte, *Wilgotne miejsca*, (tłum. Ewa Kochanowska.), Warszawa 2009.
 26. Schirrmacher, Frank, *Idyllen in der Wüste oder das Versagen vor der Metropole*, [w:] Andrea Köhler / Rainer Moritz, *Maulhelden und Königsdiener. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur*, Leipzig 1998.
 27. Stuhr, Uta, *Kult der Sinnlosigkeit oder die Paradoxien der modernen Sinnsuche. Judith Hermanns Erzählungen Nichts als Gespenster*, [w:] Christiane Caemmerer, Walter Delabar, Helga Meise, *Ein literarisches Fräuleinwunder: Literatur von Frauen am Beginn des 21. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 2005.
 28. Szlendak, Tomasz, *Supermarketyzacja. Religia i obyczaje seksualne młodzieży w kulturze konsumpcyjnej*, Wrocław 2004.
 29. Warner, Ansgar, *„Diese Trottel denken, sie sind Helden...“: Figurenperspektive und Gender-Semantisierung in Alexa Hennig von Lange's Roman Relax*, [w:] Christiane Caemmerer, Walter Delabar, Helga Meise (red.), *Ein literarisches Fräuleinwunder: Literatur von Frauen am Beginn des 21. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 2005.
 30. Hubert Winkels, *Was ist los mit der deutschen Literatur?*, [w:] Andrea Köhler / Rainer Moritz (red.), *Maulhelden und Königsdiener. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur*, Leipzig 1998.

Abstract

The article speaks about the phenomenon of contemporary German-speaking women writers who have been enjoying an unprecedented popularity in the publishing market of the German-speaking countries.

In the year 1995, with the publication of Christian Kracht's novel *Faserland*, a pop-literary generation enters the scene, causing serious stir in the erstwhile peaceful circles of writers. However, the pop-literature fashion turns out an ephemeral fad. Afterwards comes the time of young women writers - the time of *Fräuleinwunder*, characterised by an ambivalent approach to tradition, authorities and literary genres. The literary production of these authors is characterised by a return to storytelling, to a literary garrulousness, regular narration and taming of the quotidian. The young German women writers are connected by an overt pleasure of creating simple, true to life stories, by their fearlessness of labelling, their uncompromising stance and by a constant presence in the media. A characteristic trait of the writings by the authors associated with LF is, among the previously mentioned features, a continuous presence in the media, self-endorsement and using the mass media for self-promotion. Owing to the appearance of the FL wave the German language novel has lost its traits of reflexivity and contemplation - a feature which is both praised and supported. Contemporary literature is not deadly boring. Finally something interesting is going on in the literary space, since the new and the young, has arrived. Such writing speaks about the everyday, about the present time.

The women writers do not attempt to offer overintellectualised confessions, they do not contemplate their own emotional states, nor indulge in existential pains, frustrations or anxieties.

Keywords: contemporary German language writing, postmodernity, Frauleinwunder.

Yulia Gladyr
dr nauk humanistycznych, Ukraina

Образ циганки Папуші в художньому світі Ліни Костенко

У своєму поетичному доробку Ліна Костенко багато уваги приділяє створенню портретів високообдарованих жінок, що є найефективнішим засобом її творчого самовираження. Через світогляди, вчинки, долі цих неординарних представниць суспільства особливо чітко вимальовується постать і самої ліричної героїні, майстерно прихований в інших іпостасях – хоч і чужих, але не ймовірно близьких їй духовно. В окресленому сенсі вибудовується сукупний образ жінки-митця як, безперечно, талановитої особистості, наділеної нежіночною моральною силою, мужністю. Вона гідно приймає свою нелегку долю служіння нації словом, пробачаючи їй незрозуміння і вимушену розлуку з рідною землею, що їй слугує надійним доведенням концепту нерозривного зв'язку митця й народу.

Яскравими прикладами таких особистостей є народні співці Маруся Чурай, Леся Українка, Іма Сумак, Лідія Койдулла, портрети яких створює поетеса, змальовуючи в них багато рис із самої себе. В сукупності ці ознаки особливо властиві циганській поетесі Папуші, образ якої та нюанси реалізації авторкою свого творчого задуму спробуємо дослідити на матеріалі поеми Ліни Костенко «Циганська муза», не зоставляючи поза увагою також виявленої алегорії типової долі митця тоталітарної держави.

Велика моральна сила, незламний потяг до творчості, а головне – неможливість повноцінного духовного існування без свого народу, що реалізовується в інтенції виражати його думки, болі, осмислювати його буття, – це складові поетичного покликання. Портрет циганки висвітлюється в аспекті страждання і любові як ознаки прощення народові його кривди. Це парадокс, один з багатьох алогізмів, які спостерігаємо в житті митця, що не може діяти інакше, адже

закладений у ньому на генетичному рівні інстинкт збереження нації часом переважує над інстинктом самозбереження.

Поема «Циганська муза», що вперше вийшла друком у збірці Ліни Костенко «Неповторність» (1980), неабияк тонко передає душевні стани самої ліричної героїні, її самопочуття у ворожому до себе як до справжнього таланту суспільстві, що змушує порушувати вічні питання творчості. З огляду на всі ці ознаки, маємо достатньо підстав розцінювати долю Папуші як типову долю митця-страдника, особливо в рамках мистецтва тоталітарної епохи, аналогію з якою, закладену у підтексті, важко не помітити. Досягнення поставленої мети здійснюватиметься в аспекті компаративного аналізу віршів (пісень) Папуші та художнього втілення їх алюзій Ліною Костенко, що увиразнить майстерність української поетеси, виявить усю глибину і шляхетність її творчого задуму. При цьому за реальними фактами біографії Броніслави Вайс (справжнє ім'я циганки, що народилася 1910 року у польському місті Любліні) будемо звертатися до книги польської дослідниці Магдалени Маховської, присвяченої життю і творчості циганської музи, а також до деяких інших джерел.

Ліна Костенко розпочинає свій твір розгорнутим описом сприйняття циганками своєї дивакуватої співплеменниці, яка поєднує, здавалося б, непоєднуване – «*танцює і ворожить, і... учиць алфавіт!*»¹. Справді, майбутня поетеса відчувала в собі велику жагу до знань і в дорослому житті часто скаржилась на відсутність належної освіти. Як пише про це М. Маховська, «Brak “szkół”, w przyszłości będzie ogromnym kompleksem Papuszy. Niezwykły upór, zaciętość i może podświadoma potrzeba przełamania typowego losu Cyganki, sprawiły, że nie chodząc do szkoły, nauczyła się pisać i czytać»² (Переклад: «Брак “шкіл” у майбутньому буде величезним комплексом Папуші. Надзвичайна завзятість, упертість і, може, підсвідома потреба зламування типової долі циганки, вплинули на те, що, не відвідуючи школи, вона навчилася читати і писати»). Дослідниця у своїй праці також послуговується спогадами самої Папуші, зокрема, різноманітними інтерв'ю з нею. Так, у радіотрансляції Ірени Лінкевич циганка зізнається: «Mówię pani, gdybym ja miała nauki, jak bym była się poduczyła, wielkim człowiekiem byłabym. A tak, ja się wstydzę pokazać ze swoimi wierszykami, co to dziecinne takie»³ (Переклад: «Кажу вам, коли б я мала освіту, якби підучилася, була б великою людиною. А так мені соромно показатися зі своїми віршиками, що вони такі дитячі»).

Та, не зважаючи на це, жінка не могла кинути улюбленої справи. Вірші вона складала з дитинства, проте не записувала їх, тримала у пам'яті. Коли у 1949 році до табору, розміщеного в лісах Західної Померанії, прийшов поет і фоль-

¹ Л. Костенко Вибране / Ліна Василівна Костенко. – К.: Дніпро, 1989. – с. 402.

² M. Machowska Romska poetka Bronislawa Wajs – Papusza. *Mędzy mitem a biografią*, s. 5 [Електронний ресурс] / Magdalena Machowska // *Режим доступу*: <http://spolecznieodpowiedzialni.pl/files/file/a8n4r1yqvjm0cj6j40ulaoooyotvoq.pdf>.

³ Там само, с. 27-28.

клорист Єжи Фіцовський з метою пізнання циганської культури, його познайомили з дівчиною, яка «składa pieśni z własnej głowy» (Переклад: «складає пісні з власної голови»). «W odpowiedzi na to Papusza miała się zaśmiać z zażenowaniem i powiedzieć: «Ja, proszę pana, bardzo lubię, jak śpiewają koła, kiedy jedziemy, i jak deszcz stuka w budę [...] To jest też moja muzyka i czasem same słowa się mi układają do niej...»⁴ (Переклад: «У відповідь на це Папуша мала засміятися з сорому і сказати: “Я, пане, дуже люблю, як співають колеса, коли ми їдемо, і як дощ б’є в халабуду [...] То також моя музика, і часом самі слова мені складаються до неї...”»). У цих словах відчувається контраст між природним потягом поетеси до краси та несприйняттям такого жесту з боку оточення. Проте Ліна Костенко значно поглиблює цю проблему, подаючи картину тотального, навіть, можна сказати, дикунського нерозуміння циганами своєї посестри: «*За що циганський Бог їх покарав поетом? – / здається, так їх звать, людей отих чудних*»⁵. Вона виходить на глобальні масштаби національного питання. У такій тісній і гнітючій для творчої особистості атмосфері «“страдницьку” сутність поета авторка поглиблює розумінням його драми як митця бездержавної нації. Так, [...] Папуша приречена на нерозуміння, бо є дочкою народу, в якого немає вітчизни»⁶: «*Неписаний закон циганського народу – / віків не ворушити, бо буде каламуть. / Вітчизни в них нема, тому й поетів зроду / немає, не було і не повинно буть*»⁷. А якщо немає вітчизни, то немає й потреби у народних співцях. У вірші «Іспанка Карменсіта», поетеса, звертаючись до маленької танцівниці, що перебуває на чужині, розгортає ту ж саму думку: «*Нема вітчизни в тебе, / але у неї є ти! / А всі ці генерали, – ти їх переживеш!*»⁸. Цей одиничний випадок – свідчення типового драматизму долі митця, якій властиве невизнання, цькування, всупереч чому він усе одно залишається у пам’яті свого народу. Ця ж сумна закономірність стосується й Папуші, яка хоч і любила свій неприступний циганський народ, батьківщиною вважала Польщу: «*Papuszę jednak cechowała mocna identyfikacja z Polską, z polskością. Podkreślała to wielokrotnie*»⁹ (Переклад: «Папушу, однак, характеризувала міцна ідентифікація з Польщею, з польськістю. Вона це неодноразово підкреслювала»). Рефлекторна потреба митця у батьківщині доводить той факт, що без неї, як і без народу, він не може відчувати себе повноцінним.

Натомість у поемі духовно обмежений циганський люд пропонує своїй дочці альтернативу, у якій відчувається пряма проекція на вказівки радянської влади митцям – писати про те, що скажуть, по суті обслуговуючи чужі забаганки:

⁴ Там само, с. 15.

⁵ Л. Костенко Вибране / Ліна Василівна Костенко. – К.: Дніпро, 1989. – с. 403.

⁶ Ліна Костенко: «Я вибрала Долю собі сама»: Біо-бібліографічний посібник / Автор нарисів Л. Тарнашинська. – К., 2002. – с. 19-20.

⁷ Л. Костенко Вибране / Ліна Василівна Костенко. – К.: Дніпро, 1989. – с. 403. Там само, с. 114.

⁸ Там само, с. 114.

⁹ A. Bartosz Papusza (Bronisława Wajs) [Електронний ресурс] / A. Bartosz // *Режим доступу:* <http://www.muzeum.tarnow.pl/wydawnictwa/czytelnia/artykuly/papusza.html>.

«Сережками трясти, співати гарно – й досить. / Панка приворожити, здурить когось – не гріх. / А літери пишуть тебе ніхто не просить. / Поезія? Народ? Ти що – проти своїх?!»¹⁰. Подібним чином гостроту несприйняття з боку оточення Ліна Костенко закладає і в образі Марусі Чурай. Зокрема, з репліки Бобренчи хи дізнаємося, що для дівчини, роль якої споконвіку була визначена усталеним колом побутових зобов'язань, зовсім неприйнятно й осудливо складати пісні: «Хіба то дівка? То ж таки ледащо. / Усе б співала. Боже упаси! [...] / Та й те скажати – що вона співає? / Сама собі видумує слова. / Таких дівок на світі не буває, / хіба для цього дівці голова? [...] / Це щось для дівки, сину, височенько. / Не вірю, щоб складала це вона»¹¹. І хоча Маруся Чурай – «велика людська особистість, крізь духовний вимір і долю якої бачиться національна історія в її драматизмі й героїці, в багатостраждальності української землі»¹², проте на цій же землі їй живеться некомфортно і незатишно, серед людей, що не сприймають і не розуміють душевної глибини митця. Вона саморефлексує: «Я зайва людям на своїй землі»¹³. Це типова драма долі творчої особистості, адже по суті більшою або меншою мірою, але кожен митець міг би сказати про себе так само. Він страждає, та, відчуваючи апріорі свій первинний генетичний і духовний зв'язок з народом, пробачає йому нерозуміння, як, зрештою, й сама Папуша.

Потяг циганки до слова в інтерпретації Ліни Костенко розцінюється іншими героями як зрада циганських звичаїв і традицій. І хоча в реальному житті її сприймали як дивачку, все ж писання віршів не стало основною причиною виникнення конфлікту між нею та циганами. Не випадково існує така думка: «Завдяки ЗМІ та поетесі Ліні Костенко широко розповсюдився міф, що Папушу вигнали через те, що вона писала вірші, що нібито заборонено жінці в циганському суспільстві»¹⁴. Ліна Костенко володіла достовірною інформацією: про те, як їй під час перебування у Польщі до рук потрапила книга віршів циганки та про свою любов до польської культури, вона розповідає в інтерв'ю у книзі І. Дзюби «Є поети для епох»¹⁵. Однак, напевне, поетеса свідомо вирішила не вдаватися в усі документальні подробиці, зосередившись натомість на основній проблемі – драмі митця тільки через те, що він є митцем. Адже такою була основна причина всіх страждань, яких зазнавали талановиті особистості під

¹⁰ Л. Костенко Вибране / Ліна Василівна Костенко. – К.: Дніпро, 1989. – с. 403.

¹¹ Л. Костенко Маруся Чурай // Поезія: Ліна Костенко. Олександр Олесь. Василь Симоненко. Василь Стус / Ліна Костенко. – 2-ге вид. – К.: Наук. Думка, 2003. – с. 63.

¹² І. Дзюба Ліна Костенко / І. Дзюба З криниці літ: у 3 т. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006–2007 / Іван Дзюба. – Т. 3: Літературні портрети; Дніпровський меридіан; Зі спогадів. – 2007. – с. 536.

¹³ Л. Костенко Маруся Чурай // Поезія: Ліна Костенко. Олександр Олесь. Василь Симоненко. Василь Стус / Ліна Костенко. – 2-ге вид. – К.: Наук. Думка, 2003. – с. 63.

¹⁴ Вайс Бронислава [Електронний ресурс] // Вікіпедія. – Режим доступу: <http://ru.wikipedia.org/wiki/>

¹⁵ Л. Костенко «У майбутнього слух абсолютний» // Дзюба І. Є поети для епох / Ліна Костенко (інтерв'ю з О. Пахльовською). – К.: Либідь, 2011. – с. 173-175.

пресингом тоталітаризму радянської доби. Ймовірно, це одне з творчих рішень авторки з метою побудувати максимально якісний підтекст.

А мотиви вигнання Папуші з табору були досить вагомими і пов'язані вони з особистістю польського письменника й етнографа Є. Фіцовського. Коли він попросив поетесу записати свої вірші, вона виконала його прохання, вирішивши надіслати їх разом із листом своєму новому знайомому. Згідно з циганськими звичаями, заміжній жінці не личить листуватися з іншим чоловіком (Папуша вийшла заміж у віці 15 років за арфіста Діоніса Вайса). Конфлікт між циганкою та її оточенням виник тоді, коли відкрилося її листування. Крім того, ситуація погіршилась у результаті появи ще однієї суттєвої проблеми, яка невдовзі й послугувала справжньою причиною покарання поетки.

Єжи Фіцовський, помітивши талант авторки, без її відома надрукував її вірші в журналі «Problemy». Разом з творами була вміщена стаття-агітація на підтримку закону про осілий спосіб життя циган, який прийняли у 1950 році. Звісно, він категорично суперечив світогляду циганського племені, що стало передостанньою краплею його терпіння. Дещо пізніше Фіцовський сприяв виданню збірника віршів «Pieśni Papuszy» (Переклад: «Пісні Папуші», 1956), який перевидавався у Польщі понад двадцять разів. У ньому також містився словник циганської мови, а це було неприпустимим у плані розголошення циганської таємниці. Інформація відкрилася оточенню поетеси, яку потрактували як зрадницю, визнали оскверненою і вигнали з циганської громади. Все життя жінка страждала через розрив зв'язку зі своїми коренями, не могла забути колишнього життя¹⁶.

Героїня Ліни Костенко вражена своєю долею, але мужньо приймає її. Поетеса готова жити в цьому вороже налаштованому середовищі, глибоко заховавши свій біль і потяг до поезії за словами особливої моральної стійкості: *«І хай ніхто не знає, що робиться в душі»*¹⁷. Бо вона любить свій народ, щиро зичить йому кращого життя, навіть усвідомлюючи його категоричну байдужість до тих страждань за нього, які приймає митець на себе як обов'язок: *«Латають своє дрантя. Їдять свою квасолю. / Хропуть, і ремигають, і прагнуть насолод. / І що їм всім до того, що корчишся ти з болю? / Щоб так страждать за нього, чи вартий цей народ?! / Але ж, але ж, але ж!.. Народ не вибирають. / І сам ти – тільки брунька у нього на гіллі. / Для нього і живуть, за нього і вмирають, / ох, не тому, що він – найкращий на землі!»*¹⁸. Це модель самої України, бездержавної, затурканої та байдужої до проблем духовності, зацикленої на своїх матеріальних потребах. А митець, наділений здатністю все це бачити, прагне змінити ситуацію, навіть тоді, коли переконаний у безнадійності свого наміру. Він продовжує служити своєму народові і після того, коли той у своїй немилосердній

¹⁶ Вайс Броніслава [Електронний ресурс] // Вікіпедія. – Режим доступу: <http://ru.wikipedia.org/wiki/>

¹⁷ Л. Костенко Вибране / Ліна Василівна Костенко. – К.: Дніпро, 1989. – с. 405.

¹⁸ Там само, с. 406.

темноті зрікається свого співця.

Тяжко й самотньо жилося Папуші далеко від рідного табору. М. Маховська у своєму дослідженні вміщує спогад журналістки Е. Дзівіш, яку глибоко вразили умови життя поетеси, її гнітюча самотність: «Mieszkanie jest mroczne w starym domu, okna nieszczelne. Sprzęty tylko najpotrzebniejsze. I taka cisza! [...] Kto zna naturę Cygana, ten zrozumie, że cisza tego domu jest dramatem tej kobiety. Cyganie zaglądną tu rzadko. Nie rozumieją wierszy Papuszy, mają jej za złe, że zdradziła ich tajemnice. Odgradzili się od niej i milczą»¹⁹ (Переклад: «Квартира темна в старому будинку, вікна нещільні. Меблі тільки найнеобхідніші. І яка тиша! [...] Хто знає циганську натуру, той зрозуміє, що тиша цього будинку є драмою цієї жінки. Цигани навідуються сюди рідко. Вони не розуміють віршів Папуші, звинувачують її в тому, що вона зрадила їхню таємницю. Відгородилися від неї і мовчать»). Сама ж Папуша в розмові з репортеркою зізнається: «Mnie ten Gorzów zjadł, ta benzyna mnie dusi, to powietrze niedobre. Idę na ławeczkę, posiedzę i zdrowsza przychodzę. Ale spać nie mogę, nie. Te ściany takie ciężkie nade mną...»²⁰ (Переклад: «Цей Гожув з'їв мене, цей бензин мене душить, це погане повітря. Йду на лавку, посиджу і здоровішою повертаюся. Але спати не можу, ні. Ці стіни такі важкі наді мною...») Циганський народ тільки згодом зрозуміє важливість значення Папуші у своєму житті: «Dziś większość Cyganów chlubi się poetką, wielu przyznaje się do pokrewieństwa z nią, a Ficowskiego cenią, jako tego, który stworzył podwaliny pod wiedzę o historii i kulturze narodu romskiego w Polsce»²¹ (Переклад: «Сьогодні більшість циганів пишається поетесою, багато хто визнає свій кровний зв'язок з нею, а Фіцовського цінують як того, хто заклав основи знання історії та культури циганського народу в Польщі»). І в цьому факті упізнаємо долю багатьох українських митців, які були заборонені в радянську епоху і дійшли до свого народу через десятиліття лише по здобуттю незалежності.

М. Маховська подає уривок із радіопередачі Елізабет Ельбановської, що виїхала в ефір 1963 року, в якій поетеса, описуючи свій табір і спосіб життя циганів, зізнається: «A zapomnieć trudno. To nie można wydrężyć z serca. [...] Nigdy nie zapomnę o swoim taborze! Nigdy! I nigdy nie zapomnę o swoich włączkach. Jestem dumna z nich bardzo i ze swego życia! I proszę nie mówić, że płaczę za tym wszystkim, że mi źle. Jest mi bardzo dobrze»²² (Переклад: «А забути тяжко. Цього не можна вирвати із серця. [...] Ніколи не забуду свого табору! Ніколи! І ніколи не забуду своїх мандрівників. Я дуже пишаюся ними і своїм життям! І прошу не говорити,

¹⁹ М. Machowska Romska poetka Bronisława Wajs – Papusza. *Mędzy mitem a biografią*, s. 31 [Електронний ресурс] / Magdalena Machowska // Режим доступу: <http://spolecznieodpowiedzialni.pl/files/file/a8n4r1yqvjm0cj6j40ulaoooyotvoq.pdf>.

²⁰ Там само, с. 31.

²¹ А. Bartosz Papusza (Bronisława Wajs) [Електронний ресурс] / Adam Bartosz // Режим доступу: <http://www.muzeum.tarnow.pl/wydawnictwa/czytelnia/artykuly/papusza.html>.

²² М. Machowska Romska poetka Bronisława Wajs – Papusza. *Mędzy mitem a biografią*, s. 14 [Електронний ресурс] / Magdalena Machowska // Режим доступу: <http://spolecznieodpowiedzialni.pl/files/file/a8n4r1yqvjm0cj6j40ulaoooyotvoq.pdf>.

що плачу за всім цим, що мені погано. Мені дуже добре»). Мусимо зауважити, що справжня Папуша не настільки глибоко й трагічно осмислювала зв'язок зі своїм народом – він був присутній у неї десь на інтуїтивному рівні, – тому відчувається, що Ліна Костенко дещо завищує її національну свідомість. Авторці властива письменницька якість ідеалізації свого героя, але з цілком виправданою метою показу справжнього митця – такого, яким він має бути.

Основним мотивом пісень циганки була туга за народом як за минулим життям, за молодими роками, прожитими в лісі, за циганськими мандрями. Достатньо назв тільки декількох її віршів, щоб зрозуміти цю невтішну ностальгію: «Gdzie jest moja spódnica ze wszystkich kwiatów świata?», «Już moja noga nie zostanie, gdzie niegdyś jeździli Cyganie» (Переклад: «Де моя спідниця з усіх квітів світу?», «Вже моя нога не ступить там, де колись їздили цигани») тощо. Наприклад, у «Циганській пісні, складеній з Папушиної голови» (Текст оригіналу: «Pieśń cygańska z Papuszy głowy ułożona») поетеса розповідає про своє життя крізь призму потужного усвідомлення своїх циганських коренів: «Я виросла в лісі, як золотий куц, / у циганському наметі народжена, / схожа на боровика. / Як власне серце, я люблю вогонь. / Вітри великі і малі / Виколисали циганочку / і в світ погнали її далеко...»; одвічного зв'язку з природою: «Ой, як прекрасно / чорні ягоди збирати, / як циганські сльози! / Ой, як прекрасно жити, / на Великдень слухати пісні птахів!»; і найбільшої радості від спілкування з нею: «Як прекрасно вдивлятися у вир річки / і сказати їй все. / Бо ніхто мене не зрозуміє, / тільки ліси і вода» (Текст ромського оригіналу в польських перекладах: «W lesie wyrosłam jak złoty krzak, / w cygańskim namiocie zrodzona, / do borowika podobna. / Jak własne serce kocham ogień. / Wiatry wielkie i małe / wykołysały Cyganeczkę / i w świat pognały ją daleko...»; «Oj, jak pięknie / czarne jagody zbierać / jak cygańskie łzy! / Oj, jak pięknie żyć, / na Wielkanoc słuchać pieśni ptaków!»; «Jak pięknie wpatrzeć się w toń rzeki / i powiedzieć jej wszystko. / Bo nikt mnie nie zrozumie, / tylko lasy i wody»)²³.

Ліна Костенко надзвичайно тонко й співзвучно віршам Папуші передає її біль і ностальгію за минулим: «І снились їй вночі забрьохані колеса, / кибитки і вогні... вогні... вогні... вогні... / І снився їй народ, такий до болю милий! / І зорі, і вітри, і чорний-чорний ліс. / Ох, як її там ждуть, аж руки заломили / тонесенькі сестрички із племені беріз!»²⁴; «І де ж моя свобода, де ночі мої, грози?! / Як гарно жити в лісі: а сонця, а трави! – / “Збирати чорні ягоди, немов циганські сльози”, – / “складала свої вірші Папуша з голови”»²⁵. Неодноразово авторка вводить у текст поеми у лапках цитати з віршів циганської поетки. Зокрема, промовистим є передостанній рядок, що асоціюється з її віршем «Krwawe łzy

²³ Papusza, *Wiersze*: Spódnica ze wszystkich kwiatów świata: w przekładach Jerzego Ficowskiego (wiersze pochodzą z książki *Mistrz Manole i inne przekłady*) [Електронний ресурс] / Papusza // Режим доступу: <http://www.pk.org.pl/artykul.php?id=228>.

²⁴ Л. Костенко Вибране / Ліна Василівна Костенко. – К.: Дніпро, 1989. – с. 407.

²⁵ Там само, с. 408.

со за Niemców przeszliśmy na Wołyniu w 1943 i 44 roku» («Криваві сльози, що ми зносили від німецьких солдатів на Волині у 1943 і 1944 роках»), присвяченим тяжким воєнним рокам у Польщі, коли рід Вайс змушений був переховуватися в лісі. Це найбільший за обсягом твір Папуші, з якого постає образ митця, об'єднаного зі своїм народом спільною бідою²⁶.

Такі моменти, цілком імовірно, формували громадську свідомість героїні Ліни Костенко, її прагнення покращити умови життя своїх близьких, коли жінка починає задаватися болючими питаннями: «– Народе, дай долоню, я буду ворожити! / Що жде тебе, народе? Куди тобі брести? / Та бідні ж ви, цигани, і як вам далі жити? / Вже ж ніде у Європі багаття розвести! / Ви будете осілі. І, може, це чудово. / Одні вважають: треба, а другі – що біда. / Одне я тільки знаю: що вам потрібне с л о в о. / Ви будете без слова стоячі, як вода»²⁷. Слово як шлях до розуму, духовності, таке ж природне й необхідне, як «вогнище», «доля», «лінія судьби»²⁸ для циганів. Це Слово, яке єднає покоління між собою і цим самим робить їх незнищенними. Його поет піднімає із забуття, щоб оживити і свій народ. Це ж Слово так само потрібне й українській нації, адже в рядках звернення Папуші до циганського люду звучить і голос самої Ліни Костенко, адресований своїм співвітчизникам. Тут митець уже свідомий свого покликання: «А хто ж розкаже людям про ті криваві сльози / у тих лісах волинських, де пам'ять аж кричить, – / коли ми йшли в безвихідь, у голод, у морози, / тікаючи од звіра, що звався геноцид?!»²⁹. Це ж Слово врешті спонукає до того, що творча особистість підноситься «над прірвою невизнання, над зневагою рідного народу, над пекучістю проклять і безвихіддю вигнання»³⁰, знайшовши в собі мужність і відвагу гордо «сказати на весь світ: – Належу до народу, / котрий мене прирік на біль, на німоту! / Люблю його пісні, його печаль і вроду. / Ненавиджу його безмірну темноту!»³¹. У цих рядках ще більше упізнається сама Ліна Костенко, яка понад десятиліття змушена була мовчати, почувавши себе далеко не краще, ніж вигнанка Папуша. Не випадково ж ситуацію, в якій люди «не мають можливості (а іноді й бажання) реально емігрувати і виявляють свою незгоду відходом від офіційного життя та ще в різних феноменах не публічного [...] і свого внутрішнього життя»³², прийнято називати терміном «внутрішня еміграція».

Як підсумок звучить положення передостанньої строфи поеми: «Циганська

²⁶ Вайс Бронислава [Електронний ресурс] // Вікіпедія. – Режим доступу: <http://ru.wikipedia.org/wiki/>

²⁷ Л. Костенко Вибране / Ліна Василівна Костенко. – К.: Дніпро, 1989. – с. 408.

²⁸ Там само, с. 409.

²⁹ Л. Костенко Вибране / Ліна Василівна Костенко. – К.: Дніпро, 1989. – с. 409.

³⁰ В. С. Брюховецький Ліна Костенко: Нарис творчості / В'ячеслав Степанович Брюховецький. – К.: Дніпро, 1990. – с. 192.

³¹ Л. Костенко Вибране / Ліна Василівна Костенко. – К.: Дніпро, 1989. – с. 410.

³² О. Іванова Феномен внутрішньої еміграції [Електронний ресурс] / Олена Іванова // Режим доступу: <http://www.politik.org.ua/vid/magcontent.php3?m=6&n=20&c=239>.

Муза – викручені руки, / циганське слово – вийнята душа!..»³³. Це промовиста алегорія хронічної ситуації українського мистецтва, що її послідовно підтвердили й 60-ті роки, найтрагічніші в житті поетеси та її колег-сучасників. Це формула історичної долі України з її понищеними й сплюндрованими святинями, з її мовою, котру століттями викорчувували з народної душі. У ній закладено символіку віковичної національної трагедії, через яку в ім'я української ідеї катувалися наші кращі митці, шукаючи шляхів звільнення з безкінечного лабіринту своєї долі.

Подібним чином висловилося про Папушу Юлія Хартвіг: «*Papusza to nasza “poetka przeklęta” nieuznana przez swoje środowisko, bardzo oryginalna, nienaśladowująca nikogo, zakochana w przyrodzie, wzruszająca»³⁴ (Переклад: «Папуша – це наша “проклята поетеса”, невизнана своїм середовищем, дуже оригінальна, яка нікого не наслідує, залюблена в природу, зворушлива»). У цьому плані доля Броніслави Вайс видається дуже подібною до долі української художниці з народу Катерини Білокур, відсутність належної освіти в якій врешті й стала потужним чинником розвитку її самобутнього таланту, пропорційного до витрачених на цей розвиток зусиль, що, як бачимо з результатів, можуть виявитися значно більшими від тих, яких докладає звичайна людина під час навчання.*

У намальованому Ліною Костенко портреті першої циганської поетеси втілено збірний шляхетний образ творчої особистості з чеснотами, які знаходимо у постатях інших видатних жінок, осмислених українською авторкою: глибина таланту, усвідомлення свого високого мистецького покликання, незламна любов до рідної землі і народу.

У результаті порівняльного аналізу образу Папуші Ліни Костенко і реальної поетки Броніслави Вайс у поемі можна виокремити два смислові рівні: реальне і вигадане (авторський домисел). По-перше, реальними є у творі факти біографії циганської поетеси – брак освіти, її наполегливість у здобутті самоосвіти, конфлікт з оточенням і вигнання з табору. По-друге, ключову роль у поемі відіграє тема народу, через висвітлення якої бачимо певне перебільшення авторкою національної самосвідомості Папуші, особливо, коли її героїня вдається до моралізаторських роздумів над історичною долею ромів. Також до певної міри крізь збільшувальне скло поетеса змальовує конфлікт між традиційною роллю жінки в суспільстві та мистецьким покликанням. У такий спосіб Ліна Костенко творить ідеалізований образ творчої особистості, тісно пов'язаної зі своїм народом і залюбленої в рідну землю.

В іпостасі Папуші також майстерно втілена типова доля митця в тоталітарному суспільстві. Доводить це простеження таких паралелей: нерозуміння циганки з боку оточення – відсутність сприйняття справжнього мистецтва у тоталітарну добу; покарання поетеси за її потяг до творчості (у поемі) – влада

³³ Л. Костенко Вибране / Ліна Василівна Костенко. – К.: Дніпро, 1989. – с. 410.

³⁴ А. Kuźniak, *Papusza*, Wołowiec 2013.

карала багатьох митців саме за їхнє природне бажання вільно творити; страждання митця, відірваного від народу, – натяк на явище вимушеної еміграції багатьох талановитих осіб, для яких втрата коренів ставала великою драмою. У любові як знакові прощення кривди, відчутті обов'язку служити своєму народу словом відчувається сама Ліна Костенко, її уявлення про українців, що, подібно до ромів, ще не прозріли і потребують митця в іпостасі духовного поводиря.

Сьогодні у Польщі Папуша вважається легендарною особистістю, передусім з огляду на те, що вона є першою визнаною ромською поетесою. Її творами цікавляться, про її незвичайну долю пишуть книги. Так, одна з останніх – розвідка Ангеліки Кузняк «Papusza» («Папуша») – слугує свого роду узагальненням багатьох фактів із життя циганки, хоча разом з тим вона й доводить, що біографія Броніслави Вайс містить ще багато білих плям, які чекають свого часу. Це ж стосується і її творчості.

Література:

1. A. Bartosz, *Papusza (Bronisława Wajs)* [Електронний ресурс] / Adam Bartosz // Режим доступу: <http://www.muzeum.tarnow.pl/wydawnictwa/czytelnia/artykuly/papusza.html>.
2. Брюховецький В. С. Ліна Костенко: Нарис творчості / В'ячеслав Степанович Брюховецький. – К.: Дніпро, 1990. – 260 с.
3. Вайс Броніслава [Електронний ресурс] // Вікіпедія. – Режим доступу: <http://ru.wikipedia.org/wiki/>
4. Дзюба І. Ліна Костенко / Дзюба І. З криниці літ: у 3 т. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006 – 2007 / Іван Дзюба. – Т. 3: Літературні портрети; Дніпровський меридіан; Зі спогадів. – 2007. – С. 534–546.
5. Іванова О. Феномен внутрішньої еміграції [Електронний ресурс] / Олена Іванова // Режим доступу: <http://www.politik.org.ua/vid/magcontent.php3?m=6&n=20&c=239>.
6. Костенко Л. В. Вибране / Ліна Василівна Костенко. – К.: Дніпро, 1989. – 558 с.
7. Костенко Л. Маруся Чурай // Поезія: Ліна Костенко. Олександр Олесь. Василь Симоненко. Василь Стус / Ліна Костенко. – 2-ге вид. – К.: Наук. Думка, 2003. – С. 7–146.
8. Костенко Л. «У майбутнього слух абсолютний» // Дзюба І. Є поети для епох / Ліна Костенко (інтерв'ю з О. Пахльовською). – К.: Либідь, 2011. – 208 с.
9. A. Kuźniak, *Papusza* / Angelika Kuźniak. – Wołowiec: Wydawnictwo Czarne SP. Z O.O., 2013. – 200 s.
10. Ліна Костенко: «Я вибрала Долю собі сама»: Біобібліографічний посібник / Автор нарису Л. Тарнашинська. – К., 2002. – 60 с.
11. Machowska M. Romska poetka Bronisława Wajs – Papusza. Mędzy mitem a biografią [Електронний ресурс] / Magdalena Machowska // Режим доступу: <http://spolecznieodpowiedzialni.pl/files/file/a8n4r1yqvjm0cj6j40ulaoooyotvoq.pdf>.
12. Papusza, *Wiersze: Spódnica ze wszystkich kwiatów świata: w przekładach Jerzego Ficowskiego* (wiersze pochodzą z książki *Mistrz Manole i inne przekłady*) [Електронний ресурс] / Papusza // Режим доступу: <http://www.pk.org.pl/artykul.php?id=228>.

Abstract

The article presents a comparative analyze of the first gipsy poet in Lina Kostenko's interpretation and real woman, which appears from the lines of her own poems, interviews and the facts of biography. The author emphasizes on a great importance of the connection between artist and his nation, claiming the opinion, that named feature along with others, such as talent, love to the nature and own vocation, are remarkable in the portrait of a real artist, idealistic image of which Lina Kostenko tries to create.

Keywords: artist, artistic world, creative work, vocation, nation.

Patryk Witczak
Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

Tworzenie w cieniu mistrza kilka uwag o prozie Galiny Kuzniecovej (na materiale zbioru opowiadań *Poranek*)

Galina Kuzniecowa (1900-1976) w świadomości współczesnych czytelników funkcjonuje przede wszystkim jako ostatnia miłość Iwana Bunina¹. Zresztą i w naukowych opracowaniach rosyjskiej literatury emigracyjnej o Kuzniecovej wspomina się najczęściej właśnie w kontekście jej romansu z autorem *Życia Arsieniewa* (*Жизнь Арсеньева*). Wystarczy zaznaczyć, że Gleb Struwe w swojej niezwykle znaczącej rozprawie *Literatura rosyjska na wygnaniu* (*Русская литература в изгнании*) poświęca Kuzniecovej zaledwie krótki akapit². Dla porównania, Nina Berberowa, również przedstawicielka młodszego pokolenia emigrantów pierwszej fali, doczekała się we wspomnianej pracy aż całego podrozdziału (choć przyznać należy, że niewielkiego objętościowo). W innych podręcznikach akademickich sytuacja Kuzniecovej prezentuje się jeszcze gorzej – nazwisko pisarki widnieje zaledwie w spisach przedstawicieli emigracji pierwszej fali, próżno natomiast szukać chociażby komentarzy do jej twórczości. Celem niniejszego szkicu jest wprowadzenie nazwiska Galiny Kuzniecovej do obiegu naukowego w Polsce i zachęcenie do dalszej analizy niedocenianej twórczości tej emigrantki rosyjskiej pierwszej fali i uczennicy Bunina.

Ponieważ znajomość i związek z Buninem zdeterminowały nie tylko życie osobiste Kuzniecovej, ale także jej drogę twórczą, przed rozpoczęciem właściwej analizy prozy emigrantki, warto poświęcić kilka słów temu burzliwemu romansowi. Z ogarniętej rewolucją ojczyzny Kuzniecowa uciekała do Francji przez Turcję i Czechy jako żona Dmitrija Pietrowa – oficera białej armii i prawnika. Kuzniecowa nie była szczęśliwą

¹ Znamienne, że nawet jedno z nowszych wydań *Dziennika z Grasse* Kuzniecovej okraszone zostało znaczącym podtytułem: *Ostatnia miłość Bunina*. Zob. Г. Кузнецова, *Грасский дневник. Последняя любовь Бунина*, Москва 2008.

² Г. Струве, *Русская литература в изгнании*, Париж-Москва 1996, s. 205.

mężatką, dlatego też kiedy poznała Bunina, długo się nie wahała, czy odejść od męża. Początkowo kochankowie ukrywali swój związek, spotykając się w specjalnie wynajętym w tym celu paryskim mieszkaniu. Taka sytuacja nikogo jednak nie zadowalała i ostatecznie Bunin zaprosił Kuzniecowa do Grasse, gdzie oficjalnie w roli uczennicy i sekretarza zamieszkała ona pod jednym dachem ze swoim ukochanym i jego żoną Wierą Nikolajewną, która ku zdumieniu wszystkich przez lata ze spokojem znosiła swoją rywalkę. Życie w swoistym trójkącie miłosnym szczególnie ciężcy zaczęło Galinie Kuzniecovej, która nieoczekiwanie związała się z siostrą Fiodora Stiepuna – Małgorzatą – śpiewaczką operową. Miłość do kobiety okazała się silniejsza i zakończyć ją zdołała dopiero śmierć Kuzniecovej w 1976 r.³

Romans z Buninem w kontekście kariery pisarskiej Kuzniecovej trudno ocenić jednoznacznie. Z jednej strony bliska zażyłość z laureatem literackiej nagrody Nobla otworzyła początkującej pisarce drzwi do wielu czasopism emigracyjnych, z drugiej zaś – była Kuzniecowa przez cały czas oceniana poprzez pryzmat twórczości swojego nauczyciela i partnera, a konkurować z Buninem nie było łatwo nawet pisarzom o wyrobionej pozycji i reputacji. Kuzniecowa zresztą w swoim położeniu nie była całkowicie odosobniona. W podobnej sytuacji znajdowały się Nina Berberowa i Irina Odojewcewa, które również prywatnie związały się z wielkimi osobistościami rosyjskiej literatury emigracyjnej – Władysławem Chodasiewiczem i Gieorgijem Iwanowem. Oceniając jednak z perspektywy czasu losy wszystkich trzech emigrantek trudno nie oprzeć się wrażeniu, że Berberowa i Odojewcewa z „piętnem” sławnego partnera życiowego poradziły sobie dużo lepiej niż Kuzniecowa. Autobiografia *Podkreślenia moje* (*Курсив мой*)⁴ oraz dylogia *Na brzegach Newy* (*На берегах Невы*) i *Na brzegach Sekwany* (*На берегах Сены*)⁵ przyniosły ich autorkom ogromną sławę nie tylko w środowisku emigracyjnym, ale także w metropolii. *Dziennik z Grasse* (*Грасский дневник*), jako egodokument, pozostaje najbardziej znanym utworem Kuzniecovej, nie może on jednak równać się z popularnością memuarów Berberowej i Odojewcewej. Dodajmy, że porównując do siebie żony słynnych pisarzy, które również próbowały swoich sił na scenie literackiej, nie należy ograniczać się tylko do zagadnienia ich rozpoznawalności. Ważniejszy wydaje się aspekt samooceny poszczególnych emigrantek. Czytając *Podkreślenia moje* oraz *Na brzegach Newy* i *Na brzegach Sekwany* nie ma się wątpliwości, że książki te wyszły spod piór naprawdę silnych kobiet, pewnych swojego talentu. Ta swoista pewność siebie Berberowej i Odojewcewej odbierane były często nawet za zarozumiałość⁶. *Dziennik z Grasse* natomiast jest opowieścią o trudnym ar-

³ Więcej na temat znajomości Bunina i Kuzniecovej patrz: K. Cieślak, *Iwan Bunin (1870-1953). Zarys twórczości*, Szczecin 1998, s. 144-145; Д. Корж, *Истории любви: Иван Бунин и Галина Кузнецова*, <https://lady.mail.ru/article/475629-istorii-ljubvi-ivan-bunin-i-galina-kuznetsova/> (01.07.2015); С. Макаренко, *Галина Кузнецова: «Грасская Лаура» или жизнь вечно ведомой*, <http://www.peoples.ru/family/mistress/kuznetsova/> (01.07.2015).

⁴ Н. Берберова, *Курсив мой. Автобиография*, Москва 1996.

⁵ И. Одоевцева, *На берегах Сены*, Санкт-Петербург 2008.

⁶ Więcej na temat ocen memuarów N. Berberowej i I. Odojewcewej patrz: В. Кодзис, *Правда факта и художественный вымысел в воспоминаниях Ирины Одоевцевей „На берегах Невы” и „На бе-*

tystycznym dojrzewaniu w cieniu wielkiego mistrza, snutą przez kobietę niepewną swojej wartości artystycznej.

W *Dzienniku z Grasse* Kuzniecowa jest bardzo ostrożna i lakoniczna. Brak jej swobody znanej z memuarów Berberowej i Odojewcewej. Jedni mogą określić takie zachowanie pokorą, inni – strachem przed gniewem Bunina, który w środowisku emigracyjnym miał opinię despoty⁷. Znamienne, że nie znając historii kontaktów Bunina i Kuzniecowej, z tekstu *Dziennika z Grasse* nie sposób domyślić się, że tych dwojga łączyło coś więcej niż relacja uczeń – mistrz. Jednak, jak w przedmowie do dziennika Kuzniecowej zauważa Aleksiej Ucitiel: „читатель, обладающий внутренним знанием, умеющий читать между строк, найдет ответы на все вопросы. В этой книге есть все – отчаяние, ревность, любовь, боль и возможность быть счастливым”⁸.

W swoim dzienniku Kuzniecowa dokładnie opisuje, jak dojrzewała w niej myśl o tym, żeby zacząć pisać i publikować. Wyraźnie widać, że przepisywanie książek swojego mistrza i pełnienie funkcji sekretarza nie satysfakcjonowało aspirującej literatki. Bunin był pierwszym recenzentem utworów Kuzniecowej. Początkująca pisarka bardzo liczyła się z jego zdaniem, choć trudno nie oprzeć się wrażeniu, że ocen Bunina często się obawiała. Tak było w sytuacji, kiedy zamarzyła o wydaniu swoich opowiadań w formie oddzielnej książki. 13 grudnia 1928 r. Kuzniecowa w *Dzienniku z Grasse* zapisała: „Я подумала о том, что хорошо бы книжку... Знаю, что И. А. не позволит и мечтать об этом. Он меня строго называет «цыпленком»”⁹. Los okazał się jednak dla Kuzniecowej łaskawy. Już 23 stycznia 1930 r. odnotowała ona: „На этой неделе выходит моя книга. [...] Странно, что я не испытываю ничего особенного. Смутно тяжелое чувство какого-то страха”¹⁰. Książka, o której wspomina Kuzniecowa, to zbiór krótkich form prozatorskich, z tytułowany *Poranek* (*Утро*)¹¹. Dwanaście opowiadań i nowel tworzących ów cykl powstawało w latach 1927-1929. Jak więc widać, Kuzniecowa nie musiała długo czekać na to, aż ktoś zechce opublikować jej książkowy debiut. Już w trzy lata później światło dzienne ujrzała powieść *Prolog* (*Пролог*), a w 1937 r. wyszedł poetycki zbiorek, pt. *Oliwkowy sad* (*Оливковый*

pegax Сены”, [w:] „*Studia Rossica*”: Мемуарыстыка росыйска і jej konteksty kulturowe, red. L. Łucewicz i A. Wołodźko-Bytkiewicz, t. 2, Warszawa 2010, s. 105-113; A. Paszkiewicz, Autorski model w autobiografii Niny Berberowej *Podkreślenia moje*, [w:] *Literatura i kultura rosyjska w metropolii i na emigracji. Księga pamiątkowa poświęcona prof. zw.dr hab. Joannie Mianowskiej*, red. B. Wegnerska-Ptaszkiewicz, U. Wójcicka, Toruń 2011, s. 434-442.

⁷ Więcej na temat obrazu Bunina we wspomnieniach współczesnych mu pisarzy pisałem w: Patryk Witczak, *Иван Бунин в воспоминаниях Н. Берберовой, И. Одоевцевой и З. Шаховской*, „Polilog. Studia Neofilologiczne” 2013, nr 3 s. 41-51.

⁸ А. Учитель, *Предисловие*, [w:] Г. Кузнецова, *Грасский...*, s. 6.

⁹ Г. Кузнецова, *Грасский...*, s. 92.

¹⁰ Тамże, s. 137.

¹¹ Г. Кузнецова, *Утро*, [w:] idem, *Пролог*, Москва 2007. W przypadku cytowań z tego cyklu numery stron będziemy podawać w nawiasach umieszczonych w tekście wraz z tytułem odpowiedniego opowiadania.

сад)¹². W niniejszym artykule, w celu wskazania na najważniejsze cechy pisarstwa Kuzniecovej, ograniczymy się do analizy *Poranka*. Tytuł, jaki autorka wybrała dla swojego debiutu, nie jest przypadkowy, bowiem jak sama przekonywała: „Из всего дня я больше всего люблю здесь утро [w Grasse – P. W.]. Особая сосредоточенность, свежесть мысли, тишина во всем доме, еще какая-то смутная надежда на почтольона... После завтрака наступает перелом к худшему”¹³. I rzeczywiście, czytając *Poranek*, czuje się pewną niejednorodność nastroju, jednocześnie przeplatają się tutaj swego rodzaju świeżość i smutek, o których wspomniała Kuzniecowa.

Należy zaznaczyć, że Kuzniecowa przez badaczy zaliczana jest do tzw. szkoły Bunina, czyli do grupy młodych pisarzy wyraźnie zainspirowanych twórczością rosyjskiego noblisty. Na marginesie warto dodać, że Aleksander Twardowski, jeden z pierwszych wydawców Bunina w Rosji po przewrocie bolszewickim, przekonywał, iż: „Jego imię [Bunina – P. W.] nigdy nie stało się sztandarem kierunku literackiego, szkoły czy po prostu *моды*”¹⁴. Takie twierdzenia można jednak zrzucić na karb nieznamomości literatury emigracyjnej w metropolii w okresie kiedy twórczość Bunina zaczęto przywracać jego ojczyźnie (lata sześćdziesiąte). Obok Kuzniecovej do tej nieformalnie związanej szkoły literackiej najczęściej zalicza się Leonida Zurowa oraz Nikołaja Roszczina¹⁵. Wpływ Bunina na pisarską manierę Kuzniecovej okazał się na tyle silny, że krytycy stwierdzali, iż początkująca pisarka wręcz naśladuje swojego mistrza. Kirył Zajcew również zwrócił uwagę w opowiadaniach Kuzniecovej na wpływ Bunina, jednak jednocześnie wskazał na specyficzny sposób przejścia cudzego stylu. „Buniskość” w prozie Kuzniecovej, zdaniem Zajcewa, oznacza: „нечто мягкое, ровное, недоступное страстям, женское и женственное”¹⁶. Nikołaj Andriejew pochwalił plastyczność opisów przyrody w *Poranku*, w których zauważył nie tylko ducha Bunina, ale także Iwana Turgieniewa¹⁷. Ludmiła Czerwińska natomiast opowiadania Kuzniecovej określiła powrotem do Czechowowskiej tradycji¹⁸. Niestety zdecydowana większość recenzji cyklu *Poranek* była Kuzniecovej nieprzychylna. Najważniejszym z wyróżników stylu pisarskiego autorki *Dziennika z Grasse* jest afabularność, charakterystyczna również dla twórczości Bunina. Jednak krytycy niemal zgodnie stwierdzili, iż po ten zabieg literacki Kuzniecowa sięga w nieumiejętny sposób. Wspomniany

¹² W. Kasack, *Leksykon literatury rosyjskiej XX wieku. Od początku stulecia do roku 1996*, przekł., oprac., bibliografia polska i indeks osób B. Kodzis, Wrocław 1996, s. 324; *Российское зарубежье во Франции (1919 – 2000). Биографический словарь в трех томах*, т. 1 А – К, под общей ред. Н. Мнухина, М. Авриль и В. Лосской, Москва 2008, s. 774.

¹³ Г. Кузнецова, *Грасский...*, s. 91-92.

¹⁴ Cyt. za: K. Cieślak, dz. cyt., dz. cyt., s. 7.

¹⁵ Zob. Г. Струве, dz. cyt., s. 204-205; А. Соколов, *Судьбы русской литературной эмиграции 1920-х годов*, Москва 1991, s. 142-143.

¹⁶ К. Зайцев, *Рецензия на: Г. Кузнецова. Сборник рассказов „Утро”, „Россия и славянство” 1930*, nr 64, s. 5-6.

¹⁷ Н. Андреев, *Рецензия на: Г. Кузнецова. Сборник рассказов „Утро”, „Воля России” 1930*, nr 5-6, s. 543.

¹⁸ Л. Червинская, *Рецензия на: Г. Кузнецова. Сборник рассказов „Утро”, „Числа” 1930*, nr 2-3, s. 253.

już wyżej Andriejew w afabularności opowiadań *Poranka* nie dostrzegał celowego zamysłu artystycznego, jak dzieje się u Bunina, lecz uważał ją za przejaw pisarskiej niedojrzałości i swoistej bezsilności przy konstruowaniu utworu literackiego. Andriejew zarzucał Kuzniecovej statyczność obrazów, toporność dialogów oraz brak ciągłości narracji. Swój wywód emigracyjny krytyk podsumował stwierdzeniem, iż wartość artystyczna prozy uczennicy Bunina jest raczej wątpliwa¹⁹. Czerwińska dodała, iż próby prozatorskie Kuzniecovej są pozbawione życia i wyrazistości²⁰. Obu krytykom wtórował Aleksiej Sokołow, który konstatował: „расплывчатость отличает стиль произведений Кузнецовой от точной изысканности и изысканной точности бунинского стиля”²¹. W zasadzie jedynie Georgij Adamowicz pozytywnie ustosunkował się do książkowego debiutu Kuzniecovej. W swojej recenzji zbioru *Poranek* konkludował: „Галина Кузнецова пишет как будто ни о чем, но касается она многого. В ее повестях ничего не происходит, или почти ничего, случай в них не играет никакой роли. Она рассказывает не о том, что в жизни иногда бывает, а лишь о том, что в жизни всегда есть. [...] Ее вещи не сразу останавливают внимание, но они долго запоминаются”²².

Niezależnie od tego, w jaki sposób ocenimy pierwsze próby pisarskie Kuzniecovej, bezspornie możemy stwierdzić, iż autorka zdecydowanie odstąpiła od epickiego przedstawiania rzeczywistości na rzecz lirycznej nastrojowości. Zastosowanie takiej techniki konstruowania przestrzeni artystycznej pozwala sytuować uczennicę Bunina obok pisarzy tworzących tzw. poezję w prozie, do których na emigracji należeli m.in. Irina Odojewcewa, Georgij Iwanow i Borys Popławski. Silne zredukowanie fabuły, a momentami całkowite jej wyeliminowanie, oraz skoncentrowanie się na portretowaniu świata wewnętrznego bohaterów i próbach uchwycenia ich ulotnych emocji sprawia, że proza Kuzniecovej nosi znamiona impresjonizmu, w duchu którego tworzyli m.in. Anton Czechow, Siergiej Siergiejew-Censki, Borys Zajcew i wreszcie Iwan Bunin. Jak przekonuje Małgorzata Matecka, w prozie impresjonistycznej: „tradycyjna chronologiczna narracja [...] ujęta w formę linearnej fabuły i logicznej progresji zdarzeń, została zakwestionowana jako fałszowanie rzeczywistości, podawanie łudzących pozorów za prawdę. Pisarze coraz częściej redukowali fabułę [...] ważna natomiast stała się sama struktura narracji, podlegająca różnorodnym eksperymentom”²³. Powyższe uwagi odnieść możemy również do prozy Kuzniecovej.

Praktycznie wszystkie teksty cyklu *Poranek* pozbawione są rozbudowanej ekspozycji, zwartej fabuły oraz epilogu. Struktura tych utworów ulega swoistej atomizacji, mamy tu raczej do czynienia z systemem luźno połączonych ze sobą epizodów i scen, brak w nich wyraźnie zarysowanego początku i zakończenia. Kuzniecowa wprowadza nas do świata swoich bohaterów w momencie, kiedy wydarzenia są już w toku i nie-

¹⁹ Н. Андреев, dz. cyt., s. 544.

²⁰ Л. Червинская, dz. cyt., s. 352.

²¹ А. Соколов, dz. cyt., s. 143.

²² Г. Адамович, *Галина Кузнецова. Утро*, „Современные записки” 1930, nr 42, s. 529.

²³ М. Матека, *Impresjonizm we współczesnej prozie Iwana Bunina i Borysa Zajcewa*, Lublin 1996, s. 32.

oczekiwanie kończy narrację, pozostawiając czytelnika w domysłach. Dynamikę do swoich utworów autorka *Dziennika z Grasse* wprowadza, odwołując się do motywu wędrówki. Tematem zdecydowanej większości utworów *Poranka* jest bowiem ucieczka Rosjan z pogrążonej w zawierusze rewolucyjnej ojczyzny. Autorka cyklu kreuje na jego stronicach pejzaże ukochanego Kijowa, niszczonego Sewastopolu i Odessy, bułgarskich i tureckich miasteczek i wreszcie Paryża, który dla wielu emigrantów stał się miejscem docelowym ich wędrówki. Warto podkreślić, iż Kuzniecowa często wprost nie podaje lokalizacji, w której rozgrywa się akcja utworu, lecz naprowadza czytelnika na nią poprzez sięganie po charakterystyczne dla danej miejscowości budynki i krajobrazy. Tak na przykład o tym, że zrozpaczeni ludzie uciekają z płonącego Sewastopolu dowiadujemy się dzięki oddalającemu się obrazowi słynnej Przystani Grafskiej [Кунак, 35]. Dlatego też cykl Kuzniecowej moglibyśmy określić lirycznym reportażem z podróży w nieznaną. Uczestnikom tej przymusowej tułaczki przez cały czas towarzyszy niepewność jutra, jednak uczucie przerażenia na początku wędrówki miesza się jeszcze z resztkami tłącej się nadziei na lepszą przyszłość. Opowiadanie *Kunak*, mówiące o ucieczce z Krymu, kończy się następującymi słowami: „Всходило солнце. Светлая, ставшая теперь огромной, бухта, уже блестела зеркальным блеском. Местами она еще дымилась тонкими голубыми парами, город на другом берегу был ярко освещен, его тесные белые строения празднично поднимались в нежно-голубом зимнем небе. На востоке траурно пестрели вершины далеких гор, за ночь присыпанные снегом” [Кунак, 37]. W zacytowanym fragmencie „żałobność” szczytów górskich kontrastuje z rajskim wręcz obrazem majacącego po drugiej stronie brzegu miasta. Zarysowana w taki sposób antynomia stanowi odzwierciedlenie świata wewnętrznego bohaterów utworu, odczuwających jednocześnie smutek po opuszczeniu ukochanej ojczyzny i wiarę, że gdzieś za morzem znajduje się lepszy, bardziej przychylny im świat.

O ile poszczególnym utworom z *Poranka* można zarzucić pewne mankamenty w budowie fabuły, o tyle cykl jako całość został doskonale skonstruowany. Pierwsze i ostatnie opowiadanie tworzą klamrę, nadającą pozostałym tekstom spójności. Otwierające zbiorek Kuzniecowej opowiadanie, pt. *Poranek (Утро)* pozornie tematycznie odbiega od pozostałych utworów. Para świeżo upieczonych małżonków cieszy się urokami Cannes: „они вышли на белую, горячо сверкающую под солнцем набережную. Становилось жарко. [...] Голубые горы над морем тонули в солнечном дыму” [Утро, 28]. Sielankę zakochanych przerywa nieoczekiwany widok pogrzebu, któremu towarzyszy zmiana atmosfery przestrzeni artystycznej. Biel, błękit i energetyczne promienie palącego słońca szybko ustępują mrokowi pobliskiej cerkwi: „С порога, после яркого света, внутренность церкви предстала им в виде темной пещеры с треугольником огней в глубине, с рубиновым огнем большой лампы, тускло блестящим сквозь кафельный дым, с черным горбом катафалка перед престолом” [Утро, 31]. Przystąpienie progu cerkwi okazuje się dla bohaterów przejściem do zupełnie innego świata, napelniającego ich zgoła odmiennymi emocjami od tych, jakie odczuwali zaraz po przebudzeniu się w wygodnym pokoju hotelowym. Małżonkowie stają się mimowolnymi świadkami procesji pogrzebowej,

nabierającej charakteru złowieszczonego tańca śmierci, w którym królują czerni sutann, ponure modlitwy i przerażający ryk organów. W kontekście problematyki całego cyklu Kuzniecovej, możemy tę scenę odczytywać jako alegorię współczesnego świata. Piękno i spokój nadmorskiego kurortu okazują się zaledwie iluzją, którą przełamuje czająca się tuż obok śmierć, symbolizująca upadek świata, jaki znali Rosjanie przed wybuchem rewolucji październikowej. Tym samym, jak trafnie konstatuje Olga Demidowa, opowiadanie *Poranek* stanowi: „событийный фон для последующих рассказов”²⁴.

Zbiór małych form prozatorskich Kuzniecovej wieńczy opowiadanie *Jesień* (*Осень*), które jednocześnie stanowi kres wędrówki większości bohaterów poprzednich opowiadań cyklu, bowiem akcja tego utworu rozgrywa się w Paryżu – jednej ze stolic rosyjskiej diaspory. Główny bohater tego tekstu Kołosow, od ośmiu lat mieszkający w Paryżu, nadal nie może przywyknąć do nowej rzeczywistości. Unika ludzi i wspomina wszystkie złe rzeczy, jakie go w życiu spotkały, w tym przede wszystkim śmierć ukochanej żony: „перед ним в сотый раз проходило все то, из чего состояла его жизнь в эти годы: гибель России, скитанья по чужим краям, бедность, мать, которая где-то там доживает жизнь одна, в нищете, [...] яркие губы жены, ее смех, ее большие глаза, первые ужасные дни после ее ухода” [*Осень*, 185]. Emigracja kojarzy się bohaterowi skrajnie negatywnie. Rewolucja stała się początkiem końca jego życia, które od momentu opuszczenia Rosji zamieniło się w nieznośną vegetację. Nieoczekiwane spotkanie po latach ze starym znajomym – również emigrantem – Krasowskim nieco zmienia optykę patrzenia Kołosowa na otaczającą go rzeczywistość. Wizyta na podparyskiej fermie Krasowskiego przypomniała Kołosowowi młodzieńcze lata spędzone w idyllicznej ojczyźnie: „когда его водили по всей ферме, он на все смотрел с интересом, находил во всем неожиданные радости. Запах теплого навоза, молока, коровника сразу, точно по волшебству, вернул ему ощущение семнадцати лет, счастливого томленья украинского лета, села, возов, [...] тяжелых меланхоличных коров, бредущих между плетней и медленно обмахивающихся замаранными хвостами” [*Осень*, 194]. Ostatecznie więc Kuzniecowa daje emigrantom nadzieję na to, że również w obcym sobie środowisku mogą znaleźć azyl, stworzyć swoistą iluzję utraconej Rosji. Życie trwa dalej, tylko trzeba włożyć więcej wysiłku w dostrzeżenie jego zalet, a rozpamiętywanie traum z przeszłości tego nie ułatwia.

Specyficzna synteza terażniejszości i przeszłości, jaka pojawiła się w opowiadaniu *Jesień*, kiedy Kołosow pod wpływem zapachowych i wizualnych bodźców przeniósł się do lat młodości, pojawia się w cyklu *Poranek* częściej. Bohaterowie opowiadania *Bachczysaraj* (*Бахчисарай*), wędrując po opuszczonym chańskim pałacu i otaczającym go parku wspominają, że kiedyś miejsce to tętniło życiem, a dziś pozostałości niegdysiejszego przepychu nikomu nie są już potrzebne [*Бахчисарай*, 88]. Ciasny pokój w małym domku w Bułgarii powoduje, że Tanię – protagonistkę noweli *Błękitne góry* (*Синие горы*) – męczą koszmary z obrazami krwawych wydarzeń rewolucyj-

²⁴ O. Demidowa, „Оставить в мире память о себе”, [w:] Г. Кузнецова, *Пролог...*, s. 20.

nych [*Синие горы*, 56]. Bohaterka noweli *Ostatnia opowieść* (*Последняя повесть*), zwiedzając stary klasztor, wraca myślami do ukochanego Kijowa: „За этими воротами, ввиду только синего морского простора, на холмах с бурой ключковатой травой, было опять что-то древнее, былинное, втайне соединявшееся для меня с лаврскими высотами и глушью Голосиевской пустыни под Киевом” [*Последняя повесть*, 175]. Podkreślmy, że częste zwroty ku przeszłości również są wyróżnikiem literatury impresjonistycznej. Jak przekonuje cytowana już M. Matecka, to właśnie źle układające się losy bohaterów powodują najczęściej, że wskrzeszają oni w pamięci najszcześniejsze chwile swojego życia, aby złagodzić cierpienia dostarczane im przez terażniejszość²⁵. Jednak tego typu zabieg stosowała w swojej prozie znaczna część emigrantów, niezależnie od prądu czy kierunku literackiego, jaki reprezentowali. Wiązało się to z tym, iż chętnie wracali oni myślami do lat błogiego dzieciństwa i ostatnie wspomnienia z tego okresu chcieli zachować na stronicach swoich utworów jako świadectwo istnienia Rosji znacznie różniącej się od państwa budowanego przez bolszewików.

Analizując cykl *Poranek*, nie sposób nie zwrócić uwagi na plastyczność rzeczywistości literackiej. Chociaż Kuzniecowa dokładnie relacjonuje cechy tułaczego bytu emigrantów oraz trudne warunki mieszkaniowe, jakie czekają ich u kresu wędrówki, to mimo wszystko opisy w tych krótkich impresjach prozatorskich dalekie są od naturalistycznej mimetyczności. Brak tu epickiego rozmachu i całkowitego ujęcia rzeczywistości, które zostają zastąpione przez autorkę lirycznym żywiołem i subiektywizacją narracji. Swoista impresyjność wyraża się w *Poranku* przede wszystkim w opisach przyrody. Mamy tu kolejną zbieżność prozy Kuzniecowej z twórczością Bunina. Jak bowiem trafnie konstatuje Izabella Malej: „Ważną rolę odgrywa u Bunina przyroda. Stanowi ona bowiem dla twórcy wieczną, niepodważalną podstawę ludzkiej egzystencji. Uwagę pisarza przykuwają krótkotrwałe stany natury poruszające swoim pięknem, niepowtarzalnością, ulotnością”²⁶.

Opisy przyrody zniewalają swoim pięknem szczególnie w noweli *Oleś* (*Олець*), stojącej jakby na uboczu w odniesieniu do pozostałych tekstów *Poranka*. Oleś, szósty utwór cyklu, nieoczekiwanie przenosi czytelnika na ukraińską wieś jeszcze sprzed wybuchu rewolucji. Kuzniecowa z perspektywy młodej dziewczyny z miasta rozacza przed nami piękne opisy życiodajnej przyrody. Oto jeden z nich: „[...] Оля вышла в сад, прошла под низкими, обсыпанными красными ягодами, вишнями [...] От верб падала на землю нежная, зыбкая тень, огромное пространство луга сияло на солнце. Узкая тропинка вилась в доль канавы, вокруг было зелено, свежо и жарко одновременно, сверха лился, курчал, трепетал жаворонок и когда Оля закидывала голову и смотрела в то неоглядно-голубое, что было над ней и над лугом, ей казалось, что это она сама поет, трепещет и льется восторженно упоенным звоном” [*Олець*, 90-91]. Uderza w przywołanym opisie duża doza liryzmu.

²⁵ M. Matecka, dz. cyt., s. 50.

²⁶ I. Malej, *Impresjonizm w literaturze rosyjskiej na przełomie XIX i XX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1997, s. 88.

Spektrum wrażeń wzrokowych poszerzają bodźce słuchowe – śpiew skowronka – oraz dotykowe, promienie słoneczne bezpośrednio oddziałują na bohaterkę, wprawiając ją w doskonały nastrój. Oli przez chwilę udaje się poczuć integralną część pięknego krajobrazu – ona, świetlista łąka i błękitne niebo stają się jednością. Przestrzeń ulega rozmyciu, dochodzi do zatarcia granicy między człowiekiem i naturą.

Prowadząc rozważania na temat opisów przyrody w cyklu *Poranek*, warto zaakcentować, że Kuzniecowa w iście malarski sposób operuje w swoich utworach światłem i kolorem. Z całej palety barw autorka szczególnie upodobała sobie biel i błękit. Kolor biały przywodzi skojarzenia z tym, co czyste, doskonałe i niewinne. Wprowadza w symboliczną sferę *sacrum*. Błękit natomiast ponownie kieruje nas ku impresjonizmowi. Mirosława Rochecka stwierdza, iż: „impresjoniści [...] oswoili błękit i wprowadzili go do obrazów jako barwę przestrzeni i powietrza. [...] Związane z błękitem doświadczenia impresjonizmu stały się dla malarstwa tchnieniem nowego ducha, otwierając je na kontemplację natury w jej zmienności, życiu i ruchu”²⁷. Co więcej, dwa ulubione kolory Kuzniecovej nierzadko występują w jej prozie obok siebie, współgrając, jak w następujących fragmentach: „Окно было раскрыто, вишневая ветка, густо покрытая пусками пышных белых цветов, колыхалась на теплом голубом небе” [*Синие горы*, 65], „каталоги и рекламы с ярко-голубым морем, с античными портиками, из-за котрых густо розовели ветви мандальных деревьев, с белой пустыней [...]” [*Утро*, 29]. Światłem natomiast Kuzniecowa szczególnie udanie operuje, opisując wodne krajobrazy. Warto przypomnieć, że woda sama w sobie jest bezbarwna, jej aktualny kolor jest zaledwie złudzeniem i refleksem oddziaływania zewnętrznych czynników. U Kuzniecovej tafla wody najczęściej przybiera kolor błękitu, zieleni i szarości lub po prostu emanuje blaskiem. Dla przykładu: „бухта уже блестела зеркальным блеском” [*Кунак*, 37], „ярко-голубое море” [*Утро*, 29], „серо-зеленое море” [*Синие горы*, 56], „серое море” [*Синие горы*, 55], „чисто синее море” [*Синие горы*, 63], „голубая вода” [*Синие горы*, 66], „играющая серебром вода” [*Синие горы*, 77].

Morze w omawianym cyklu odgrywa niezwykle ważną rolę, nieustannie towarzysząc bohaterom utworów autorki *Dziennika z Grasse*. Silna eksploatacja właśnie tego motywu nie powinna dziwić, biorąc pod uwagę fakt, iż morze od czasów najdawniejszych symbolizowało potężną, nieprzewycięzoną siłę, niosącą śmierć i zniszczenie (np. *Księga Hioba* i *Odyseja* Homera) oraz wzmagającą samotność (np. *Stary człowiek i morze* Ernesta Hemingwaya). Nieprzebrane połączenie morskie uzmysławiają bohaterom książki *Poranek*, jak niewiele znaczą oni wobec potęgi świata, morze skłania ich także często do refleksji nad swoim życiem. Zachowanie się wody odzwierciedla stan duchowy bohaterów. Na sztorm reagują oni koszmarnymi snami i wzmagającym się uczuciem tęsknoty: „Эту ночь люди не спят, по всему пороходу горит электричество, люди маются в тяжелой, темной тоске, а тем, кому удалось уснуть, снятся мутные безобразные сны, и во сне их тоже мучит тоска, глухая, страшная...” [*Синие горы*, 54]. Morze spokojne natomiast pozwala wyciszyć się i uwierzyć

²⁷ M. Rochecka, *Tajemnice światła i koloru. Abstrakcja i sacrum*, Toruń 2007, s. 63.

w lepsze jutro: „от серого моря и белого снега исходит глубокое успокоение, обещание новой, мирной жизни после только что пережитых безобразных дней” [*Синие горы*, 55].

Poza morzem do motywów-obrazów, po które chętnie sięga Kuzniecowa, należą góry, sad oraz cmentarz. Semantyka gór najszerzej została ukazana w noweli *Błękitne góry* (*Синие горы*). Główna bohaterka utworu Tania, w niektórych momentach swojej tułaczki majaczące w oddali zarysy błękitnych gór traktuje jako obietnicę szczęścia: „Она [...] думает о турецких городах, где-то там, в таинственной глубине страны, в синеющих горах, обещающих то самое счастье” [*Синие горы*, 62]. Kiedy Bułgar Rainow prosi Tanię o rękę, nawiązując do starych opowieści swojej niani, bohaterka zamyśla się: „Ой несут меня лиса за темные леса, за высокие горы” [*Синие горы*, 71]. W tym stwierdzeniu Tani góry zmieniają już swój charakter, przestają kojarzyć się z nadzieją na lepsze jutro, a urastają do symbolu nieodkrytego świata, tajemniczości i niepewności. Negatywne konotacje gór wzmagają się jeszcze bardziej z finale noweli, kiedy to jej protagonistka już jako żona Rainowa, żałuje pochopnie podjętej decyzji i jedzie z obcym sobie człowiekiem w nieznaną. Góry, w stronę których nieubłaganie kieruje się pociąg jawią się Tani tajemniczymi i surowymi [*Синие горы*, 77].

Z podobną częstotliwością co góry, pojawiają się w cyklu *Poranek* opisy sadów i ogrodów. Są to miejsca, w których bohaterowie krótkich form prozatorskich Kuzniecowej mogą zajrzeć w głąb siebie, wyciszyć się i zastanowić nad swoim losem [*Дом на горе*, 140; *Бахчисарай*, 85]. Piękno przyrody i błogi spokój wykreowanych przez Kuzniecową oaz przyrody wprawiają w stan zadumy i przywodzą wspomnienia z przedrewolucyjnej Rosji [*Jesień*, 194]. W analizowanej już wyżej noweli *Błękitne góry* sad niesie ze sobą asocjacje z biblijnym rajem. Tania, roztaczając przed sobą wizję szczęśliwego życia ze swym przyszłym mężem, wyobraża sobie słoneczny ogród pełen pnących się róż i akacji [*Błękitne góry*, 71]. W tym przypadku sad staje się alegorią szczęścia. Podobne funkcje pełni w książce *Poranek* opisy cmentarzy. Otoczenie mogił również wprawia bohaterów Kuzniecowej w zadumę i ewokuje wspomnienia, jednak jednocześnie wprawia już w zgoła inny nastrój – przypomina o nieubłaganiu zbliżającej się śmierci. Warto podkreślić, że autorka kreśli na stronicach swoich utworów cmentarze opuszczone, już dano zapomniane, co jeszcze bardziej potęguje uczucie smutku i nostalgii: [*Синие горы*, 62].

Pomimo tego, iż w ostatnich latach badania emigrantologiczne uległy znacznej intensyfikacji, nadal pozostaje spora grupa emigrantów, których twórczość jest marginalizowana i bagatelizowana. Do grona tych pisarzy należy Galina Kuzniecowa. Choć często zarzucano jej niesamodzielność artystyczną i nieudolne podrabianie stylu pisarskiego Bunina, proza Kuzniecowej ma również swój niepowtarzalny charakter. Beletryzowana twórczość autorki *Dziennika z Grasse* charakteryzuje się ulotnością i lekkością. Wyraźnie dominuje w niej pierwiastek kobiecy. Liryzm cyklu *Poranek* sprawia, że prozę Kuzniecowej określić możemy jako impresjonistyczną. Tym samym widać, że młoda emigrantka inspirowała się nie tylko prozą swojego wielkiego mistrza, ale także czerpała z innych wzorców literatury rosyjskiej początku XX w. (Czechow, Sier-

גיעו-Сенски, Зайцев). Do motywów, po które najczęściej sięga Kuzniecowa zaliczyć możemy góry, morze, sad i cementarz. Te niezwykle nośne elementy literackiego świata Kuzniecovej stają się mimowolnymi świadkami tragedii emigrantów i niemymi powiernikami ich zwierzeń. Jak trafnie konkluduje O. Demidowa: „Не все голоса звучат одинаково громко и не всем суждено ведущие партии, однако хор складывается из многих голосов, каждый из которых при всей своей неповторимости составляет необходимую часть целого, не теряясь в нем”²⁸. Galina Kuzniecowa jest jednym z mniej znaczących głosów, jednak poznanie jej twórczości pozwala pełniej zrozumieć fenomen emigracji rosyjskiej.

BIBLIOGRAFIA:

1. Адамович Г., *Галина Кузнецова. Утро*, „Современные записки” 1930, nr 42, s. 529-530.
2. Андреев Н., *Рецензия на: Г. Кузнецова. Сборник рассказов „Утро”, „Воля России”* 1930, nr 5-6, s. 543-544.
3. Берберова Н., *Курсив мой. Автобиография*, Москва 1996.
4. Демидова О., „*Оставит в мире память о себе*”, [w:] Г. Кузнецова, *Пролог...*, s. 3-24.
5. Зайцев К., *Рецензия на: Г. Кузнецова. Сборник рассказов „Утро”, „Россия и славянство”* 1930, nr 64, s. 5-6.
6. Корж Д., *Истории любви: Иван Бунин и Галина Кузнецова*, <https://lady.mail.ru/article/475629-istorii-ljubvi-ivan-bunin-i-galina-kuznetsova/> (01.07.2015).
7. Кузнецова Г., *Утро*, [w:] idem, *Пролог*, Москва 2007.
8. Кузнецова Г., *Грасский дневник. Последняя любовь Бунина*, Москва 2008.
9. Макаренко С., *Галина Кузнецова: «Грасская Лаура» или жизнь вечно ведомой*, <http://www.peoples.ru/family/mistress/kuznetsova/> (01.07.2015).
10. Одоевцева И., *На берегах Сены*, Санкт-Петербург 2008.
11. Соколов А., *Судьбы русской литературной эмиграции 1920-х годов*, Москва 1991.
12. Струве Г., *Русская литература в изгнании*, Париж-Москва 1996.
13. Червинская Л., *Рецензия на: Г. Кузнецова. Сборник рассказов „Утро”, „Числя”* 1930, nr 2-3, s. 253.
14. Учитель, *Предисловие*, [w:] Г. Кузнецова, *Грасский...*, s. 5-6.
15. Cieřlik K., *Iwan Bunin (1870-1953). Zarys twórczości*, Szczecin 1998.
16. Kasack W., *Leksykon literatury rosyjskiej XX wieku. Od początku stulecia do roku 1996*, przekład, opracowanie, bibliografia polska i indeks osób B. Kodzis, Wrocław 1996
17. Kodzis B., *Правда факта и художественный вымысел в воспоминаниях Ирины Одоевцевой „На берегах Невы” и „На берегах Сены”, [w:] „Studia Rossica”: Метюарыстыка rosyjska i jej konteksty kulturowe, red. L. Łucwicz i A. Wołodźko-Bytkiewicz, t. 2, Warszawa 2010.*
18. Malej I., *Impresjonizm w literaturze rosyjskiej na przelomie XIX i XX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1997.
19. Matecka M., *Impresjonizm we współczesnej prozie Iwana Bunina i Borysa Zajcewa*, Lublin 1996.

²⁸ О. Демидова, dz. cyt., s. 23.

-
20. Paszkiewicz A., *Autorski model w autobiografii Niny Berberowej Podkreślenia moje*, [w:] *Literatura i kultura rosyjska w metropolii i na emigracji. Księga pamiątkowa poświęcona prof. zw. dr hab. Joannie Mianowskiej*, red. B. Wegnerska-Ptaszkiewicz, U. Wójcicka, Toruń 2011.
 21. Rochecka M., *Tajemnice światła i koloru. Abstrakcja i sacrum*, Toruń 2007.
 22. Witczak P., *Иван Бунин в воспоминаниях Н. Берберовой, И. Одоевцевой и З. Шаховской*, „Polilog. Studia Neofilologiczne” 2013, nr 3 s. 41-51.

Abstract

The article is devoted to the analysis of collection “Morning” by Galina Kuznetsova – the writer of Russian emigration community of the first wave. The Kuznetsova’s prose referred to the tradition of Russian literature of the early XX century (especially Bunin’s prose). The stories of “Morning” deal with the plight of White Army and their wives, who became displaced refugees seemingly endlessly migrating to many different areas of the former Russian Empire as well as foreign countries. Several through motives in Kuznetsova’s prose: the motive of mountains, sea, garden and blue color.

Keywords: Galina Kuznetsova, Russian emigration the first wave, Iwan Bunin, women’s literature

Agata Roszkiewicz
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

W poszukiwaniu *sacrum* (duchowe zmagania protagonistek ukraińskiej prozy kobiecej XX i XXI wieku)

Przestrzeń, zwłaszcza ta duchowa, nie znosi pustki. Truizm tego stwierdzenia sprawia, iż od pytań o potrzeby duchowe człowieka nie sposób uciec ani się od nich odciąć. Niewątpliwie w dobie współczesnego wypaczenia podstawowych pojęć i wartości, *homo religiosus* ze swoimi potrzebami transcendowania poza materialną rzeczywistość, nie znajduje łatwej drogi ich zaspokojenia. Ludzkość pozbawiona aksjologicznej tablicy odniesienia, nie będzie w stanie się rozwijać. Potrzeby duchowe istniały, istnieją i będą istnieć, pomimo kolejnych przewrotów naukowych, według których religia to wynik zbiorowej iluzji, efekt wypaczenia intelektu, niewyewoluowany relikwyt przeszłości, a dusza degradowana jest do poziomu komórki nerwowej¹. Jak pisze filozof Leszek Kołakowski, szczególnego spustoszenia w tym względzie dokonał dziewiętnastowieczny racjonalizm, wedle którego „religia miała być [...] urojonym wypełnieniem luk w ludzkich wiadomościach o świecie, pewną fałszywą interpretacją natury i społeczeństwa, dowolnym fantazjowaniem, tworzącym marną namiastkę ubogiej informacji”². Pomimo druzgocącej krytyki religii ani w wieku XIX, ani w XX, ani w obecnym stuleciu, krzywa potrzeb duchowych człowieka wcale nie spadła, choć, jak analizuje Kołakowski, „jest prawdą, że pewne formy życia religijnego i pewne rodzaje wyobrażeń ulegają obecnie dekadencji razem ze wzrostem wykształcenia powszechnego”³.

W lukę po deficycie Absolutu mogą wejść nawet najbardziej prymitywne i ogłupiające życiowe reguły, jak choćby nieograniczony konsumpcjonizm połączony z per-

¹ Por. M. Pyza, R. Skrzypczyk, *Coraz trudniej być katolikiem*, „W sieci” nr 4/2012, s. 63.

² L. Kołakowski, *Symbole religijne i kultura humanistyczna*, [w:] tegoż, *Kultura i fetysze*, Warszawa 2000, s. 227.

³ Tamże, s. 228.

manentnie wyznawanym hedonizmem. Świat jest w stanie zaproponować wszystko, byle tylko człowiek zechciał to kupić, wziąć, spróbować, zażyć. Jak nie pogubić się w tym targowisku próżnych wartości? Jak wybrać te, które istotnie przyczynią się do wzbogacenia egzystencji? Co składa się na kondycję ludzką człowieka przełomu wieków? Wszak „człowiek żyje zawsze w o b e c – wobec zadań życiowych, wobec drugiego człowieka, wobec Boga. Od tego, co określa jakość tego w o b e c, zależy wiele, jeżeli nie wszystko”⁴. Jakie znaczenie posiadają dziś podstawowe kategorie filozoficzne, takie jak prawda, dobro i piękno, ale też transcendencja, *sacrum*, Bóg? Czy w świecie *post-*: postmodernistycznym, postmetafizycznym, postchrześcijańskim, ale też posttotalitarnym, można mówić o tych wartościach „na serio”, bez kpiny, ironii, bez trawestacji? Anna Grzegorzczuk wysnuwa teorię iż „anioł po katastrofie”, czyli zanik podstawowych wartości w myśli humanistycznej nowożytnej cywilizacji Zachodu, po stracie własnej tożsamości, w końcu jednak odrodzi się do nowego życia⁵. „Awangardowy jeszcze, do niedawna, postmodernizm, – jak pisze badaczka – zaczyna «trącić myszką»”⁶. A w związku z tym, konieczne będzie jego przewyciężenie. W końcu jak długo można żyć bez braku sensu, z poczuciem przemijalności i nietrwałości, z „wymazanym horyzontem”, z „przygodnym językiem”, z „przygodnym sumieniem”?⁷ Człowiek musi obrać jakiś kierunek, jakies „wobec”. Tak czy inaczej, musi też ustosunkować się wobec Boga. Bowiem problemy moralne nurtują każdego, nawet tego, który Chrystusa nie zna albo świadomie się Go wyrzeka.

Nie zmienia to jednak faktu, że człowiek wszystkich epok, a szczególnie człowiek epoki współczesnej, jest osobą religijną i w mniej lub bardziej świadomy sposób będzie się starał uczynić zadość potrzebom duchowym. Wreszcie – pytanie zasadnicze: czy człowiecze *imago mundi* oprze swój horyzont o niewidzialny obraz Boga-Absolutu? Wszak, „gdy nie ma Boga, pisze inny publicysta – Grzegorz Górny – [...] nie ma uzasadnienia dla jakiegokolwiek istnienia. Brak też sankcji ostatecznej, by wybierać raczej dobro niż zło, prawdę niż ułudę, sens niż bezsens. Zresztą nie sposób wówczas zdefiniować, czym jest dobro lub prawda”⁸.

Wartości kultury judeochrześcijańskiej, przez wieki kształtujące postawy ludzkie (szczególnie Europy i obu Ameryk), stopniowo zatracaly swoją siłę wypierane przez nowoczesny ateizm stawiający sobie za cel ukształtowanie świeckiego społeczeństwa. Do wyrugowania Boga z przestrzeni życiowej człowieka niewątpliwie przyczyniły się również siły skupiające się w marksizmie i leninizmie, tocząc otwartą wojnę z chrześcijaństwem. Stąd też wielu Europejczyków sprawia obecnie wrażenie, jakby żyli bez duchowego dziedzictwa, jakim jest wiara w Boga. Taka opinia jest propagowana przez różnych myślicieli i filozofów, chociażby Zygmunta Baumana, który twierdzi, że dzi-

⁴ K. Meissner, *Od wydawcy*, [w:] D. von Hildebrand, J. Kłoczowski, J. Paściak, J. Tischner, *Wobec wartości*, Poznań 1982, s. 5.

⁵ A. Grzegorzczuk, *Anioł po katastrofie*, Warszawa 1995, s. 9-10.

⁶ Tamże, s. 10.

⁷ Tamże.

⁸ G. Górny, *Anioł Półmocy*, Warszawa-Kraków 2010, s. 6-7.

siejszy świat proponujący ludziom maksimum przeżyć w każdej dziedzinie – nie potrzebuje Absolutu⁹.

W poszukiwaniu *sacrum* w duchowej aksjologii życiowych wyborów włączają się pisarki ukraińskie tworzące na przestrzeni XX i XXI wieku. Obszar tematyki związanej z duchowością znaleźć można w prozie Eugenii Kononenko, Oksany Zabuzko, Kseni Charczenko czy Sofiji Andruchowycz¹⁰. Zarówno Kononenko, jak i Zabuzko każą swoim bohaterkom w ważnych momentach ich życia, jak zauważa Irena Betko, odwoływać się do Absolutu. Badaczka zwraca uwagę na modlitwy protagonistki *Badań terenowych nad ukraińskim seksem*: ucieka się do Boga, by skrócić cierpienie jej umierającego na raka ojca, modli się o niezależność swojej ojczyzny, szczególnie gorąco poleca Bogu swoją nieszczęśliwą miłość do artysty¹¹. Niech będzie, jak chce Bauman, że rutyna dnia przyćmiewa myślenie o Bogu. Jednak go nie zabija. Znamienne jest, że powieść *Zdrada. Made in Ukraine* tak gloryfikująca epikurejski styl życia, głosząca każdą ludzką zachciankę jako potrzebną i zasadną bez oglądania się na moralne skutki, zaczyna się i kończy odniesieniem do Boga. Choć Kononenko w licznych wywiadach podkreśla swój agnostycyzm, w swej twórczości pozwala sobie na ontologiczny niepokój. Młodzi bohaterowie *Zdrady...* – Jarosław i Wiktoria, choć nie dostali wychowania religijnego, nie są wolni od egzystencjalnego lęku. Na swój sposób szukają duchowości (Wiktoria analizując domniemany szamanizm babci, Jarosław zaś pytając o naturę zła i Szatana), dążą tym samym do odkrycia sensu życia, który – choć w ich poszukiwaniach stanowi swoisty paradoks – jest synonimem Boga.

Bohaterowie ukraińskiej prozy poszukują *sacrum* we współczesnych propozycjach religijnego *potpourri*. Mogą uwierzyć we wszystko, co da im natychmiastowe spełnienie i radość. Chrześcijański Bóg wydaje się im jednak zbyt odległy, by zwracać się do Niego z życiowymi problemami. Szczególnie zaś wtedy, gdy w ich indywidualnym odczuciu prośba pozostaje bez odpowiedzi. Tak właśnie postrzegają go kochankowie w powieści *Ностальгія / Nostalgia* Eugenii Kononenko: „ – Kontakty z diabłem są ciekawsze niż z Bogiem. – Tak, choć z diabłem jest strasznie, ale za to z Bogiem nud-

⁹ Por. Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000, s. 278-286.

¹⁰ Na marginesie warto dodać, że egzystencjalne pytanie o byt starają się zgłębić również ukraińscy pisarze. Ciekawym tego przykładem jest powieść *Dwanaście kręgów* (Дванадцять обручів) Jurija Andruchowicza. Pisarza nurtuje pytanie, czy istnieje życie po życiu? A jeśli tak – to jak to życie wygląda? Czy granice tego życia są płynne? Czy wymiary czasoprzestrzeni zazębiają się? Jakie rzeczywistości odgradza od siebie „światlista ściana”? Czy to, co „spoza nas”, – cytując księdza Twardowskiego, – zachodzi na przestrzeń istniejącą obecnie? Wreszcie, kim są ludzie, albo inaczej – co zostaje z człowieczeństwa za „światlistą ścianą” oddzielającą życie ziemskie od tego nadprzyrodzonego? Pytania, jakie nie wprost stawia Andruchowycz, można mnożyć. Jeśli wejść w istotę tych pytań, to widać wyraźnie, że za oniryczną zasłoną astralnych podróży protagonisty *Dwunastu kręgów* Karla-Josepha „biednego grzesznika, fotografa i cudzołożnika, zdającego się na [Boże – A. R.] miłosierdzie” (J. Andruchowycz, *Dwanaście kręgów*, przeł. K. Kotyńska, Wołowiec 2005, s. 345), – wyłania się podstawowe dla człowieka pytanie, czy Bóg istnieje? Jest to również pytanie o korzenie, o to, kto jest moim ojcem? I czy spotkam się z Nim w niebie po śmierci?

¹¹ I. Betko, На шляхах духовної інтеграції інтеграції. Глибиннопсихологічні, релігійно-філософські та ритуально-міфологічні мотиви в українській постмодерній прозі, Olsztyn 2010, s. 64-65.

no¹². Egzystencjalny niepokój obecny w twórczości pisarki Nila Zborowska komentuje jako przebywanie bohaterki Kononenko w stanie buntu, „który jeszcze nie przewiduje skruchy, ani mądrego (duchowego) powrotu w odnowioną strukturę Boga”¹³. Człowiek ucieka się więc do tego, kto pozornie wydaje mu się bliższy – do demona. Diabeł stawia się zawsze i na pozór nawet spełnia błagania. Nigdy nie jest to jednak pomoc bezinteresowna, o czym najdotkliwiej przekonała się bohaterka utworu *Baśń o kalinowej fujarce / Казка про калинову сопілку* Oksany Zabuzko. Zamiast wewnętrznej harmonii i pokoju, Hanna-panna popadła w maniakalne ubóstwianie siebie, a wszystko, co według niej zagrażało jej szczęściu, musiało zostać usunięte.

Nowela *Komputerowa elegia* Eugenii Kononenko, otwierająca cykl zbioru krótkiej prozy pisarki pod tytułem Книгарня «Шок» (*Księgarnia „Szok”*, 2009), jest szczególnym przykładem aksjologicznej degrengolady spragnionej miłości kobiety. Autorka skupia się w niej na problemie wpływu nowoczesnych mediów na duchowe poszukiwania człowieka. Wizja, jaką prezentuje Kononenko, wydaje się być jednak o wiele bardziej niebezpieczna, od tej, jaką – dotykając podobnych problemów – zaprezentowała Zabuzko. Świat Internetu u Kononenko jest bowiem tubą, przez którą protagonistka *Komputerowej elegii*, wchodzi w ideologię okultyzmu i magii seksualnej. W infernalną rzeczywistość wciąga bohaterkę postać wróżki, która jest dla niej pociągającym uosobieniem lucyferycznego trwania w kulcie własnej wszechmocy.

Główna bohaterka – dyrektorka niewielkiego muzeum, to uzależniona od leków antydepresyjnych niespełniona kochanka człowieka, który dzięki wpływom i możliwościom, umożliwił jej pracę w muzeum. Jej dni nie mają większego sensu, o ile ukochany nie zaszczyci ich swoją obecnością. A że pęd pracy pochłania go coraz bardziej, to i spotkania wypadają nader rzadko. Romans zdaje się wysychać z szału swych pierwszych uniesień. Ratunkiem dla zanieczywanej kobiety, oprócz leków, staje się Internet. Magia nowego medium powoli staje się nieodzownym elementem spędzania wolnego czasu. Ekranowe odrealnienie, podobnie jak w przypadku męża Mileny, staje się odpowiednim *panaceum* na jej kobiecą acedię. Bohaterka, oprócz muzyki i filmów, zaczyna korzystać również z internetowych stron porno. Agresywne sceny miłosne rozgrywające się przed jej oczami koją jej własne niezaspokojone pragnienia. Choć po głowie błąka się myśl, iż obrazy te są tylko „obrzydliwymi konwulsjami imitacji miłości”¹⁴, nie potrafi z nich zrezygnować. Uzależnienie od filmów porno postępuje. Postępuje również jej wewnętrzne zniewolenie. Wyraźnie uduchowiona kobieta, nie radząc sobie z bólem odrzucenia, początkowo ukojenia szuka również w nostalgicznej muzyce religijnej. Lecz to właśnie Internet stał się medium, który pochłonął ją bez reszty.

¹² Е. Кононенко, Ностальгія. *Повість*, [w:] tegoż, Без мужика. Фрагменти «творчої» автобіографії, Львів 2006, przeł. aut., s. 128.

¹³ Н. Зборовська, Феміністичний триптик Євгенії Кононенко в контексті загальноукраїнської проблематики, „Слово і час” 2005, nr 6, przeł. aut., s. 59.

¹⁴ Por. tekst oryginału: „огидні конвульсії імітацій кохання”, por. Е. Кононенко, Комп’ютерна elegія, [w:] tegoż, Книгарня „Шок”, Львів 2009, s. 8.

Seksualna przyjemność karmiąca tylko wzrok po pewnym czasie przestała jej wystarczać. Kobieta nade wszystko pragnie powrotu gorącego romansu. Pomocna w tym względzie okazała się być strona wróżbiarska, na jaką natrafia pod kuszącym tytułem „Czerwona Ruta”. Wykorzystująca do swej reklamy nazwę ukraińskiego zioła o magicznych, jak sądzono, właściwościach, wróżka obiecuje swą pomoc paniom, które pragną wzniecić uczucie w ukochanym. Przy czym wróżka zaznacza, iż jej techniki nie działają w sytuacji, kiedy mężczyzna potrzebny jest do zrobienia kariery lub dla pieniędzy. Owe normy moralne prezentowane przez autorkę strony „Czerwona Ruta” bardzo spodobały się samotnej dyrektorce, wszak tak gorąco pragnęła właśnie uczucia. Okultystyczny sens tego zabiegu nie pozostawia wątpliwości. Choć zamieszczone na stronie informacje głoszą, że wszystko odbędzie się dzięki niegroźnej białej magii, sam rytuał obfituje w elementy tajemnej symboliki. Potrzebna więc będzie menstruacyjna krew klientki (ostatecznie będzie to jedynie krew z jej palca), tajemne obrzędy przeprowadzone mają być o północy, a na monitorze komputera ma być zaś ustawiona twarz wybranka. Jak można domniemywać – zdjęcie ukochanego ma służyć za elektroniczny ekwiwalent wykorzystywanej często w magii seksualnej woskowej laleczki *dagyde*. Do jej wykonania potrzebne są niektóre części organiczne osoby, którą lalka ma wyobrażać – mogą to być kosmyki włosów, ślina, kawałek paznokcia. Aby magiczny obrządek na pewno się powiódł, całą rzecz należy wykonać z niezwykłą precyzją¹⁵. *Dagyde* gwarantuje, według osób parających się magią, wzbudzenie najwyższego stopnia energii seksualnej w pożądaney osobie.

W ten sposób Internet, jako elektroniczne medium, staje się medium magicznym, dzięki któremu dokonany zostanie tajemniczy obrzęd. „Zabieg” kończy się powodzeniem. Brane pół-żartem, pół-serio przez dyrektorke muzeum wróżby znajdują swoje realne odzwierciedlenie w rzeczywistości. Od tego momentu ukochany obdarza kobietę niespotykaną, seksualną łapczywością. Zjawia się niemal co noc. Jego erotyczne pragnienia stają się tak intensywne, że dla niej aż uciążliwe. Dochodzi do tego, że z utęsknieniem zaczyna czekać na wolny wieczór, by móc, o ironio, oddać się internetowym przyjemnościom. Błędne koło zniewolenia się zamyka.

Rytuał, jaki prezentuje Kononenko w swojej noweli, stanowi przykład okultystycznego obrzędu, w którym przy użyciu tajemniczych, demonicznych sił, człowiek pragnie zrealizować swój cel. Będąca w posiadaniu wiedzy tajemnej wróżka, za odpowiednią kwotę, udziela jej swoim klientom. Korzystająca z usług kobieta nie wie, w jaki sposób magia zadziałała, ale wie na pewno, że coś tajemniczego musiało się wydarzyć, skoro zaniedbujący ją dotąd mężczyzna, teraz wręcz zaczął ją osaczać. Nęcąco prosta

¹⁵ Potocznie uznaje się, że „biała magia” jest „łżejszą” formą czarów, niegroźną dla człowieka, bowiem uwalnia od uroków i klątw, można za jej przyczyną osiągnąć cel, który człowiekowi jawi się jako dobry, zaś „czarna magia” jest szkodzeniem drugiemu. W istocie zaś, jak przekonują teologowie i osoby duchowne, podział na „białą” i „czarną” magię jest błędny i bezzasadny, gdyż jedna i druga magia ma swoje źródło w mocy złego ducha. Demon jest mocą sprawczą magicznych obrzędów, co na dłuższą metę, nawet jeśli pozornie osobą uciekającym się do magii powiedzie się, sprawia, że człowiek zaczyna cierpieć (fizycznie i duchowo). Jest to cena, jaką zawsze płaci się złemu duchowi za „współpracę”; por. M. Forge, *Czym różni się „biała” magia od „czarnej”?*, „Rycerz Niepokalanej” 2012, nr 5, s. 23.

oferta wróżki na pozbycie się problemów, dla bohaterki noweli stała się początkiem wejścia w uzależniający świat magii i okultyzmu. Kobieta, do końca nieświadoma, co się stało, uległa poczuciu łatwego szczęścia i łaskawości losu. Czyżby to był przypadek, zastanawia się, że po odprawieniu rytuału, niemal natychmiast zjawił się kochanek? Wszak niedająca się naukowo sklasyfikować praktyka okultystyczna zaskutkowała empirycznym doświadczeniem. Parająca się sztuką tajemnej wiedzy wróżka jawi się jako wszechmocna bogini. Czytelnik nie dowiaduje się o tej postaci zbyt wiele. Jednak rangę jej osoby można wywnioskować po zaufaniu i szaleńczym wręcz entuzjazmie połączonym z nienaturalnym podnieceniem, jakie wykazuje korzystająca z wróżb kobieta. Wierzy, że ma do czynienia z kimś niezwykłym, kto odmieni jej los, poleprzy dolę i przywróci radość życia. A ponadto efekty działań wróżki są natychmiastowe, o wiele szybsze niż niewidzialnego Boga.

Zafascynowanie okultyzmem przechodzi w duchową fascynację osobowym Złem, czyli demonem. Bardzo bliski okultyzmowi pozostaje bowiem satanizm (z hebr. *satan* – atakować, *hassatan* – przeciwnik, sprzeciwiający się, oskarżyciel)¹⁶. Wiara w istnienie i silne działanie Szatana, może przybrać formę kultu złego ducha. Tak rodzi się oczarowanie i fascynacja Złem, która jest źródłem, jak to określił filozof i teolog Stefan Ewertowski, duchowości satanistycznej: „Satanizm oznacza sprzeciw wobec wszystkiego, co niesie tradycja chrześcijańska, jest to egocentryczna duchowość. Szatan to moc, której nie jest w stanie wyjaśnić ani nauka, ani religia” – jest to duchowość – dodaje dalej autor, która inspiruje i staje się natchnieniem dla artystów, muzyków i pisarzy¹⁷.

Kononenko zobrazowała właśnie ową sytuację przejścia z okultyzmu w satanizm. Protagonistka noweli *Komputerowa elegia* przechodzi kolejne stopnie zniewolenia duchowego. Punktem wyjścia były u niej zaczątki depresji będącej wynikiem braku zainteresowania kochanką. Postępująca psychiczno-duchowa niedyspozycja sprawia, że stopniowo daje się również omamić magii internetowego medium. Godzinami potrafi przeglądać strony, nie wracając nawet po pracy do domu. Następny etap to postępujące zniewolenie seksualizmem – kobieta nie może się obyć bez oglądania internetowych porno stron. W końcu decyduje się na okultystyczny rytuał mający na nowo rozniecić dogasający romans. Jednak kiedy kochanka posiada już na wyłączność, jej duchowość wciąż wyrывa się ku czemuś jeszcze, czuje niezaspokojenie, nienasycenie, dojmujące pragnienie wypełnienia. Szaleńczy erotyzm już jej nie zaspokaja. Kiedy w końcu namolny mężczyzna daje jej chwilę spokoju, bohaterka z wielkim podnieceniem zagląda do internetowego medium, tym razem po to, oby obejrzeć czarną mszę sprawowaną przez „ojca” współczesnego satanizmu Aleistera Crowley: „Zawsze pragnęłaś wejść w arkana wiedzy tajemnej, mówi do siebie, tylko się tego bałaś. No to masz. Szczególnej chęci nabrałaś zaś po tym, jak na dobre zaprzyjaźniłaś się z komputerem. Bo kto jeszcze pokazałby ci mszę Aleistera Crowley w całej jej audiowizualnej

¹⁶ Por. A. Zwoliński, *Seksualizm*, [w:] tegoż, *Leksykon . Leksykon Współczesnych Zagrożeń Duchowych*, Kraków 2009, s. 446.

¹⁷ Por. A. Zwoliński, *Satanizm*, [w:] tegoż, *Leksykon...*, op. cit., s. 418.

mocy? Komputer może być czasem lepszy od mężczyzny – i wyłączyć go można, jak całkiem się znudzi, a i odpowiedzi na egzystencjalne pytania zna lepiej niż niejeden z nich”¹⁸. Z tych kilku zdań można wysnuć wniosek, że dalsza duchowa destrukcja kobiety postępuje. Już nie potrzebuje obecności mężczyzny. Całkowicie zamyka się w swoim świecie, by móc dowoli rozniecać własne egoistyczne pożądania. Skupia się wyłącznie na sobie. Już nie pragnie wejść w relację z drugim. Miłość, o której na początku duchowych poszukiwań marzyła kobieta, sprowadzona zostaje do czystego biologizmu. Co warto podkreślić, Aleister Crowley, główny twórca współczesnego satanizmu, którego msze z takim upodobaniem ogląda protagonistka, należał do grupy zajmującej się promowaniem magii seksualnej¹⁹. Magia miesza się z seksem. Seks miesza się z osobowym Złem. To, czego szukała w Internecie to przecież seks – maksimum przyjemności zmysłowej, jednak już bez osobowego wymiaru spotkania partnerów.

Okultystyczne obrzędy, rozbudzając i rozszerzając egoizm kobiety, doprowadziły w końcu w jej życiu do zamiany energii duchowej na energię seksualną. Nadrzędną wartością stała się egotyczna chęć samozaspokojenia. W świecie bez Boga nie była w stanie przyjąć miłości, która być może miała szansę zaistnieć. Pozostał tylko jej pusty odpowiednik – erotyzm. W tym celu nie potrzebowała jednak już drugiego człowieka. A jeżeli tak, to dużo wcześniej musiało w niej wygasnąć również prawdziwe pragnienie spotkania z Bogiem, którego w końcu zdradziła jako jedyne Pana i Króla swego życia. Jak pisze badacz Andrzej Zwoliński: „psychologiczna analiza skutków okultyzmu w życiu jednostek wskazuje na poważne zakłócenia natury psychicznej, zwłaszcza w wymiarze seksualnym, wolitywnym i kultycznym – genotypiczna (tradycyjna) religijność ulega wykolejeniu. Człowiek zatracą ocenę dobra i zła, prawdy i kłamstwa, gdyż wszystko staje się czymś jednym”²⁰. Magia Internetu stała się bramą do potęgi magii demonicznej, która całkowicie „zaczarowała” życie protagonistki, by ostatecznie ją zniewolić.

Niebezpieczne w swych skutkach igraszki z internetowym medium opisuje również Sofija Andruchowycz. Bohaterka, którą zaprezentowała Andruchowycz w utworze *Diabeł tkwi w ryżu*, już w punkcie wyjścia znajduje się na drodze wewnętrznego zniewolenia o krok dalej w stosunku do protagonistki *Komputerowej elegii*. Mająca problemy z nawiązywaniem relacji dziewczyna, po przyjeździe z rodzicami do Ameryki, zupełnie nie radzi sobie w towarzyskim świecie. Jedynym rozwiązaniem na bolączkę samotności staje się Internet: „Czat wciągnął mnie i pochłonął, i choć czułam chorobliwość i gorączkę takiego sposobu życia, coraz bardziej wypadałam z rzeczywistości”²¹. Pod przybranym *nickiem* mogła dowoli kreować rzeczywistość, której pragnęła, nawiązywać relacje bez konieczności odkrywania swojej prawdziwej twarzy.

¹⁸ Por. S. Ewertowski, *Idea Antychrysta w kulturze współczesnej. Studium teologiczne w wymiarze interdyscyplinarnym*, Olsztyn 2010, s. 256-257.

¹⁹ E. Кононенко, Комп’ютерна елегія, op. cit., s. 13.

²⁰ Por. A. Zwoliński, *Seksualizm*, dz. cyt., s. 439.

²¹ A. Zwoliński, *Okultyzm*, dz. cyt., s. 340.

Odrealignowanie u duchowo wrażliwej dziewczyny postępowało podobnie, jak u bohaterki Kononenko. I podobnie jak u tamtej, Internet stał się dla niej wytrychem do infernalnej rzeczywistości odsłaniającej arkaną osobowego Zła. Stało się to z powodu chłopaka, znanego ze swej inteligencji i arogancji w wirtualnym świecie. Jego *nick* – będący jednym z imion diabła, nie tylko nie odstraszył protagonistki, ale wręcz ją przyciągnął. Długie godziny, a potem dni i noce spędzone na czacie z Astarothem (prawdziwe imię Wowa) stały się całym sensem jej życia. Ich relacja była toksyczna i uzależniająca. Wchodzenia na czat i myślenie o Wowie, wyobrażanie go sobie, stało się nałogowe. Jego demoniczność pociągała ją. Chłopak nie ukrywał swoich fascynacji Aleisterem Crowleyem czy Hitlerem.

Zniewolenie rozmówcą było tak wielkie, że wystarczyła myśl o nim, by dziewczyna zaczynała się onanizować. W wirtualnym świecie nadała mu przez siebie wymyśloną twarz. Pozostawała pod jego silnym wpływem nawet wówczas, kiedy po spotkaniu na żywo okazało się, że jego postać znacznie odbiega od ideału, jaki sobie stworzyła. Internetowe medium, które nadało jej rozmówcy atrakcyjną, pociągającą twarz, na tyle silnie oddziałuje na bohaterkę Andruchowycz, iż dziewczyna całkowicie podąża za wirtualnym wyobrażeniem chłopaka. Jego brzydota nie odpycha jej. Spotyka się i sypia z nim, pomimo fizycznej odrazy. Tak jakby ktoś rzucił na nią urok.

Stopniowo z duetu zaczęło się, za sprawą brata protagonisty, tworzyć trio. Młodszy brat Wowy, dużo od niego przystojniejszy, zaczyna oczarowywać protagonistkę o wiele bardziej niż Wowa, choć on sam w ogóle się nią nie interesuje. I właśnie ta jego zimna obojętność pociąga ją w nim najbardziej: „Chciałam powiedzieć Starszemu [...], że lepiej dla niego byłoby postępować ze mną [...] niedbale i ordynarnie, okazywać mi obojętność i wyższość, a jeszcze lepiej jakoś obrazić”²². Braci Hawrylaków łączy głęboka, obopólna fascynacja. Dzielili się ze sobą wszystkim, łącznie z kobietami. Byli jak dwa anioły zachłyśnięte swym istnieniem, uzurpujące sobie prawo do stanowienia o tym, co jest dobre, a co złe. Jednak anielskość jest w ich wypadku demoniczna, piekielna. Jeśli jakiś byt znalazł się w ich bezpośrednim oddziaływaniu, tak jak to się stało z protagonistką, tylko po to, by im duchowo służyć. „Byłam samicą braci Hawrylaków”²³ – powie o sobie bohaterka. Pod ich wpływem uaktywniają się w niej najgorsze cechy charakteru: masochizm, sadyzm (szczególnie w stosunku do Starszego), perwersyjne pragnienie zabawy ze Złem. Bohaterka niemal całkowicie otwiera się na zło w wydaniu braci Hawrylaków. Sypia ze starszym, którym gardzi, a marzy o zbliżeniu z młodszym, który z kolei gardzi nią. Wchodząc w ich przestrzeń, całkowicie zatracą moralne hamulce. Ich niekonwencjonalny duet, a później, kiedy dołącza dziewczyna – trio – całkowicie kpi sobie z konwenansów i tradycyjnych wartości.

Obydwie autorki – Eugenia Kononenko i Sofija Andruchowycz, pozwoliły zagłębić się swoim bohaterkom w okultystyczny świat nastawiony na instrumentalne traktowanie płci, swawolę bez odpowiedzialności, negację wszelkiego cierpienia. Bohater-

²² S. Andruchowycz, *Diabeł tkwi w ryżu*, [w:] tegoż, *Siomga*, przeł. M. Petryk, Wołowiec 2009, s. 327.

²³ Tamże, s. 350.

ka-imienniczka w opowiadaniu Andruchowycz – choć znalazła się o krok od totalnego zniewolenia duchowego, nie pozwoliła, by zło zagarnęło ją całkowicie. W głębi ducha czuła, że stąpa po bardzo niepewnym gruncie. Jednak sama o własnych siłach nie potrafiła zatrzymać rozkręconej do granic własnej wolności siły kompulsywnego zaspokajania swych psychofizycznych wynaturzeń. Widząc kazirodczy stosunek dwóch braci, odruchowo wzywa na pomoc swojego anioła stróża, jakby instynktownie czując, że tylko nadprzyrodzone Dobro jest w stanie obronić ją przed demoniczną potęgą zła. Ta jedna myśl, strzelisty akt wiary, ratuje ją od głębszego, śmiertelnego dla jej duszy, wejścia w przestrzeń zła.

Choć kultura chrześcijańska wypierana jest współcześnie przez kulturę pustki duchowej, nie można oprzeć się wrażeniu – jak to ujęła w jednym z wywiadów polska pisarka Dorota Masłowska – że: „Świat bez Boga stracił czubek, środek zdeformował się. A ludzie zatracili poczucie proporcji, poczucie tego, co jest ważne”²⁴. Wydaje się, że pogański styl życia całkowicie wyrugował Boga z przestrzeni świata. A jednak *homo sapiens*, w gąszczu przymusowej radości, nie przestaje krytycznie podchodzić do rzeczywistości. Zabawa niedająca ukojenia rodzi pustkę i śmierć. Przestrzenie wielkich europejskich miast czy brudne zakamarki prowincjonalnych wsi – to obszary ziejące pustynią i beznadzieją, z przyklejonym sztucznym uśmiechem samozadowolenia. W takich przestrzeniach wciąż obecny jest Ten, którego z premedytacją wyrzuca się na margines życia. Skazany na nieistnienie Bóg wchodzi w dolinę ludzkiej Gehenny, żeby podźwignąć zagubionego człowieka ze śmierdzącego wysypiska fałszywych nadziei i kłamliwych poglądów, wyrwać go pogańskiemu Molochowi kłamstwa, bezładu i nihilizmu. Bóg niebojący się ludzkiego grzechu nieustannie jest obok, gotowy nieść pomoc człowiekowi. Józef Życiński ujmuje to w słowach: „pomimo pozorów nieobecności w zlaicyzowanym społeczeństwie postmoderny, jest On przecież tym, «w którym żyjemy, poruszamy się i jesteśmy» (Dz. 17, 28). Nie sposób bowiem zafalszować prawdy o człowieku zawartej w słowach Tertuliana: *Anima humana naturaliter christiana*.

BIBLIOGRAFIA:

1. Andruchowycz J., *Dwanaście kręgów*, przeł. K. Kotyńska, Wołowiec 2005.
2. Andruchowycz S., *Diabeł tkwi w ryżu*, [w:] Tegoż, *Siomga*, przeł. M. Petryk, Wołowiec 2009.
3. Bauman Z., *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000.
4. Бетко І., На шляхах духовної інтеграції інтеграції. Глибиннопсихологічні, релігійно-філософські та ритуально-міфологічні мотиви в українській постмодерній прозі, Olsztyn 2010.
5. Ewertowski S., *Idea Antychrysta w kulturze współczesnej. Studium teologiczne w wymiarze interdyscyplinarnym*, Olsztyn 2010.
6. Forge M., *Czym różni się „biała” magia od „czarnej”?*, „Rycerz Niepokalanej” 2012, nr 5,
7. Górny G., *Anioł Północy*, Warszawa – Kraków 2010.

²⁴ Tamże, s. 383.

8. Grzegorzczuk A., *Anioł po katastrofie*, Warszawa 1995.
9. Kołakowski L., *Symbole religijne i kultura humanistyczna*, [w:] Tegoż, *Kultura i fetysze*, Warszawa 2000.
10. Кононенко Е., Комп'ютерна елегія, [w:] Тegoż, Книгарня „Шок”, Львів 2009.
11. Кононенко Е., Ностальгія. *Повість*, [w:] Тegoż, Без мужика. Фрагменти «творчої» автобіографії, Львів 2006.
12. Majewski M., *Uczciwe poszukiwania*, „Gość Niedzielny” nr 43/ 2013.
13. Meissner K., *Od wydawcy*, [w:] D. von Hildebrand, J. Kłoczkowski, J. Paściak, J. Tischner, *Wobec wartości*, Poznań 1982.
14. Pyza M., Skrzypczyk R., *Coraz trudniej być katolikiem*, „W sieci” nr 4/2012.
15. Зборовська Н., Феміністичний триптик Євгенії Кононенко в контексті загальноукраїнської проблематики, „Слово і час” 2005, nr 6
16. Zwoliński A., *Leksykon Współczesnych Zagrożeń Duchowych*, Kraków 2009.

Abstract

Complicated path of spiritual search in Ukrainian postmodern prose at the turn of the 20-th and 21-th centuries become the main theme of this article. Most prominent Ukrainian authors like O. Zabushko, E. Kononenko, S. Andruhovych, K. Kharchenko present in their writing contemporary needs hierarchy. A man, who is – regardless of all – a man, *homo religiosus*, needs to find his own definition of *sacrum*. He rather chooses eclectic philosophy (for example – the phenomenon of New Age movement), instead of simply believe of God. Kononenko's and Andruhovych characters discover their identity and spiritual needs on the way „dalliance with the devil”. In short story *Computer elegy* Kononenko present a motif of sexual magic. Protagonist of this story, to get her lover's true love attention, uses the service of fairies.

Keywords: spiritual needs, contemporary Ukrainian prose, sexual magic, *homo religiosus*.



JĘZYKOZNAWSTWO

Przemysław Ziółkowski
Wyższa Szkoła Gospodarki w Bydgoszczy

DETERMINANTS OF FOREIGN LANGUAGE TEACHING EFFICIENCY IN THE PAST AND AT PRESENT

Introduction

Teaching and learning a foreign language is no doubt a challenging task both for students and their teachers. The key to a successful solution of this difficult undertaking may be the choice of an appropriate method for teaching and studying. The selection of a suitable method appears to be important owing to the fact that each learner wishes to attain different objectives; some wish to acquire the grammar of a foreign language, others want to communicate fluently and whereas the rest may simply need to acquire the skill that will enable them to correspond with business partners effectively for the purpose of doing their jobs. Although some methods seem to be similar, each of them focuses on dissimilar aspects and lays emphasis on different skills. It is also important to underline that the methods used a while ago, i.e. those conventional ones need not be any worse than those unconventional or modern methods applied today in language schools – they appear to be an amalgamation of the methods worked out some time ago and something new, which enables the teachers to satisfy the needs of their students. The methods undergo a continuous transformation and improvement, but it is the learner of the foreign language, who is able to verify their effectiveness. A number of diversified methods of foreign language teaching and learning emerged over the years, of which some have not been able to survive until the present times for reasons of their marginal effectiveness or popularity, whereas others have scores of staunch admirers among the teachers and students.

Foreign language teaching over the ages

Ancient Romans encountered the issue of foreign language teaching ages ago, when they decided to educate the young on the basis of the Greek culture. In those

days, the teacher was practically compelled to learn the Greek language with emphasis on the correct grammar and rhetoric. Foreign expressions were written in special books and the teacher made use of such educational tools as toys in the form of the Greek alphabet.

In the Medieval times Latin played the role of a lingua franca, although Hebrew was taught, too. At that time studying was founded on learning by heart of the vocabulary and expressions, as well as memorizing of the entire pages of texts. Teaching was also effectuated by means of learning of the rhymes and verses. Students repeated the rhymes and memorized the grammatical rules of a particular language. With time, more emphasis was laid not only on vacuous studying of the rules, but also on practical skills. Teachers stressed the importance of their native language, and foreign language learning was introduced in the higher schools. It was Jan Amos Komeński, whose views affected the methodology of foreign language teaching. Komeński put emphasis on the visual aids, practical usage of the language, and reduced the importance of learning by heart, which the English born thinker John Locke exchanged for the analysis of the knowledge that the students had with that which they acquired. He was against the teaching of grammar by heart, which he expressed in *Thoughts Concerning Education*. Similarly to Locke, Komeński laid emphasis on the teaching of reading and writing skills in the native language, and studying the Latin language later on.

At the end of the 17th century it was the French language that came to prominence. French was taught all over Europe. At that time studying was founded on the work with the read text. However, not many people were well prepared to do the job of the teacher, which is why the majority of students based their studies on repetition, which had both its advantages, as well as shortcomings. One the advantages was a permanent contact of the teacher with the student, as well as the fact that both of them did not depend on the books. One of the disadvantages of this method was the fact that the situations in which language use was acquired happened infrequently, which had adverse sequences, because students soon forgot the knowledge that they gained. The relevance of foreign language studying increased in the 19th century, when education on a mass scale became popular. In those days, foreign language studying was based on translating the foreign text into the native language. However, the communicative skills were underestimated in those days, and the repetition of the rules and principles and learning by heart did not produce the desired effects. New pedagogical trends in teaching and learning, which laid emphasis on the nearest environment, such as the family, home and the classroom, soon replaced the work with a text. Learning of a foreign language then was founded on the demonstration (showing pictures, models, drawings on the blackboard) applied during lessons.

It was Maximilian Berlitz, an American citizen, who established the first school of foreign languages. The major objective at that school was to teach a foreign language in an active manner. Emphasis was placed on learning the writing and reading

skills, and students listened to the gramophone for the first time. However, traditionalists did not want to give up their methods of teaching, which is why it soon resulted in an argument how should a foreign language be taught. Reformers of the educational process associated foreign language learning with the principles of pedagogy and psychology, whereas the traditional teachers linked the process of foreign language learning with logic and philosophy. Research in psychology that emerged and developed at the end of the 19th century influenced the background of the foreign language methodology. Among the researchers, the following should be mentioned: W. Wundt, J. P. Pawłow and A. Adler. However, it is the modern linguistics that laid the foundations of modern methodology of foreign language teaching, which underlined acquiring of the written and spoken skills that enable effective communication.

Particular attention should be drawn to the argument between M. Chomsky and B. F. Skinner in mid 50-ties of the 20th century. While Skinner based his theory on behaviorism, Chomsky founded his theory on the linguistic structuralism. Following this theory foreign language teaching was based on:

- development of the linguistic competence
- practical use of the language
- productive use of the spoken language adjusted to the requirements of the given situation.

As concerns learning of the language skills, contrary to behaviorists, Chomsky argued that “productive ability to speak and write should be preceded by acquiring the reading and listening skills.”¹ Modern methodology of foreign language teaching is heading towards the application of programming and mass use of audio-visual aids. While teaching a foreign language, teachers put stress on spoken and written communication, which is a priority owing to the fact that learning the grammar does not guarantee student’s ability to communicate swiftly and effectively in a foreign language.

Aspects of foreign language learning

Acquiring the ability to use a foreign language is a process, which specialists in psycholinguistics, cognitive psychology, and developmental psychology study intensively and thoroughly. A number of theories of a linguistic functioning of the man have appeared, and scores of investigations and experiments have been carried out, whose major goal is to verify these theories. One of the distinctive qualities of the man is his ability to acquire knowledge and skills.

J. Andersen wrote; “what differs us from other creatures is our ability to acquire complex skills. All the specific abilities of the man, such as the ability to use mathematics, language, computer programing, sculpture, belong to the so-called acquired

¹ L. Rogala, *Teorie nauczania języków obcych i ich zastosowanie w praktyce*, Warszawa 1995, p. 51.

abilities. People acquire competence in activities, which were difficult to even envisage in the history of evolution of our species, and the essence of this species is the flexibility”²

In the early stages of learning a foreign language, we understand through listening words by words, and when we speak, we utter word by word, so the word is the organizational unit of our linguistic competence. What is more, when we try to understand and speak, we enter our operational memory, the declarative memory, the meanings of the words. Since the principles of pronunciation and joining the words fill in the operational memory of the student, s/he is not able to produce discourse in the foreign language.

Specific aims of the cognitive activity designate the strategies of learning, which is described as the internal (thoughts) and external behavior enabling the process of storing and applying information from the memory. Another definition claims that the strategies are procedures of organizing of the situations and operational material, which are used by the subject in order to memorize or recall information.³ Each of these definitions of a strategy exposes the intentionality of the cognitive activity undertaken by the man, and most of all the activity of the man and the direction of the cognitive activity (first – storing of the information, and subsequently its recollection). The definition of the strategy of foreign language learning is a detailed version of the above mentioned definitions and following Wilczyńska it is as follows: “strategy of foreign language learning is an intentional cognitive activity procedure undertaken by a subject, whose objective is to acquire linguistic skills in a given foreign language to that subject”⁴ According to A. Arcisz from this definition follow the following theses:

- learning a foreign language constitutes and autonomic activity of the subject, and intentional cognitive activity is directed towards obtaining the aim,
- it is necessary to identify the objectives,
- strategy indicates the type of activity, which leads to the objectives.⁵

Transformation of the declarative knowledge into procedural knowledge is a process, which comprises certain phases and stages of acquiring the linguistic skills. The undertaken objectives designate declarative knowledge specific for a particular skill, which the learner should acquire in order to subsequently submit it to the process of compilation. It is also worth mentioning that knowledge alone is not a sufficient strategy in order to acquire effective skills or competences. In order for knowledge to

² M. Ledzińska, *Uczenie się wykraczające poza warunkowanie*, [w:] *Psychologia*. t. 2, red. J. Strelau, Gdańsk 2000, p. 127.

³ E. Czerniawska, M. Ledzińska, *Ontogeniczny rozwój strategii pamięciowych i ich ćwiczenie*, [w:] *Psychologiczne problemy pamięci*, red. Z. Włodarski, Warszawa 1986, p. 241.

⁴ W. Wilczyńska, *Uczyć się czy być uczonym? O autonomii w przyswajaniu języka obcego*, Wyd. PWN, Warszawa – Poznań 1999, p. 39.

⁵ A. Arcisz, *Psychologiczne aspekty procesu uczenia się języka obcego*, [w:] *Reforma w nauczaniu języka obcego. Nowe podręczniki i programy*, red. H. Komorowska, Warszawa 2003, p. 12.

support the process of learning one should use it actively during the cognitive activity. Each learner uses the model to create a specific strategy for herself/himself, taking into consideration one's own characteristic features.

Following, I. Kurcz "the age is a factor, which affects the creation of the strategy model. Children – from year one of age until the period of puberty – are sensitive to linguistic stimuli. If, in this period they do not come across a certain language, they appear to have problems – particularly with grammar."⁶ For this reason, the designing of the strategy model for children should include the fact that the system of notions is not in children as well developed as in adults. This implies that the point of reference for the evaluation of children's effectiveness of foreign language learning is the level of skills of the normally developing peers, for whom this language is a native language. The strategy model should be adjusted to the psychological needs of the learners as it is used by given persons.

R. Wawrzyńczak indicates that in order to be well organized, each work should undergo the following procedure:

1. formulation of precise and concrete objectives of the activity,
2. specification of conditions and means through which the objective may be attained,
3. accurate designation of the plan of realization,
4. control of the achieved objectives through comparison with the attempted aims and introduction of prospective corrections pertaining to the aims, conditions, means, realization plan and control of activities,
5. strategy models need to refer to the objectives, means of attaining them and control.⁷

The objectives that the learners set attest their motivation to education. These aims may be referred to as extra-linguistic objectives; they designate the situations in which the foreign language will be used and perform an important role in the sense that they designate the linguistic aims.

A thorough analysis of the extra-linguistic objectives is the point of departure for the creation of a strategy model – that is to say what we wish to attain through learning of a foreign language should be translated into the skills that we need to acquire, as well as knowledge, that we should gain. An appropriate exercising of a particular linguistic skill has positive effects on acquiring that skill, which, however, does not mean that it is possible to acquire all the skill through exercising just one skill. For instance, teaching of foreign language grammar should be introduced systematically, but exercised

⁶ I. Kurcz, *Psychologia języka i komunikacji*. Warszawa 2000, p. 84.

⁷ R. Wawrzyńczak, *Prakseologia umysłu podmiotu działającego*, [w:] *Logika, praktyka, etyka: przesłania filozofii Tadeusza Kotarbińskiego*. red. W. Gasparski, A. Strzelecki, Warszawa 1991, pp. 190-192.

pragmatically.⁸ It turns out that it is possible to acquire competence in understanding a document not being able to speak, write or even comprehend while listening. However, an inappropriate acquiring of any of the skills will adversely affect acquisition and learning of the remaining skills (e.g. negative habits in pronunciation will preclude listening comprehension). The skills remain in certain relations with the subsystems of the language. The awareness of phonetic, prosodic, grammatical, semantic phenomena affects the appropriateness and effectiveness of its perception, and through it to production and communication. Analyzing the extra-linguistic objectives of the students, we seek to designate the linguistic aims, as well as the level of knowledge and linguistic command of the language that we should acquire in order to attain the extra-linguistic objectives. This is the first step in creating of the strategy model of foreign language learning. The precise definition of the linguistic aims designates the type of materials, which we should use when we learn a foreign language, as well as, to some extent, the type and sequence of doing the exercises. The sequence of the exercises is influenced to a large extent by the psychological properties of the man associated with learning in general, and the process of learning a foreign language in particular.

To sum up the above considerations, one should indicate that the strategy of foreign language learning is an intentional procedure of a cognitive activity undertaken by the subject, whose aim is to acquire the linguistic skills in a particular language that is foreign to that subject. Shaping the skill is a gradual transformation of the declarative knowledge into a procedural knowledge, which encompasses an in-between compilation stage, which comprises the mechanism of the composition and the procedure. The effect of the mechanism of composition is the creation of the wider units organizing our knowledge, e.g. the speech acts (in contrast to the single phonemes, words), and the effect of the mechanism of procedure is the relief of the cognitive system of the man, whose free resources may be devoted to the recognition of the intention of an interlocutor as well as one's own.

The strategy model of foreign language learning provides the general principles of acting, which each learner adapts to her/his own specific needs, thus, creating her/his own strategy. The point of departure for the creation of the strategy model is a thorough analysis of the extra-linguistic objectives. The extra-linguistic objectives are translated into the linguistic aims, i.e. knowledge and linguistic skills, which we wish to acquire while learning a foreign language. Acquiring knowledge is done in four stages: perception, elaboration, transfer, and communication. Learning a foreign language is, to put it simply, to some extent the acquisition of knowledge and to some extent the acquisition of skills.

The major and the most important job of the foreign language teacher is to teach the language in the practical sense of the word. The teacher must shape students' skills, including the ability to: speak, read, write and listen. The methodology of foreign language teaching then may not deal with the issues tackled by the general didactics, as it most of all deals with the process of introduction, consolidation and

⁸ A. Potyra, *Jak osiągnąć sukces w nauczaniu języków obcych*, Białystok 1994, p. 11.

application of knowledge during the lesson. This is another typical trait of foreign language teaching.

The specific nature of foreign language teaching

Foreign language teaching to children has its own history, although the recent years have brought about serious modifications in it. Until the seventies of the 20th c., teaching methods in this respect were adopted from those applied in teaching the adults. They were neither adjusted to the cognitive nor to the emotional capabilities of children. In the fifties and sixties, foreign language teaching was introduced to primary schools. Before this period the needs associated with the command of a foreign language were not high and did not relate to the mass members of society, which is why teaching was not formalized and no research was carried out in this field; it was assumed that children could be taught in the same way as adults. The traditional grammatical-translational method applied to teach of Latin and Greece, as well as other modern languages turned out to be unfit to the changing needs of all the students, both the older and younger ones, who wished to be able to communicate in a foreign language. This brought about an increase in the number of studies pertaining to learning a foreign language, as well as the changes in the methodology of foreign language teaching.

Conditions of foreign language teaching effectiveness

The knowledge of the best methods of foreign language teaching does not guarantee good results in foreign language teaching, although it is a condition *sine qua non*, but not the only one. In order to achieve good results it is vital to satisfy a number of conditions, which will be addressed in this section of the paper. Generally speaking, in order to teach a foreign language effectively it is crucial to have a closer look at the entire process of organization of the teaching. This cycle is usually rather long and its aspects need to be linked together into a chain. Breaking of one of the links of this chain causes the chain to be ruptured. The same happens to the conditions of foreign language teaching. If one of the conditions is not satisfied there is no success in teaching. Success may be defined as communicative competence, which modern foreign language teaching puts on the pedestal.

According to the world research carried out by famous methodologists in foreign language teaching, we may enumerate the following conditions of foreign language teaching effectiveness:

- a) the conditions linked with the student:
 - positive attitude toward the language that makes her/him want to learn it,
 - integral-instrumental and internal-external motivation,
 - doing homework by oneself,

-
- undertaking attempts to speak the foreign language not only during the lesson at school,
 - the feeling of success in foreign language learning,
 - the ability to learn themselves.
- b) the foreign language teaching conditions:
- the teacher, who is capable of motivating her/his students and organize the process of teaching in such a manner that it ends in success,
 - didactic aids enabling foreign language learning,
 - modern methods adjusted to the conditions of work and the psychology of children,
 - continuous checking of students' work, strict enforcement of the objectives set forth,
 - educational influence on children in order to develop the advantages necessary to learn a foreign language.
- c) the environmental conditions:
- teaching in small groups,
 - equipment of schools with the teaching aids,
 - equipment of students with the necessary didactic aids,
 - positive atmosphere at home favoring not only learning of a foreign language, but learning in general.

These are the most general conditions assuring the effectiveness of teaching, and success depends on the satisfaction of all of them. The effects of teaching may be good only on condition that children learn eagerly, which is why it is necessary for the teacher to organize the process of learning in such a way that students learn with enthusiasm and they like foreign language lessons.

Another condition necessary to achieve good results is the atmosphere favoring learning. It is an atmosphere in which students trust their teacher and the teacher trusts their students. Before the teacher enters the classroom, s/he should leave her/his problems behind the door. S/he should always be in a good mood before her/his students.

Teachers do not always remember that one of the key conditions assuring success is the repetition of the material on which relies the entire process of learning and teaching: teaching according to the modern methods and a rational organization of one's own work and the work of the students, conscientious enforcement of the objectives set forth, an objective grade, and a favorable atmosphere in the classroom. For this reason, it is necessary for the teacher to bear in mind these methodological didactic priorities all the time. The teacher should all the time monitor the process of development of didactics and its supporting sciences. In addition, the teacher should be sincere, enthusiastic, and diligent. This is the last condition known as pedagogical

personality. Enthusiasm, charisma, passion are only some of the selected features of the personality of a foreign language teacher.

To sum up, it is vital to underline that the process of foreign language teaching is not only complex, but also long. In order to learn a foreign language effectively one needs a lot of time, numerous repetitions so that the linguistic skills acquired become one's habits. It is not an easy process, but a process that requires satisfying all the enumerated conditions in this section of the paper.

Supervision of the effectiveness of foreign language teaching in the process of reinforcement of the achieved results

Foreign language teaching at the first stage of the primary education has become reality in Poland. The introduction of foreign language teaching to I-III forms in primary schools has provoked lively discussions related to the selected conceptions, methods and techniques of teaching that should be applied or the process of organizing the teaching. A contentious issue appears to be the choice of the method of control and evaluation of students' progress. Although in ordinary language the evaluation is often identified with supervision, these terms denote different things. What is understood by supervision is the control of the progress made by the students, i.e. "whether and to what extent they have acquired the material from the curriculum, what notions, principles, skills were acquired better than other skills,"⁹ whereas what is understood as evaluation is the consequence of the supervision in the form of information provided to the student, pertaining to the effects of learning together with assessment. Although each evaluation results from supervision, not all supervision results in an evaluation.

There are three major forms of evaluation in an institutionalized process of teaching and learning that include: oral evaluation, evaluation by means of points and evaluation by means of grades. Following the assumptions of the reform, there is no evaluation in the form of a grade in the early education process, as this has been replaced with an evaluation in the form of a written description. D. Sikora-Banasik argues that "in addition to a diagnostic function, the evaluation in the form of a description plays another important role namely the educational one, because in addition to the exposition of the effects of teaching it allows to observe child's attempts, which guarantees him/ her the feeling of safety and creates the opportunity for learning for the purpose of "acquiring knowledge" and not only for the purpose of "a grade".¹⁰ Thanks to the information included in the description, the pupil commences to acquire knowledge for the sake of knowledge, which creates background for self-control and self-evaluation that are so important for education.

⁹ I. Adamek, *Podstawy edukacji wczesnoszkolnej*, Kraków 2000, p. 113.

¹⁰ D. Sikora-Banasik, *Wspierające rozwój ucznia - kontrola i ocenianie we wczesnoszkolnym nauczaniu języków obcych*, „Języki obce w szkole” nr 6, 2005, p. 56.

Learning a foreign language enables the pupil to acquire within the scope of the same linguistic skills that s/he reinforces in the system of integrated early education.¹¹ “The learner does not develop two separate independent ways of communication – s/he rather becomes bilingual and develops her/his intercultural competence. Linguistic and cultural competences within the scope of each of the languages (...) influence and complement each other, creating a general sensitivity and developing her/his skills. They enable her/him to enrich her/his personality and develop the abilities to acquire the next languages, they lead to a personality more open to new contacts and cultural experiences.”¹²

The evaluation that takes into consideration of the individual capabilities of a child advocates a discerning observation of a student and her/his activities with particular attention to the willingness to undertake tasks, as well as the time that lapses from the time of receipt of the order to undertake work. Other significant elements of evaluation of an independent undertaking to carry out work (without any indications), independent execution of work and auto-analysis, perseverance, and determination to overcome difficulties and the ability to lead the work to an end and attainment of a result, the speed of child’s work in the light of an average pace of work of the students, the appropriateness of the execution of the task “that is to say its compliance with the exemplary model of execution of the work, criteria arising from the taxonomy of the aims and the structure of knowledge in a given field, i.e. the curriculum requirements,” due diligence of the execution of work.¹³

As underlined by H. Komorowska, “any endeavors to improve the present system of supervision and control in foreign language teaching from the point of view of objectivity and adequacy, need to take into consideration the need to comply with three basic directions, i.e. the current and periodic supervision.”¹⁴

The current supervision is carried out during the process of teaching. Its aim is to inform the teacher, who is responsible for a particular language group, about the level of acquired knowledge by the students. In many cases such supervision is the basis for giving students grades. This, however, is not the only aspect that seems relevant here, because the supervision of this type plays different and important roles in the process of teaching and learning. One of them is the educational function. When students develop conviction that their skills systematically undergo supervision, they start to prepare themselves to the lesson systematically and fully, they also appear to treat individual work more seriously. Another role is the diagnostic role. When the teacher checks the level of acquiring of particular portions of material, s/he is able to

¹¹ P. Poszyta, *Historia testowania biegłości językowej a teorie uczenia się języków i metod nauczania*, „Języki obce w szkole” nr 4, 2005, p. 27.

¹² A. Brzezińska, E. Misiorna, *Istota i sens oceniania dziecka w młodszym wieku szkolnym*, Poznań 1998, p. 34.

¹³ I. Kopaczyńska, *Ocenianie szkolne wspierające rozwój ucznia*, Kraków 2004, p. 40.

¹⁴ H. Komorowska, *Sprawdzanie umiejętności w nauce języka obcego. Kontrola. Ocena. Testowanie*, Warszawa 2004, p. 12.

assess which parts of it have been acquired better and which worse by both the entire group as well as by the individual students. In other words, the current supervision assures that the teacher is able to make an individual and group diagnosis. The major objective here is not to compare students all the time or create the atmosphere of an unhealthy and tough competition, but to point to the strong and weak points of students' knowledge and skills. The other way of improving of the current system of supervision and evaluation in foreign language teaching is to improve the periodic supervision, which, similarly to the current supervision, may play the educational and diagnostic roles. However, in this type of supervision strong emphasis is laid on the evaluation of the students' skills, giving them grades and classifying them – by means of grades – from the best to the weakest as far as particular skills are concerned. In this context objectivity as the feature of evaluation becomes extremely important and should be adequately emphasized.

The means of supervision and evaluation of the achieved results in foreign language teaching encompass:

- a) written works, homework, essays, tests (long and short),
- b) spoken language, storytelling, dialogues, description of a person or a thing,
- c) ability to use a book: reading, writing a plan, finding grammatical forms, translation for the Polish language into a foreign language and vice versa.

In addition to a permanent supervision of the students, it is important to repeat and reinforce the acquired knowledge. Methods of language teaching are applied to transfer knowledge and teach them the ability to use it. A question arises whether these methods should also be applied to supervise the achieved results. There are no other methods than those that have been addressed, there may only be their different combinations depending on the didactic objective. Therefore, during the process of reinforcement, as well as during the supervision of the results of teaching teachers use methods based on the spoken words, observation and practical activity of students. Repetition is used in the didactic process when the teacher wishes the student to acquire new information and when the teacher is not convinced that a single contact that the students have with the new information is not sufficient.

Reinforcement of the acquired material facilitates acquiring knowledge, skills and habits. It is important to reinforce the material that appears to be difficult to acquire, e.g. words difficult to pronounce that students find not easy to utter. Reinforcement of the material plays a significant role in foreign language teaching and without it, as well as without supervising students' work we may not talk about the effectiveness and permanent knowledge. Reinforcement of the material, however, is also important in order not to forget the material by students, which is very often the case in foreign language learning. All the factors addressed in this section contribute to the effectiveness of teaching and omission of any of them may lead to students not being able to communicate in the foreign language.

Summary

Foreign language teaching is a very complex art. In order to learn the English language effectively and permanently it is vital to satisfy a number of conditions, among other things to select an appropriate method of teaching. It has been proved in numerous studies that the selection of an inadequate method leads to a catastrophe during the lesson and discourages students, who easily get bored.

There are a number of conditions that guarantee effectiveness, which need to be constantly and efficiently satisfied. One of the strongest motivations for students to learn a foreign language is the opportunity to get a job abroad. In addition to that students need to be motivated all the time to work. Especially younger children need to be showered with praise, because being praised increases motivation to further work.

A good teacher should remember about the conditions of effective teaching, as well as should possess theoretical knowledge about the psychology of developmental age of the man. There is not doubt that a foreign language teacher should have a very good command of the foreign language and culture, and meticulous knowledge to conduct a lesson. S/he should guarantee her/his students intensive contact with the foreign language, and stimulate to participation in the exercises. The information presented in this paper indicates that the techniques of foreign teaching to a significant extent affect the process of learning, similarly to the environment in which the teaching and learning of a foreign language takes place.

Funny exercises, positive attitude and kindness shown to the students during the lesson will increase the process of acquisition of a foreign language. All the positive conduct of the teacher toward the students will motivate their interest in the subject being taught. What is important in foreign language teaching is the capability of the "good teacher" to motivate students to study the language in an attractive manner, to motivate them to participate in the lesson, to teach them songs, poems, to make use of the rhythmic predispositions of children, to teach them in situations demanding physical exercises/movement. To offer songs and poems in a foreign language used to beat a certain rhythm appears to be sufficient enough to carry out certain orders.

Abstract

The article is about the determinants of the effectiveness of foreign language teaching over the years. It indicates, among others, historical outline of foreign language teaching methodology to show how it has changed, especially in recent times, as well as various aspects of the specifics of teaching foreign languages. It was also diagnosed, on the basis of literature, the conditions of the effectiveness of foreign language teaching, indicating three kinds of factors: glottodidactic, related to the person of the learner and environmental - that were presented and discussed in this article. The following text also contains information about the control the effectiveness of foreign language teaching. Synthetic summary closes the article.

Keywords: didactic, methodology, philology

BIBLIOGRAPHY

Books

- Adamek I., *Podstawy edukacji wczesnoszkolnej*, Kraków 2000.
- Arabski J., *Przyswajanie języka obcego w pamięć werbalna*, Katowice 1997.
- Arcisz A., *Psychologiczne aspekty procesu uczenia się języka obcego*, [w:] *Reforma w nauczaniu języka obcego. Nowe podręczniki i programy*, red. H. Komorowska, Warszawa 2003.
- Brzezińska A., Misiorna E., *Istota i sens oceniania dziecka w młodszym wieku szkolnym*, Poznań 1998.
- Czerniawska E., Ledzińska M., *Ontogeniczny rozwój strategii pamięciowych i ich ćwiczenie*. [w:] *Psychologiczne problemy pamięci*, red. Z. Włodarski, Warszawa 1986.
- Komorowska H., *Rola i styl kierowania a sukces zawodowy nauczyciela języka obcego*, Poznań 1993.
- Komorowska H., *Metodyka nauczania języków obcych*, Warszawa 2004.
- Komorowska H., *Sprawdzanie umiejętności w nauce języka obcego. Kontrola. Ocena. Testowanie*, Warszawa 2004.
- Kopaczyńska I., *Ocenianie szkolne wspierające rozwój ucznia*, Kraków 2004.
- Kupisiewicz Cz., *Nauczania programowe*, Warszawa 1966.
- Kupisiewicz Cz., *Podstawy dydaktyki*, Warszawa 2005.
- Kurcz I., *Psychologia języka i komunikacji*, Warszawa 2000.
- Ledzińska M., *Uczenie się wykraczające poza warunkowanie*, [w:] *Psychologia*, t. 2, red. J. Strelau, Gdańsk 2000.
- Pamuła A., *Metodyka nauczania języków obcych w kształceniu zintegrowanym*, Warszawa 2004.
- Philips D.C., Soltis J.F., *Podstawy wiedzy o nauczaniu*, Gdańsk 2003.
- Potyra A., *Jak osiągnąć sukces w nauczaniu języków obcych*, Białystok 1994.
- Rogała L., *Teorie nauczania języków obcych i ich zastosowanie w praktyce*, Warszawa 1995.
- Wawrzyńczak R., *Prakseologia umysłu podmiotu działającego*, [w:] *Logika, praktyka, etyka: przesłania filozofii Tadeusza Kotarbińskiego*, red. W. Gasparski, A. Strzelecki, Warszawa 1991.
- Wilczyńska W., *Uczyć się czy być uczonym? O autonomii w przyswajaniu języka obcego*, Warszawa–Poznań 1999.

Journals

- Mróz A., *Gry i zabawy w procesie nauczania języków obcych*, „Języki obce w szkole” nr 1, 2005.
- Poszytej P., *Historia testowania biegłości językowej a teorie uczenia się języków i metod nauczania*, „Języki obce w szkole”, nr 4, 2005.
- Sikora-Banasik D., *Wspierające rozwój ucznia - kontrola i ocenianie we wczesnoszkolnym nauczaniu języków obcych*, „Języki obce w szkole” nr 6, 2005.

Piotr Cap
University of Łódź & University of Economy, Bydgoszcz

Follow-ups in Political Communication

1. Introduction

‘Follow-ups’ are nowadays increasingly difficult to define, posing a challenge to classical definitions, typologies, and analytic procedures. The traditional approaches (e.g. Sinclair and Coulthard 1975; Goffman 1981) view follow-ups as the final part of a three-move conversational / dialogic sequence, in which they are preceded by initiating moves and responses, and refer directly to either the moves or the responses. In so doing, they take up (some of) the content of the initiating moves / responses and, usually, their force as well (Fetzer 2012). Follow-ups are thus responsible for how a particular discourse, discourse topic or discourse contribution is taken up in discourse and how it is commented upon. On this general approach, follow-ups emerge as communicative acts, in and through which a prior communicative act is accepted, challenged, or otherwise negotiated.

This view, firmly anchored in Conversational Analysis and drawing only to an extent on (early) Discourse Studies (Fairclough 1992), presupposes an orthodox pattern of communicative interaction, involving ‘genuine’ co-presence of both / all parties engaged in the communicative event. As such, it reduces follow-ups to being predominantly a conversational phenomenon, occurring in temporally synchronous dialogic settings. Simultaneously, at general level, it assigns the status of ‘interactional’ to mostly those communicative contexts and situational embeddings where all parties are physically present at the same time.

Recent advances in discourse analysis, especially Critical Discourse Studies (see Wodak and Meyer 2009; Hart and Cap 2014; for overviews) and Political Linguistics (e.g. Cap and Okulska 2013), show that the nature of communicative exchange and interaction is far more complex, and is getting increasingly intricate as new communicative genres arise, multiply and mix. For instance, there are online genres, such as blogs (cf. Kopytowska 2013), which make use of conversational techniques and

plays (e.g. advance hedging [Kecskes 2000] at the ‘initiation stage’; ‘sequential correction’ [Mey 2001, 2013] at the ‘follow-up stage’), even though, technically, they follow a standard monologue pattern. This effectively blurs traditional distinctions between dialogue and monologue, thus calling for revisiting the status of follow-ups as possible instances / parts of *monologic* discourses, especially the ones operating in temporally extensive, macro-contexts. The present chapter is precisely such an attempt, aiming to implement the concept of follow-up in the analysis of a macro-discourse of political monologic communication.

The chapter is structured in the following sections. Section 2 provides a concise overview of the recent work on follow-up sequences, focusing on the features of follow-ups in the contemporary genres of political communication which encourage the study of follow-ups beyond standard dialogic formats. Section 3 demonstrates that these features are well traceable in political macro-discourses, which carry out a functional macro-goal over a number of monologic texts produced consecutively in dynamically changing contextual conditions. These conditions have the speaker – analogously to a dialogue – continually ‘follow up on’ (that is, update and redefine) her rhetorical choices to keep realization of the macro-goal intact. Section 4, the core of the chapter, illustrates this regularity in a study of the legitimization discourse of the Iraq War (2003-04), from the perspective of proximization theory (Cap 2013). Section 5 summarizes the findings, arguing for a complex approach to follow-ups, including, among others, a view from the territory of political (monologic) macro-discourses. This view posits that in political macro-discourses ‘follow up’ is a communicative event (realized in / through a text or a series of texts) which has been forcibly modified from a previous communicative event to keep enacting the speaker’s macro-goal (e.g. legitimization) according to the rules dictated by the new context.

2. Follow-ups: from dialogue to monologue

In this section I give a necessarily brief review of recent studies in follow-up sequences. I concentrate on those political discourses in which follow-ups exhibit characteristics which sanction the extension of focus to cover dialogic, quasi-dialogic, as well as – eventually – explicitly monologic forms. I do *not* discuss the genres, such as e.g. political interviews, where follow-ups – though being a commonplace (Fetzer 2012; Fetzer and Bull 2013) – do not reveal features inviting such an extension.

As has been indicated above, follow-ups are at the fundamental level the matter of discourse content, or the force, or (usually) both. Accordingly, I look at the particular approaches from a generic perspective (meaning ‘what are the typical genres where follow-ups occur for certain reasons [functions]’) (2.1) and a functional perspective (meaning ‘what is the specific function that follow-ups may force in certain genres’) (2.2). Mind, again, that only the cases promising well for monologue analysis are singled out from a vast catalogue of approaches and individual studies. These analytic promises and implications are discussed, collectively, at the end of the section (2.3).

2.1. The genre perspective

From the generic standpoint, a bulk of work on follow-ups in political communication has been done in the area of *debates*. This is not surprising at all, given the earlier observation that communicative acts involving follow-ups are typically used to challenge or negotiate the prior communicative act(s) in the dialogic sequence. Thus, models such as Positioning Theory (Harre and van Langenhove 1999) or Multilayered Model of Context (e.g. Berlin 2011) consider follow-ups mostly in their second order positioning, in which the second speaker challenges or refutes the self- as well as other-presentation claims made by the first speaker (Berlin 2013). Further, research in political debates often focuses on follow-ups as *entextualization* devices (Park and Bucholtz 2009; Oishi 2013, etc). The entextualization mechanism of follow-ups can be described as a process in which an initiating move and the response to it are introduced to the present discourse as the stipulation under which the follow-up utterance as a particular illocutionary act is performed (Oishi 2013). The interpretation of the content and force of the initiating move and the response are thus (also) introduced to and stay in the discourse as long as the illocutionary act of the follow-up is accepted. As can be seen, the entextualization approach to follow-ups is essentially macro-structural and macro-functional; it highlights the potential of follow-ups for a *post factum* ('backward', so to say) defense of the validity of prior claims and assertions. Finally, political debates reveal not only the pragmatic 'strengths' of follow-ups (such as challenging, claim rejection or the maintaining of consistency through entextualization), but also their 'weak(er) points', that is how the pragmatic powers of follow-ups can be hampered or (pre-)neutralized. Along these lines, Patzelt (2011) argues that one powerful way to pre-counter the force of the opponent's follow-up is to end the initiating move with a rhetorical question, rather than e.g. a direct statement or accusation. The potential irony and sarcasm implied in a rhetorical question, says Patzelt, represent a strong means for the speaker to exert power over the opponent and to appear superior. To regain control of the situation, the opponent needs to search for an equally powerful answer spontaneously and this psychological pressure often results in rhetorical blunders.

The other genre (or, rather, a network of interacting sub-genres) which makes a substantial and relevant contribution is, as has been noted in the Introduction, the domain of political online communications (including of course all kinds of online debating as well), where different functions of follow-ups emerge in both more and less synchronous forms of interaction. In general, most online follow-ups are analyzed in terms of their capacity to introduce / enhance / control the interaction element in otherwise asynchronous discussions, the capacity to contribute to discursive sequences enabling citizens' participation in political discourse space (e.g. Herring 2010; Kopytowska 2013, etc.). That said, the central (sub-)genre scrutinized is political blog (understood as both 'politician's blog' and any blog 'about politics'), which essentializes most of the potential of online communication to enact or restore (more) 'synchronous', 'horizontal', 'democratic' patterns of interaction be-

tween the ‘political elites’ and ‘ordinary citizens’ (Giltrow and Stein 2009; Lomborg 2009). Follow-ups in political blogs are thus researched from a linguistic-thematic perspective (involving micro issues of ‘dialogic’ continuity and overlap between initial posts, audience’s comments, and follow-up posts) and from a related macro-social perspective (involving issues of ‘collaborative co-creation’ of the social spac [e.g. Baumer et al. 2011]).

Political blogs, as well as other political online forums, reveal – apart from the above general (social) function – some situation-specific functions of follow-ups (and entire follow-up sequences) at both ends of the communication axis (i.e. the politicians’ end and the citizens’ end). These include the earlier mentioned ‘sequential correction’ and ‘advance hedging’, which can both be described as rhetorical safety tools of political speaker, but also – and notably – evaluation acts, which are part of the arsenal of the general public making a response. Hence there is research in follow-ups on topics of broad public concern, occurring in written-to-be-spoken macro-structural discourses such as e.g. addresses of national leaders. For instance, Granato and Parini (2013) conduct a quantitative-qualitative participation analysis of as many as 300 postings published on different internet forums in response to four speeches made by the president of Argentina during her visit to the US in 2012 (cf. Dynel 2014). Granato and Parini’s study, which focuses on participants’ evaluations conveyed in the speech acts produced and the reporting verbs used to introduce projecting clauses, is quite representative of research in the evaluation element in follow-ups. It uses a sizeable corpus, it concentrates on the micro-pragmatic builders of evaluation, it is situated within the Appraisal and SFL frameworks, but most of all, it presupposes the speaker’s awareness of the addressee expectations, thus establishing a quasi-dialogic link between the speech (a monologue) and the comments from the forums’ participants. The follow-up comments (or rather their anticipations) can thus be described in terms of (projected) context elements, affecting lexical and pragmatic choices in the monologue delivery by the speaker.

2.2. The function perspective

Although the procedural boundary is admittedly fuzzy, much research in political follow-ups and the follow-up sequences does not depart from genres as hosts of various follow-ups, but instead focuses directly on different, form-related functions of follow-ups, only later situating them in relevant genre. In this vein, scholars work with roughly the same functions as emerging, viz. above, from the genre perspective (Johansson 2007; Janney 2012). Still, they also identify a complex ‘hyper-function’ of follow-up forms, involving different discourse concepts (intertextuality, framing) as well as linguistic / discursive forms and mechanisms (quotation, historical flashback, etc.). For space reasons, I do not elaborate on the functions already covered, and go on to explain the intricacies and the importance of what I have termed the ‘hyper-function’.

Follow-ups are, then, often used as tools to force a retrospective view on a past event or a state of affairs, in order to construe analogy and thereby build up a conceptual consistency with the current situation or state of affairs. This can be exemplified, at a most basic level, by the mechanism of *quotation*. Quotation is a communicative act which follows up on some prior communicative act, importing entextualized excerpts from prior discourse and thus assigning them the status of 'quote-worthiness'. As such, many quotations in political discourse, especially those invoking historically indisputable facts, actions and beliefs, are introduced in current discourse to prescribe a future course of action based on the construed consistency / analogy of the past situation with the present situation, and, notably, the knowledge acquired from the development of the past situation (Johansson 2007; Linell 2009). Conceptually, such quotations make the 'right boundary' of a historical frame spanning the 'initiation' (the past situation and its discourse) and the 'follow-up' (the present situation and its discourse, including the quotation) construing all its constitutive elements (including the decision on a particular course of action in the future) as continually consistent.

Of course, the strategic construal of discourse and action consistency would not deserve any 'hyper-' prefix, were it for its reliance on quotation alone. The thing is, however, that there are plenty of other and less obviously 'dialogic' lexical means which resemble the follow-up force of quotation. These ploys, like historical flashbacks and other recall means (Chilton 2004; Cap 2013)¹, work in the very same way as regards 'follow-up' activation of past experience and its discourse as a basis on which the current discourse (particularly the discourse of political responsibility and credibility as a pre-requisite for action) is constructed. The problem is that these means are far more difficult (than quotation) to pin down, demarcate or classify; furthermore, they mostly occur in monologic forms. This is however only more indicative of the relativity of distinction between truly 'dialogic follow-ups' (which employ quotation as a standard lexical tool) and those follow-ups which exercise their forces elsewhere.

2.3. Implications for monologue analysis

The last few sentences have paved the way for a summary word. Apparently, the features of follow-ups in modern political communication encourage the study of follow-ups beyond standard dialogic exchanges (e.g., on-site studio debates). The entextualization capacity of follow-ups emerges as one of the primary means whereby the speaker maintains factual, attitudinal and evaluative consistency in the course of her entire performance, be it a single text or a (long) series of texts. These texts may involve dialogue, or monologue, or both. The terms 'dialogue' and 'monologue' should be taken in a formal rather than functional sense as all acts of political communication contain, at their pragmatic level, dialogic elements directed toward an audience (Gruber 2013). A variety of cognitive-pragmatic as well as lexical tools – quotation, historical flashback, experiential analogy – may be used in (or as) follow-ups in such

¹ Including irony, which activates a past echoed source (Weizman 2013). I thank a reviewer for this observation.

texts. Research shows they can function as framing devices, helping accomplish not only discursive, but also psychological consistency, in the service of personal and political credibility.

Follow-ups are also effective carriers of evaluation. This pertains not only to response follow-ups, but equally to initiation follow-ups, whether or not a ‘typical’, ‘conversational’ response occurs. If it does not occur, or the ‘initiation’ does not presuppose a response (thus initiating a monologic discourse), follow-up evaluation acts can still be used in the discourse of the initiator. For instance, a need may arise to re-assess a (new) context and re-structure the rhetoric accordingly. Studies such as Granato and Parini’s (2013) in the dialogic awareness of monologue producers and receivers go a long way toward showing how addressee expectations in dynamically developing contexts define the function of follow-ups as context-sensitive, macro-structural discourse builders². As such, they invite research in the relevant lexico-grammatical ploys (viz. advance hedging, sequential correction) as not only dialogic, but also monologic devices.

Note that none of the modern approaches to follow-up sequences prescribes the *length* of the follow-up element (Fetzer, Weizman and Reber 2012). This can be seen, again, as encouragement to consider follow-ups as units of different discourse size, potentially a text series size. In turn, the length factor makes follow-ups simultaneously a macro-temporal concept, considering that it often takes much time for a text series to unfold (adjusting in the meantime to the evolving context), to successfully realize the (macro-)goal of the discourse. Altogether then, follow-up emerges as a candidate concept to account for strategic rhetorical modifications (in both kind and amount of linguistic material) which occur in temporally extensive discourses realizing a set macro-goal in the face of changing contextual conditions. It thus seems applicable to the analysis of political monologic macro-discourse – and legitimization macro-discourse in particular – which I define next.

3. Political (legitimization) macro-discourses as follow-up venues

Political macro-discourses are generally defined (Wodak 2012; Cap 2013; Van Dijk 2014; Hart 2010) as large-scale discourse structures which carry out a central functional goal, a ‘macro-goal’, over a substantial number of (typically) monologic texts produced consecutively in fast-changing contextual conditions. The dynamic contextual developments make discourse producers ‘follow up on’ (update, modify, redefine) their rhetorical choices to keep realization of the macro-goal intact. The

² It must be noted that the crucial role of addressee expectations in the interpersonal positioning of apparently monologic texts has been investigated widely beyond the domain of political communication. For example, much research has been conducted in applied linguistics, whose findings are earlier (though many intriguingly similar) than findings of political discourse analysts. See e.g. Swales (1995), Hyland (1998, 2000), among others.

discourse producer is usually a political leader possessing strong executive powers (thus often a state leader), though it can also be another voice (e.g. a party or media voice) representing the line of the leader.

This definition is, as has been noted, a necessarily general one, bringing together the most common characteristics of numerous current approaches to political macro-discourses, including the (non-synonymous) approaches represented by the scholars above. There are indeed many deviations and thus individual analytic procedures reflecting, for instance, different perceptions of 'the political', different ideas of what counts as (or into) 'political leadership', or, from a text-analytic standpoint, different conceptions of the range and contents of the macro-discourse (i.e. how many texts, of what length, etc.). For reasons of space, I do not discuss these differences here. The central common views that all of the approaches to political macro-discourse seem to share is the view of political context (including its factual basis, as well as social and discursive reflections) as highly dynamic, and the view of discourse and its lexico-grammatical arsenal as fully capable to respond to changes forced by the context dynamics. On these provisos, a large number of urgent socio-political discourses are studied from the macro-structural and macro-functional perspective, especially within the rapidly expanding CDS paradigm. The empirical domains include, among many others, the macro-discourses of racism, xenophobia and national identity (e.g. Reisigl and Wodak 2001; Wodak 2012), immigration and anti-immigration (e.g. Hart 2010), gender identity and inequality (Koller 2008; Morrish and Sauntson 2007), and security aspects of climate change (Krzyżanowski 2013). In all these studies, systematic attempts are made to abstract the macro-goal of the discourse, and analyze its realization versus contextual developments.

In this chapter, my focus is on anti-terrorist discourse, specifically the US macro-discourse of the Iraq War (2003-04). The discourse of the Iraq War is often described as a prototypical macro-discourse of political communication at state level (Silberstein 2004; Chang and Mehan 2006; Hodges 2011; Cap 2013). First, it reveals a salient, continual goal, legitimization of pre-emptive military action and the ensuing military as well as non-military (economic, diplomatic) involvement. Second, the goal is realized within an extensive timeframe, which spans the initial strike (19 March 2003) and the end of the principal military operation (30 June 2004)³. Third, the goal is forced consistently in the face of dynamic contextual developments occurring at different points of the frame. Fourth, the discourse used to force the legitimization goal reacts promptly to the contextual factors (most notably, the WMD⁴ presence in Iraq) to keep legitimization at a continual high. Accordingly, relevant adjustments are made to the controlling discursive strategy. Fifth, the US legitimization discourse of the Iraq War is essentially the White House discourse, whose instantiations are mostly the consecutive Iraq War speeches by President George W. Bush. Thus, in terms of the format of the follow-up sequence, the follow-ups in the

³ Delegation of selected executive powers to the new government of Iraq.

⁴ Weapons of mass destruction.

Iraq War discourse are typically entire texts of Bush's speeches (or their large parts), which discursively update, modify and redefine the rhetoric of his earlier speeches, in response to context. As will be easy to notice, these updates and adjustments involve some of the most common follow-up mechanisms found, viz. above, in the 'dialogic' discourse, which here occur subordinate to the specifically legitimization oriented strategy of *proximization*.

4. Follow-ups in the discourse of the Iraq War: a view from proximization theory

Proximization is, generally speaking, a cognitive-pragmatic discourse strategy of presenting physically and temporally distant events or states of affairs (including 'distant', i.e. adversarial ideologies) as increasingly and negatively consequential to the speaker and her addressee (Cap 2006, 2008, 2010, 2013; Chilton 2011; Hart 2010; Dunmire 2011; Filardo Llamas 2010, 2013). In state interventionist discourses, such as discourse of the Iraq War, proximization can be defined in somewhat narrower yet more precise and formal terms, as a forced construal operation presupposing the dichotomous 'US/GOOD' vs. 'THEM/BAD' arrangement of the Discourse Space (DS). The operation consists in a symbolic, discursively constructed shift from the DS 'periphery' to the DS 'center' (Figure 1), whose function is to evoke closeness of the external threat, to solicit legitimization of pre-emptive measures. In short, then, proximization is a strategic construal of growing threat from DS peripheral entities, the THEM party, which sanctions an immediate response from the DS-central, US party.

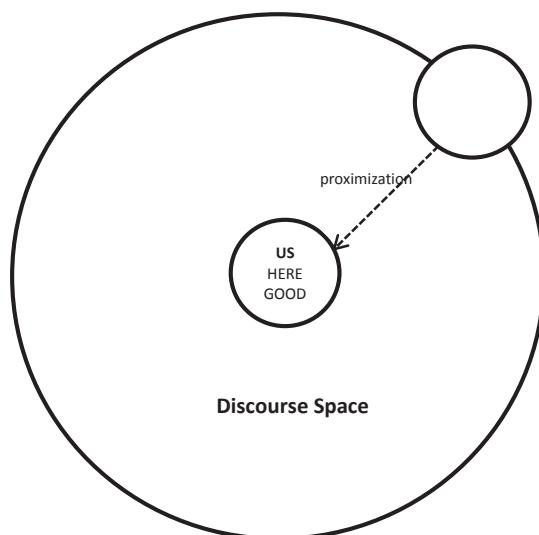


Figure 1. Proximization in Discourse Space (DS)

Proximization theory (Cap 2013) considers the threat element in spatio-temporal as well as ideological terms, thus recognizing three aspects / strategies of proximization, spatial, temporal, and axiological. Spatial proximization is a forced construal of DS peripheral entities encroaching physically upon DS central entities. Temporal proximization is a forced construal of the envisaged conflict as not only imminent, but also momentous, historic and thus needing an immediate response and unique pre-emptive measures. Spatial and temporal proximization involve strong fear appeals and typically use analogies to conflate the growing threat with an actual disastrous occurrence in the past, to endorse the current scenario. Finally, axiological proximization is a construal of gathering ideological clash between the 'home values' of the DS central entities (US) and the alien and antagonistic THEM values. Importantly, the THEM values are construed to reveal a potential to materialize (i.e. prompt a physical impact) within the US, the speaker's and her addressee's, home territory.

Crucially for its relevance to the macro-discursive follow-up sequences, proximization is an intrinsically *compensatory* mechanism. Although, on proximization theory, any use of proximization subsumes all of its strategies, spatial, temporal and axiological, the actual degree of their textual representation in discourse is continually motivated by their effectiveness in the evolving context. Thus, extralinguistic contextual developments may cause the speaker to limit the use of one strategy and compensate it by an increased use of another, in the interest of the continuity of the macro-goal such as legitimization. The analysis that follows illustrates this regularity by focusing on the change in the White House rhetoric of the Iraq War caused by the loss of the main premise for going to war, the (alleged) presence of weapons of mass destruction (WMD) in Iraq. In 4.1 I describe the 'initiation' rhetoric, grounded in the WMD premise. In 4.2 I analyze the 'follow-up' rhetoric, updating, modifying and redefining the initiation discourse in view of the loss of the premise. The initiation rhetoric and the follow-up rhetoric are analyzed in excerpts from two speeches of President G.W. Bush, delivered in February ('initiation') and November 2003 ('follow-up')⁵.

4.1. Initiating legitimization of the Iraq War

Following in example (1) are excerpts from G.W. Bush's address at the American Enterprise Institute that took place on February 26, 2003⁶. Given its themes, as well

⁵ I have analyzed the total of 64 presidential addresses within two functionally distinct phases of the Iraq war: the first initiating legitimization based on the WMD premise (34 speeches, March – October 2003), and the second following up on the initiation rhetoric and modifying it to fit the demands of the new context lacking the WMD premise (30 speeches, November 2003 – June 2004). The 64 speeches were downloaded in July 2004 from the official White House site www.whitehouse.org. Upon qualitative as well as quantitative analysis of the recurrent lexical items and lexico-grammatical patterns in the 64 speeches (see Cap 2013 for methodological details), I have found the addresses in 4.1 and 4.2 the most representative examples of the context-dictated changes between the two phases of the Iraq war.

⁶ The parts are quoted according to the chronology of the speech.

as the time of delivery – only three weeks before the first US and coalition troops entered Iraq on March 19 – the AEI address is frequently considered (e.g. Silberstein 2004) a manifesto of the Iraq war. Its goal was to list direct reasons for the intervention, while also locating the operation in the global context of the war-on-terror declared by Bush on the night of the 9/11/2001 attacks.

Giving the rationale for war in his AEI speech, Bush confronts a socio-psychological problem faced by most of his White House predecessors:⁷ how to legitimize the US involvement in military action in a far-away place, among a far-away people, of whom the American people know little. The AEI speech is remarkable in its continuity of attempts to overcome this reluctance. Bush's rhetoric is heavily based on proximization, whose spatio-temporal as well as axiological strategies are enacted in different pragmalinguistic patterns.

(1)

1. We are facing a crucial period in the history of our nation, and of the civilized world. (...) On a September
2. morning, threats that had gathered for years, in secret and far away, led to murder in our country on a massive
3. scale. As a result, we must look at security in a new way, because our country is a battlefield in the first war of
4. the 21st century. (...) We learned a lesson: the dangers of our time must be confronted actively and forcefully,
5. before we see them again in our skies and our cities. And we will not allow the flames of hatred and violence in
6. the affairs of men. (...) The world has a clear interest in the spread of democratic values, because stable and free
7. nations do not breed the ideologies of murder. (...) Saddam Hussein and his weapons of mass destruction are a
8. direct threat to our people and to all free people. (...) My job is to protect the American people. When it comes
9. to our security and freedom, we really don't need anybody's permission. (...) We've tried diplomacy for 12 years. 10. It hasn't worked. Saddam Hussein hasn't disarmed, he's armed. Today the goal is to remove the Iraqi regime
11. and to rid Iraq of weapons of mass destruction. (...) The liberation of millions is the fulfillment of America's
12. founding promise. The objectives we've set in this war are worthy of America, worthy of all the acts of heroism
13. and generosity that have come before.

The core message of the AEI speech is that there are WMD in Iraq and that, given historical context and experience, ideological characteristics of the adversary as opposed to American values and national legacy, and Bush's legal obligations as the standing US President, there is a case for legitimate military intervention. This com-

⁷ See Bacevich (2010), Dunmire (2011); among others.

plex picture involves historical flashbacks, as well as descriptions of the current situation, which both involve proximization strategies. These strategies operate at two interrelated levels, which can be described as ‘diachronic’ and ‘synchronic’. At the diachronic level, Bush evokes ideological representations of the remote past, which are ‘proximized’ to underscore continuity and steadfastness of purpose, thus linking with and sanctioning current actions as acts of faithfulness to the long-accepted beliefs and values. An example is the final part in (1) ‘The liberation is (...) promise. The objectives (...) have come before’ (lines 11-13), which launches a temporal analogy ‘axis’ that connects a past reference point (the founding of America) with the present point, creating a common conceptual space for both the proximized historical ‘acts of heroism’ (l. 12) and the current and / or prospective acts construed as their follow-ups. This kind of legitimization, enforced by mostly temporal and axiological proximization (originally past values become the ‘here and now’ premises for action⁸), draws upon the socio-psychological predispositions of the US addressee (and, in obvious ways, of the ‘Western world’ addressee generally), which are targeted by assertoric sequences (Jary 2010). The assertions there are responsible for the build-up of speaker’s credibility as a pre-requisite for announcement of future policies⁹. Some of the assertions are indisputably acceptable (‘My job is (...)’, l. 8; ‘The liberation of millions (...)’, l. 11), while some others earn their acceptability from the credibility that has already been accomplished. The latter often occur within ‘fact-belief sequences’, where the factive part precedes and endorses the assertion of the belief (‘We’ve tried diplomacy for 12 years (...) he’s armed’, l. 9-10).

The way proximization strategies operate at the diachronic level of the AEI speech affords an important empirical argument for the reconceptualization of follow-up sequence attempted in this chapter. On the new view, what is ‘negotiated’ in follow-ups is no longer a part of text, or text as a whole (or even several texts), but an entire discourse or even discourses accommodating series of texts produced in macro-temporal and thus changing contexts. Although, as I argue later, the AEI speech is in many ways an ‘initiation’ (at least of the Iraq war rhetoric), it is also a ‘follow up’. As a follow-up, Bush’s AEI address inscribes in a number of American discourses: primarily

⁸ This is a secondary function of axiological proximization. Axiological proximization, viz. 4, mostly involves the adversary; antagonistic values are construed as dormant triggers for a possible impact.

⁹ Socio-psychological models of directive communication such as *latitude of acceptance* (Jowett and O’Donnell 1992) and *cognitive dissonance* (Festinger 1957 and later reformulations) posit that the best credibility (and thus legitimization) effects can be accomplished if the speaker produces her directive message in line with the psychological, social, political, cultural, religious, etc., predispositions of the addressee. Thus, prior to issuing a directive act (for instance a policy announcement), the speaker often reiterates information or beliefs she and the addressee obviously share and agree with. Linguistically, this is done in the form of assertoric sequence, i.e. a sequence of indisputable statements such as statements of facts or broadly accepted views. The amassment of uncontroversial information in the sequence is supposed to foster the speaker’s credibility, make stronger the speaker-addressee common ground, and thereby pave the way for the (controversial) directive act. In such communicative schema, the directive is obviously a follow-up on the acts in the assertoric sequence but in fact any of these acts can also be considered a ‘follow-up’, on the speaker’s and the addressee’s predispositions (as they were shaped *in discourse*). This observation confirms the status of follow-up as a macro-structural entity.

the discourse of the war-on-terror, but also discourses of the American presidency, as well as Western leadership discourse in general. Drawing upon these discourses and, crucially, their ideologies, G.W. Bush earns legitimization for his Iraqi policies, while simultaneously adding to the historical discourses from the current geopolitical position. Thus, the historically shaped discourses such as US state interventionist discourse are not just 'referred to' as ideological premises for prospective actions; they themselves (interventionist discourse in particular) undergo generic changes following their recontextualization. The examples ('My job is (...)', l. 8; 'When it comes to our security and freedom, we really don't need anybody's permission', l. 8-9; 'The liberation of millions (...)', l. 11; 'The objectives we've set in this war are worthy of America, worthy of all the acts of heroism and generosity that have come before', l. 12-13) show that the influence of the AEI address (and of the other pre-war speeches) on the US interventionist rhetoric can be immediately found in the novel composition of security declarations. Since the AEI speech is given in a uniquely threatening context, its message must not be limited to ideological calls, it must involve stronger coercive means. The AEI speech thus indeed 'negotiates' (or at least revisits) the established status of US state interventionist discourse as a genre. Specifically, in its interplay of temporal and axiological proximization strategies, it originally combines the historical and ideological element with, crucially, the current threat element.

Accordingly, at the 'synchronic' level, historical flashbacks are not absent, but they involve near history and the main legitimization premise is not (continuing) ideological commitments but direct physical threats looming ominously over the country ('a battlefield', in Bush's words; line 3) and requiring a swift and strong pre-emptive response. The 'default' proximization strategy operating at the synchronic level is spatial proximization (often featuring a temporal component), whose function is to raise fears of imminence of the threat, which might be 'external' apparently but could materialize within the American borders virtually anytime. The lexical carriers of the spatial proximization in (1) include such items and phrases as 'secret and far away' (l. 2), 'stable and free nations' (l. 6-7), 'Saddam Hussein and his weapons of mass destruction' (l. 7), 'all free people' (l. 8), which build up dichotomous, 'good vs. evil' representations of the US-group (America, the Western democratic world) and the THEM-group (Saddam Hussein, Iraqi regime, Al-Qaeda terrorists¹⁰), located at a relative distance from each other. This geographical and geopolitical distance is symbolically (discursively) construed as shrinking: on the one hand, the THEM entities are crossing the Discourse Space towards its center¹¹ and, on the other, the DS center (US)

¹⁰ The WMD premise for intervention in Iraq involved a belief that the weapons could fall in the hands of the Al-Qaeda terrorist network (either accidentally or through the alleged terrorist connections of Saddam Hussein; cf. e.g. Silberstein 2004).

¹¹ As can be seen from the examples, this symbolic shift involves more than discursively construed images of physical movement. Much spatial proximization is accomplished, at lexical level, by the selection of items which may not *be moving* like most physical *entities* do. Still, by attribution to the THEM camp (viz. 'Saddam Hussein and his weapons of mass destruction', l. 7), they connote or imply expansion and a possible spatial impact. A detailed classification of 'spatial proximization items' is presented in Cap (2013: 108-109).

entities declare a reaction. The THEM-group shift is enacted by forced inference and metaphorization. The inference involves an analogy to 9/11 ('On a September morning (...)', l. 1-2), whereby the current event stage is construed as facing another physical impact, whose consequences are scrupulously *pre*-scribed ('before we see them [flames] again in our skies and our cities', l. 5). As can be noticed, this fear appeal is strengthened by the FIRE metaphor, which adds to the imminence and the speed of the impact¹². The US-group shift is less symbolic; it involves an explicit declaration of a pre-emptive move to neutralize the threat ('must be confronted actively and forcefully before...' (l. 4-5), 'we will not allow the flames...' (l. 5), 'When it comes to our security and freedom, we really don't need anybody's permission' (l. 8-9)).

While all spatial proximization in the text draws upon the presumed WMD presence in Iraq – and its potential availability to terrorists for acts far more destructive than the 9/11 attacks – Bush does not disregard the possibility of having to switch to an alternative rationale for the war in the future. Consequently, the speech contains 'supporting', ideological premises, however tied to the principal material premise. An example is 'The world has a clear interest in the spread of democratic values, because stable and free nations do not breed the ideologies of murder' (l. 6-7), which counts as an instance of axiological proximization. This ideological argument is not synonymous with Bush's proximization of remote history we have seen before, as its current line subsumes acts of the adversary rather than his / America's own acts (cf. note 7). As such it demonstrates a more 'typical' axiological proximization where initially ideological conflict turns, over time, into a physical clash. Notably, in its ideological-physical duality it forces a whole spectrum of speculations over whether the current threat is 'still' ideological or 'already' physical. The axiological proximization as described above is thus essentially an implicature-based mechanism to handle a variety of addressee attitudes, expectations and discourse interpretations.

Although initiating a legitimization macro-goal usually entails speaker's extensive care for the logical connectivity and evidence in her discourse (e.g. Hart 2010), the AEI text contains a relatively moderate number of logical terms and markers of inferential relationships¹³. Furthermore, the text is not too rich in explicit or specific,

¹² Although metaphoric and proximization construals are not conceptually identical (Cap 2013; Chilton 2014), there are similarities at the level of particular metaphoric expressions, which often perform the proximization function of construing the approach of a fast-growing, devastating threat. The function of the Fire metaphor in the AEI speech is to construe antagonistic ideologies in terms of 'burning flames' that must be contained before spreading on the American land. Since the metaphor presupposes knowledge of real events and images of the past (the burning towers of the WTC after the 9/11 attacks), it could be considered a follow-up on an earlier context, even though there is no specific textual marking of that context. This follow-up has a clear evaluative function – it refers to a past event to underscore its importance for current judgments ('We learned a lesson: the dangers of our time must be confronted actively and forcefully, before we see them again in our skies and our cities. And we will not allow the flames of hatred and violence in the affairs of men', l. 4-6).

¹³ Such markers (*and, or, if, therefore, since, nevertheless*; among others) are often introduced into text as adaptive devices for persuasion, facilitating acceptance of ideational information and 'cueing ideological assumptions' (Fairclough 1989: 109).

‘source tags’ (i.e. references to external ‘authority voices’; cf. Bednarek 2006). This seems to be a direct consequence of the ‘WMD factor’: the very strong fear appeals provide for legitimization of response anyway. However, the items / phrases such as ‘As a result, we must look at security in a new way, because (...)’ (l. 3), ‘must be confronted actively and forcefully, before we see them (...)’ (l. 4-5), or ‘The world has a clear interest in (...), because (...)’ (l. 6), do contribute to the legitimization of the respective assertions, most of which (all of the three above) perform proximization strategies (cf. note 11). In turn, ‘The world has a clear interest in (...)’ (l. 6) is an instance of legitimization through evidentiality (Bednarek 2006; Fetzer and Oishi 2014) and the proximization-oriented reference to ‘America’s founding promise’ (l. 11-12) involves an implicit source-tagging, reiterating the mission prescribed by the US Founding Fathers.

In terms of the follow-up sequence, the AEI speech can be considered an ‘initiation move’, awaiting – to put it metaphorically – a ‘response move’ from the context, and presupposing a ‘follow-up’ (i.e. another communicative move, most probably another Bush’s address) responding to context response. Since the context response is likely to create necessity for rhetorical changes in the follow-up discourse, the textual markers of the initiation allow flexibility in their long-term interpretation. For example, the aura of threat, a pre-requisite for all later legitimization rhetoric, is established in an analogy-based scenario, involving the intrinsically vague concepts of ‘threat’ and ‘danger’ (lines 1-4). As I have argued earlier, such concepts – or rather the corresponding lexical items – are likely to evoke a spectrum of possible inferences, ranging from ‘strictly ideological’ to ‘strictly physical’. Occurring in a scenario which itself involves inference, they become only more vague and open to speculation.

The initiation status of the AEI address does not preclude the presence of several ‘canonical’ follow-up markers. This is hardly surprising given that, as any textual instance of macro-discourse, the AEI speech not only prescribes or otherwise refers to the future, but also (and often) draws upon past events, as well as their discourses, even those which do not directly or explicitly belong to the principal timeframe of the macro-discourse (i.e., here, the 2003-04 frame). Thus, the WMD argument in the AEI speech engages historical flashbacks and experiential analogy, which combine the 9/11 terrorist attacks and the current WMD and Al-Qaeda threat in a common reality frame presupposing continual and ceaseless antagonism of the adversary. In that sense, the WMD argument is a follow-up on (the discourse of) the 9/11 (especially its aftermath), which sets up conceptual as well as inter-textual connections to confirm that the ‘9/11 lesson’ has been well-learned (the claim ‘We learned a lesson: the dangers of our time must be confronted actively and forcefully, before we see them again in our skies and our cities’ (l. 4-5) is in fact a reiteration of several similar claims made immediately after the WTC and Pentagon attacks). This brings us to a more general point: much of the AEI speech can be described as a follow-up evaluation act, which assesses the past developments to propose the best possible course of action for the

future. In several places throughout the AEI speech this assessment takes the form of a quasi-dialogue which confronts the preferred or 'privileged' future (i.e. the future course of action favored by the speaker) with the 'oppositional' future, the anticipated developments which the speaker tries to pre-neutralize (Dunmire 2011). Such a confrontation is implicit in the claim 'We've tried diplomacy for 12 years. It hasn't worked' (l. 9-10), but in fact there are many more examples in the AEI speech which are not quoted in (1), for instance: 'We must act against the emerging threats before they are fully formed (...) Waiting is the riskiest of all options because the longer we wait, the stronger and bolder Saddam Hussein will become'. Notably, such arguments reveal a twofold follow-up status. On the one hand, they count – altogether – as assessment / evaluation follow-ups in terms of their relation to past events and their discourses, with which they connect to form a macro follow-up sequence. For instance, the last excerpt above ('Waiting is (...)') occurs as a conclusion from the account of Iraq's military growth in the years 1991-2003. However, at the same time they form (micro, in-text) follow-up sequences themselves, in the sense that their second part (which usually expresses oppositional future; viz. 'Waiting') takes up and usually counters the content of the first part (which expresses privileged future; viz. 'We must act').

Finally, the ideological legitimization element in the AEI speech can be considered a peculiar macro-discursive manifestation of 'advance hedging' (cf. Kecskes 2000), which 'half-opens' the doors to adopting an alternative premise for the intervention, should the principal WMD premise collapse. Of course, this strategy relies, same as any other conceptual-linguistic ploys occurring in the initiation and follow-up 'moves' of the AEI and later discourses, on continual monitoring and high awareness of the addressee attitudes and expectations, which dictate whether and when to switch (completely or partly) to the new premise.

4.2. The follow-up: maintaining the legitimization

As has been argued, socio-political legitimization pursued in temporally extensive, dynamic contexts often entails redefinition of the initial legitimization premises and coercion patterns. Given its status as a functional compensatory mechanism, proximization is ideally suited to enact these redefinitions in macro-discourse, where proximization strategies provide a cognitive-pragmatic framework for the 'updated', follow-up rhetoric involving new lexical choices and modified lexico-grammatical patterns. The legitimization accomplished in the AEI speech and how the unfolding geopolitical context has put it to test is a good case in point, endorsing proximization and its three strategies as a viable follow-up device. Recall that although Bush made the WMD argument the central premise for the Iraq War, he still left half-open an 'emergency passage' to reach, if necessary, for an alternative premise. Come November 2003 (the mere eight months into the Iraq War), and Bush's pro-war discourse indeed adopts (or rather has to adopt) such an alternative emergency premise, as it becomes evident (to all political players worldwide) that there have *never* been weap-

ons of mass destruction in Iraq, at least not in the ready-to-use product sense¹⁴. This radically new context immediately results in a major rhetorical change, from strong fear appeals (forced by the spatial proximization of a ‘direct threat’), to a more subtle ideological argument for legitimization, involving mostly axiological proximization. A representative example (cf. fn. 5) is the following quote from Bush’s Whitehall Palace address of November 19, 2003:

(2)

1. By advancing freedom in the greater Middle East, we help end a cycle of dictatorship and radicalism that brings 2. millions of people to misery and brings danger to our own people. By struggling for justice in Iraq, Burma, in
3. Sudan, and in Zimbabwe, we give hope to suffering people and improve the chances for stability and progress.
4. Had we failed to act, the dictator’s programs for weapons of mass destruction would continue to this day. Had
5. we failed to act, Iraq’s torture chambers would still be filled with victims, terrified and innocent. (...) For all who 6. love freedom and peace, the world without Saddam Hussein’s regime is a better and safer place.

The now dominant axiological proximization involves a dense concentration of ideological and value-loaded lexical items (‘freedom’ (l. 1, 6), ‘justice’ (l. 2.), ‘stability’, ‘progress’ (l. 3), ‘peace’ (l. 6), vs. ‘dictatorship’, ‘radicalism’ (l. 1)) as well as items / phrases indicating a human dimension of the conflict (‘misery’ (l. 2), ‘suffering people’ (l. 3), ‘terrified victims’ (l. 5), vs. ‘the world’ [being] ‘a better and safer place’ (l. 6)). Most of these lexico-grammatical forms serve to build, as in the case of the AEI address, dichotomous representations of the DS ‘home’ (US) and DS ‘peripheral / adversarial’ (THEM) entities, which the latter can (or aim to) encroach upon the ‘home territory’ of the DS central entities. In contrast to the AEI speech, however, all the entities (both central and peripheral) are construed in abstract, rather than physical, ‘tangible’ terms, as the respective lexical items are not explicitly (though sometimes inferentially) assigned to any specific parties. Thus, instead of ideologically loaded *combinations* (such as ‘all free people’, ‘stable and free nations’, [terrorist] ‘flames of hatred’, viz. the AEI address), the current argument involves ideological items which stand *alone* (‘dictatorship’, ‘radicalism’ (l. 1)), bearing a global yet underdetermined reference and expressing a necessarily vague meaning.

Proximization in the Whitehall speech is mainly the proximization of antagonistic values, and not so much of physical entities as embodiments of these values. The consequences for maintaining the legitimization stance which began with the AEI

¹⁴ In the first few months of the Iraq War Bush refers to the WMD as an existing, tangible entity. This is reflected in phrases such as ‘Saddam Hussein and his weapons of mass destruction’ or ‘The WMD in Iraq are a direct threat to all free people’. Later on, he repeatedly uses an alternative phrase, ‘programs for weapons of mass destruction’, which forces an implicature subject to multiple interpretations. These may range from seeing the WMD as a finished product, to seeing them as a remote project (Silberstein 2004; Bacevich 2010).

address are enormous. First, there is no longer a commitment to a material threat posed by a physical entity. Second, the relief of this commitment does not completely disqualify the original WMD premise as antagonistic ‘peripheral’ values retain a capacity to materialize in the DS center (cf. ‘a cycle of dictatorship and radicalism that brings millions of people to misery and brings danger to our own people’ (l. 1-2), an obvious reiteration of ‘The world has a clear interest in the spread of democratic values, because stable and free nations do not breed the ideologies of murder’ from the AEI speech). Third, as the nature of ideological values is such that they are considered global and widely adhered to, the ideological argument helps extend the spectrum of the US engagement (‘Burma’, ‘Sudan’, ‘Zimbabwe’ (l. 2-3)), which in turn forces the construal of failure to find WMD as a simple mishap among the other successful operations – and not as the prime fact to consider when legitimizing a further involvement in Iraq. Add to these general factors the power of legitimization ploys in specific pragma-linguistic constructs (as in the ‘programs for weapons of mass destruction’ (l. 4), viz. fn. 14), the impressive list of the ‘new’ foreign fields of peace-keeping engagement (‘Burma’, ‘Sudan’, etc. (l. 2-3)), the always effective appeals for solidarity in compassion (‘terrified victims’, ‘torture chambers’ (l. 5)) and there are clear reasons to conclude that the fall 2003 change to essentially axiological rhetoric (involving axiological proximization as a follow-up on the earlier spatio-temporal proximization) has contributed a lot towards saving credibility and thus maintaining legitimization of not only the Iraq War, but the later US anti-terrorist campaigns and policies as well.

On the account so far, axiological proximization emerges as a follow-up concept and strategy which is inherently macro-structural and macro-temporal. In other words, text(s) engaging axiological proximization emerge as effective follow-ups on earlier text(s) where the same discourse function – legitimization – used to be carried out by a different (spatio-temporal) proximization strategy. This picture (a macro-sequential correction picture, in Mey’s 2013 words) is however incomplete without a micro-level element that relates to the second legitimization point above. Axiological proximization involves also, at the intra-text level, a formal syntactic framework wherein relevant lexical material is grouped in a strategically designed linear sequence. Consider another example from the Whitehall speech:

- (3)
1. This evil [dictatorship, radicalism]¹⁵
 2. might not have reached us yet
 3. but
 4. it is in plain sight,
 5. as plain as the horror sight of the collapsing towers.

¹⁵ Anaphoric reference to previous sentence.

Sentence (3) can be divided in four lexico-grammatical segments, two noun phrases (NP1, NP2) and two verb phrases (VP1, VP2). NP1 ('This evil [dictatorship, radicalism]' (l. 1)) is used to initiate a *remote possibility* script which is further enacted by VP1 ('might not have reached us yet' (l. 2)). The modality of VP1 forces construal of a *departure stage* of the US-THEM conflict scenario (thus we may call VP1 a 'departure VP'), without yet construing the antagonistic values in terms of tangible threats. Further on, there unfolds a *destination stage* of the scenario, at which final point the conflict materializes within the US territory (viz. the 9/11 analogy to the 'collapsing towers'). The materialization of the conflict is forced in an *actual occurrence* script, which involves two elements. First, there is VP2 ('is in plain sight' (l. 4) – which may be called a 'destination VP'), raising probability of the conflict. Immediately following is NP2 ('the horror sight' (l. 5)), which denotes the conflict's broadly devastating effects. In sum, the axiological proximization of the THEM impact involves the (NP1–VP1)_{DEPARTURE}–(VP2–NP2)_{DESTINATION} lexico-grammatical segments forming a linear sequence which construes a progressive shift from an ideological conflict to the physical clash. On this account, the destination part is a follow-up on the departure part. Specifically, the destination part sanctions, through entextualization, the threat element in the departure part as the departure part is successful in stipulating plausible conditions for the destination part to occur. As a result, the entire structure, while conveying a new ideological premise for legitimization of the war, defends to some extent the material premise.

The syntactic follow-up structure in (3) is by no means an isolated occurrence in the revisited, 'post-WMD' rhetoric of the Iraq War. Quantitative analyses in Cap (2010, 2013) reveal that linear sequences identical to (3) in both their functional and lexical characterization are in fact seven times (!) more frequent in Bush's speeches between November 2003 and June 2004, compared to the first months of the war. This invites a hypothesis that, at least in state political discourse, interventionist solicitation of legitimization is firstly reliant on material premises since these are initially easier to obtain and possess a more direct appeal to the audience, which thus grants an immediate approval of the speaker's actions. Yet, attachment to a material premise for intervention is, in the long run, disadvantaged by geopolitical changes and evolution of the discourse stage, which often make the initial premise disappear – as has been the case with the WMD argument. This may activate a follow-up compensatory rhetoric based on axiological premises (and technically, axiological proximization), for two reasons. First, axiological groundworks are much less vulnerable to the impact of (further) geopolitical changes. Second, they contribute to setting up discourses which are essentially abstract and involve less specific interpretations (viz. the defense of two apparently contradictory premises in [3]). As such, they are well suited to neutralize the face losses incurred by the collapse of the original legitimization groundworks.

5. Conclusion

The features of the macro-discourse of the Iraq War identified in George W. Bush's speeches endorse follow-ups as a viable analytic concept to handle complex rhetorical phenomena occurring in macro-structural, temporally extensive monologic sequences. This finding pertains directly to interventionist legitimization discourse and possibly also to other macro-discourses constructed in long and dynamic contextual timeframes. In the interventionist legitimization discourse, such as the discourse of the Iraq War, follow-ups – and the entire follow-up sequences – can be considered at two levels. First, there is a macro level, at which follow-ups serve as cognitive-pragmatic devices to maintain (or save) speaker's continuity and consistency in forcing the global legitimization goal. They involve a text, its part or even a series of texts which advance an updated, redefined rhetorical strategy (viz. axiological proximization) in response to the context's negative impact (viz. Bush's loss of the WMD premise) on the initial rhetorical strategy (viz. spatio-temporal proximization). This function emerges as the most important and promising for further studies. However, follow-ups are also traceable at a micro-level, where they make parts of relatively formal and well demarcated textual and syntactic structures (viz. example [3]). In these structures, they reveal / repeat most of their distinctive functions and features originally identified in dialogue and conversation studies. These include entextualization, evaluation, framing, flashback and analogy, (advance) hedging and, foreseeably, a variety of other coherence (and thus credibility) builders.

The present chapter has postulated that, at macro level, it is not really constitutive parts of discourse which follow-ups negotiate / refine / update, or discourse as a whole, but rather discourses spanning long series of texts produced over time in different contextual conditions. This calls for revisiting the internal structure of follow-up sequences and, perhaps, revising terms used to describe them. Technically, the AEI and Whitehall speeches have demonstrated both 'initiation' and 'follow-up' features, depending on temporal (future-past) orientation. For instance, the AEI speech has been found to 'initiate' a specific kind of vagueness characterizing the lexical script of the Iraq war, while simultaneously 'following up' on scripts of the US presidential discourse, especially interventionist discourse. The point of the Whitehall speech has been most obviously to 'update' the past rhetoric in the face of the lost WMD premise, but some of its passages (ex. [3]) have been designed to set the stage for countering threats to legitimacy of the war in the future. Thus, in analysis, a future speech would probably turn a follow-up on the Whitehall speech, in much the same way as the Whitehall speech has followed up on the AEI address. Needless to say, this observation renders the classical three-move follow-up framework insufficient for exploring follow-up phenomena in complex, macro-structural contexts.

References

- Bacevich, Andrew. 2010. *Washington Rules: America's Path to Permanent War*. New York: Metropolitan Books.
- Baumer, Eric, Mark Sueyoshi & Bill Tomlinson. 2011. Bloggers and readers blogging together: collaborative co-creation of political blogs. *Computer Supported Cooperative Work* 20: 1-36.
- Bednarek, Monika. 2006. *Evaluation in Media Discourse: Analysis of a Newspaper Corpus*. London: Continuum.
- Berlin, Lawrence N. 2011. Fighting words: hybrid discourse and discourse processes. In Anita Fetzer & Etsuko Oishi (eds.), *Context and Contexts*, 41-65. Amsterdam: John Benjamins.
- Berlin, Lawrence N. 2013. Following up in political debates. Paper presented at the 13th IPrA Conference, New Delhi [panel: *Follow-Ups in Mediated Political Discourse*].
- Cap, Piotr. 2006. *Legitimization in Political Discourse: A Cross-Disciplinary Perspective on the Modern US War Rhetoric*. Newcastle: Cambridge Scholars Press.
- Cap, Piotr. 2008. Towards the proximization model of the analysis of legitimization in political discourse. *Journal of Pragmatics* 40: 17-41.
- Cap, Piotr. 2010. Axiological aspects of proximization. *Journal of Pragmatics* 42: 392-407.
- Cap, Piotr. 2013. *Proximization: The Pragmatics of Symbolic Distance Crossing*. Amsterdam: John Benjamins.
- Cap, Piotr. & Urszula Okulska (eds.) 2013. *Analyzing Genres in Political Communication: Theory and Practice*. Amsterdam: John Benjamins.
- Chang, Gordon & Hugh Mehan. 2006. Discourse in a religious mode: the Bush administration's discourse in the War on Terrorism and its challenges. *Pragmatics* 16: 1-23.
- Chilton, Paul. 2004. *Analysing Political Discourse: Theory and Practice*. London: Routledge.
- Chilton, Paul. 2011. Deictic Space Theory (DST): the fundamental theory and its applications. Paper presented at the 42nd Poznań Linguistic Meeting, Poznań.
- Chilton, Paul. 2014. *Language, Space and Mind: The Conceptual Geometry of Linguistic Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dunmire, Patricia. 2011. *Projecting the Future through Political Discourse: The Case of the Bush Doctrine*. Amsterdam: John Benjamins.
- Dynel, Marta. 2014. Participation framework underlying YouTube interaction. *Journal of Pragmatics* 73: 37-52.
- Fairclough, Norman. 1989. *Language and Power*. London: Longman.
- Fairclough, Norman. 1992. *Discourse and Social Change*. London: Polity Press.
- Festinger, Leon. 1957. *A Theory of Cognitive Dissonance*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Fetzer, Anita. 2012. Quotations in monologic and dialogic political discourse. In Anita Fetzer, Elda Weizman & Elisabeth Reber (eds.), *Follow-Ups across Discourse Domains: A Cross-Cultural Exploration of Their Forms and Functions*, 72-86. <http://opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de/volltexte/2012/7165/>
- Fetzer, Anita, Elda Weizman & Elisabeth Reber (eds.) 2012. *Follow-Ups across Discourse Domains: A Cross-Cultural Exploration of Their Forms and Functions*. <http://opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de/volltexte/2012/7165/>
- Fetzer, Anita & Peter Bull. 2013. Political interviews in context. In Piotr Cap & Urszula Okulska (eds.), *Analyzing Genres in Political Communication: Theory and Practice*, 73-99. Amsterdam: John Benjamins.

- Fetzer, Anita & Etsuko Oishi (eds.) 2014. *Evidentiality in Discourse*. Special issue of *Intercultural Pragmatics* (11(3)).
- Filardo Llamas, Laura. 2010. Discourse worlds in Northern Ireland: the legitimisation of the 1998 Agreement. In Katy Hayward & Catherine O'Donnell (eds.), *Political Discourse and Conflict Resolution. Debating Peace in Northern Ireland*, 62-76. London: Routledge.
- Filardo Llamas, Laura. 2013. 'Committed to the ideals of 1916'. The language of paramilitary groups: the case of the Irish Republican Army. *Critical Discourse Studies* 10: 1-17.
- Giltrow, Janet & Dieter Stein, Dieter (eds.) 2009. *Genres in the Internet*. Amsterdam: John Benjamins.
- Goffman, Erving 1981. *Forms of Talk*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Granato, Luisa & Alejandro Parini. 2013. Online follow-ups as evaluative reactions to presidential public discourses. Paper presented at the 13th IPrA Conference, New Delhi [panel: *Follow-Ups in Mediated Political Discourse*].
- Gruber, Helmut 2013. Genres in political discourse: the case of the 'inaugural speech' of Austrian chancellors. In Piotr Cap & Urszula Okulska (eds.), *Analyzing Genres in Political Communication: Theory and Practice*, 29-71. Amsterdam: John Benjamins.
- Harré, Rom & Luk van Langenhove. 1999. *Positioning Theory: Moral Contexts of Intentional Action*. Oxford: Blackwell.
- Hart, Christopher 2010. *Critical Discourse Analysis and Cognitive Science: New Perspectives on Immigration Discourse*. Basingstoke: Palgrave.
- Hart, Christopher & Piotr Cap (eds.) 2014. *Contemporary Critical Discourse Studies*. London: Bloomsbury.
- Herring, Susan. 2010. Computer-mediated conversation: introduction and overview. *Language@Internet* 7: <http://www.languageatinternet.org/articles/2010/2801>
- Hodges, Adam. 2011. *The 'War on Terror' Narrative: Discourse and Intertextuality in the Construction and Contestation of Sociopolitical Reality*. New York: Oxford University Press.
- Hyland, Ken. 1998. Persuasion and context: the pragmatics of academic metadiscourse. *Journal of Pragmatics* 30: 437-455.
- Hyland, Ken. 2000. *Disciplinary Discourses. Social Interactions in Academic Writing*. London: Longman.
- Janney, Richard W. 2012. Columbine revisited: Follow-ups and the fractalization of events in the modern media. In Anita Fetzer, Elda Weizman & Elisabeth Reber (eds.), *Follow-Ups across Discourse Domains: A Cross-Cultural Exploration of Their Forms and Functions*, 134-150. <http://opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de/volltexte/2012/7165/>
- Johansson, Marjut. 2007. Represented discourse in answers. A cross-linguistic perspective on French and British political interviews. In Anita Fetzer & Gerda Lauerbach (eds.), *Political Discourse in the Media: Cross-Cultural Perspectives*, 139-162. Amsterdam: John Benjamins.
- Jowett, Garth & Victoria O'Donnell. 1992. *Propaganda and Persuasion*. Newbury Park, CA: Sage.
- Kecskes, Istvan. 2000. A cognitive-pragmatic approach to situation-bound utterances. *Journal of Pragmatics* 32: 605-625.
- Koller, Veronika. 2008. *Lesbian Discourses: Images of A Community*. London: Routledge.
- Kopytowska, Monika. 2013. Blogging as the mediatization of politics and a new form of social interaction: a case study of 'proximization dynamics' in Polish and British political blogs. In Piotr Cap & Urszula Okulska (eds.), *Analyzing Genres in Political Communication: Theory and Practice*, 379-422. Amsterdam: John Benjamins.

- Krzyżanowski, Michał. 2013. Policy, policy communication and discursive shifts: analyzing EU policy discourses on climate change. In Piotr Cap & Urszula Okulska (eds.), *Analyzing Genres in Political Communication: Theory and Practice*, 101-134. Amsterdam: John Benjamins.
- Linell, Per. 2009. *Rethinking Language, Mind, and World Dialogically. Interactional and Contextual Theories of Human Sense-Making*. Charlotte, NC: Information Age.
- Lomborg, Stine. 2009. Navigating the blogosphere: towards a genre-based typology of weblogs. *First Monday* 14: <http://firstmonday.org/htbin/cgiwrap/bin/ojs/index.php/fm/article/view/2329/2178>
- Mey, Jacob. 2001. *Pragmatics: An Introduction*. Oxford: Blackwell.
- Mey, Jacob. 2013. Sequential acts. Paper presented at the 13th IPrA Conference, New Delhi [panel: *Follow-Ups in Mediated Political Discourse*].
- Morrish, Elizabeth & Helen Sauntson. 2007. *New Perspectives on Language and Sexual Identity*. Basingstoke: Palgrave.
- Oishi, Etsuko. 2013. Follow-ups as illocutionary acts in political discourse. Paper presented at the 13th IPrA Conference, New Delhi [panel: *Follow-Ups in Mediated Political Discourse*].
- Park, Joseph Sung-Yul & Mary Bucholtz. 2009. Public transcripts: entextualization and linguistic representation in institutional contexts. *Text & Talk* 5: 485-502.
- Patzelt, Carolin. 2011. 'Souhaitez-vous que je finisse une phrase?'. Fragestrukturen im französischen Politainment am Beispiel des *débat télévisé* Sarkozy-Royal 2007. In Claudia Frevel, Franz-Josef Klein & Carolin Patzelt (eds.), *Gli uomini si legano per la lingua*, 353-369. Stuttgart: Ibidem.
- Reisigl Martin. & Ruth Wodak. 2001. *Discourse and Discrimination: Rhetorics of Racism and Anti-Semitism*. London: Routledge.
- Silberstein, Sandra. 2004. *War of Words*. London: Routledge.
- Sinclair, John & Malcolm Coulthard. 1975. *Towards an Analysis of Discourse*. Oxford: Oxford University Press.
- Swales, John. 1995. The role of the textbook in EAP writing research. *English for Specific Purposes* 14: 3-18.
- Van Dijk, Teun. 2014. Discourse-Cognition-Society: current state and prospects of the socio-cognitive approach to discourse. In Christopher Hart & Piotr Cap (eds.), *Contemporary Critical Discourse Studies*. London: Bloomsbury.
- Weizman, Elda. 2013. Political irony: constructing reciprocal positioning in the news interview. In Anita Fetzer (ed.), *The Pragmatics of Political Discourse: Explorations across Cultures*, 167-190. Amsterdam: John Benjamins.
- Wodak, Ruth (ed.) 2012. *Critical Discourse Analysis* (4 volumes). London: Sage.
- Wodak, Ruth & Michael Meyer (eds.) 2009. *Methods of Critical Discourse Analysis*. 2nd Edition. London: Sage.

Abstract

Abstract: Follow-ups have been often considered a primarily dialogic / conversational phenomenon. In this chapter I demonstrate that the concept of the follow-up could be extended to cover monologic discourses as well, especially those in which the speaker realizes a macro-goal over a number of texts produced in different contextual conditions. These dynamically

evolving conditions make the speaker – as happens in dialogue – continually update and redefine her rhetorical choices to maintain realization of the macro-goal intact. Such an approach subsumes a ‘dialogic’ relation between the speaker and the shifting discourse context – rather than between the speaker and her specific interlocutor – and views follow-up as an instance of rhetoric that has been forcibly modified from the previous / initial instance, to keep enacting the speaker’s macro-goal against requirements of the new context. As an illustration, I show how monologic follow-ups work in G.W. Bush’s War-on-Terror discourse. In particular, I discuss how the macro-goal of Bush’s 2003-04 rhetoric of the Iraq War (legitimization of the pre-emptive military strike and the later US involvement) has been maintained in the ‘follow-up discourse’ responding to loss of the initial legitimization premise, i.e. the alleged possession of weapons of mass destruction by the Iraqi dictator Saddam Hussein.

Keywords: follow-up – political macro-discourse – legitimization – political monologue

Tamara Goncharova
Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy
Wyższa Szkoła Gospodarki w Bydgoszczy

Красный=red? или сопоставительно-сравнительный анализ наименований цвета в русском и английском языках

Наименования цветов спектра пользуются повышенным вниманием языковедов – сравнить с ними, пожалуй, могут только глаголы движения и термины родства.

Российский исследователь П.В. Яньшин в монографии «Психосемантика цвета» даже декларирует зарождение нового научного направления – психосемантики цвета, главную методологическую предпосылку которой он видит в том, что наличие и специфика цветовой семантики отражает бытие человека в мире, его контакт с миром, и обеспечивает адекватное отображение объективной реальности на различных уровнях репрезентации субъекту образа этой реальности (Яньшин, 2006:13). По мнению П.В. Яньшина, объект психосемантики цвета – эмпирическая область многообразных взаимодействий цвета с человеком. Некоторыми немаловажными аспектами такого взаимодействия являются: ...влияние цвета на эмоциональное состояние человека; связь между эмоциональным состоянием человека и его отношением к определенным цветам; связи между эмоциональным состоянием и характеристиками цветового восприятия; закономерности ассоциирования цветов и т.д. Предметом психосемантики цвета выступают сущность цвета как естественного семантического объекта и семантическая структура цветового образа. В качестве цели психосемантики цвета принимается теоретическое и эмпирическое исследование структуры цветового значения и построение экспериментально выверенной семантической модели цветового образа (Яньшин, 2006:14). Всеобъемлющая теория цветовой семантики (это для скептиков) еще далека от завершения. Теоретическая гипотеза

экспериментальной психосемантики цвета состоит в том, что между цветовым ощущением и эмоциональным тоном существуют «двусторонние» взаимосвязи, т.е. между ними возможны не только взаимный перевод содержания, ... но и взаимопорождения (Яньшин, 2006:40).

Классическим примером того, что разные языки отличаются друг от друга по способу классификации воспринимаемого мира, может служить тот факт, что они обладают неодинаковым числом слов, обозначающих цвета.

На примере лексико-семантической группы цветообозначений можно убедиться, что даже такое объективное, общее для всех людей физическое ощущение, как цвет, в разных языках отражается по-разному. Эти расхождения касаются выделения цветов и оттенков, закрепленных в способах их обозначения. В лингвистике следует исследовать отношения между словами-цветообозначениями и их «смыслами», поскольку они существуют в сознании носителей языка.

«Все люди уже с детства знают и определяют различного рода цвета, такие как: теплые и холодные, тяжелые и легкие, крикливые и спокойные, приторные и острые. Для такой характеристики цвета используются ощущения, связанные со зрением, слухом, осязанием, обонянием и вкусом. Цвет очень сильно связан с эмоциональной сферой человека как «мощное средство» эмоционального воздействия на человека. Восприятие цвета зависит от индивидуальных особенностей зрения, настроения, темперамента, уровня эстетического вкуса человека» (Дворецкий, 1993:36).

Данная статья посвящена изучению проблематики цветообозначения в русском и английском языках с преобладанием сопоставительного подхода. Такое изучение наименований цвета традиционно является частью семантических исследований в лингвистике.

Объектом исследования являются русский и английский языки. Этот выбор обусловлен желанием получить более объемное представление о проблеме, что возможно при сопоставлении языков, различающихся по лексико-грамматическому строю, т.е. представляющих различные группы одной языковой семьи – в данном случае – славянскую и германскую.

Выбор методики исследования определяется спецификой объекта и поставленными целями. В работе использованы описательный и сопоставительный методы. В качестве предмета данного исследования выступает цветообозначение.

Особое место в данной работе занимает проблема метафорического обозначения цвета путем сравнения его с другим предметом, который обладает соответствующим оттенком, например: «цвета морской волны», «соломенного цвета» и другие. «Цветонаименования указанного типа обязаны своим происхождением устойчивой характерной окраске соответствующих предметов» (Василевич, 1987:40). Однако содержание этих цветонаименований

может меняться. Например: «рубиновый» в русском языке ассоциируется с рубиновым цветом кремлевских звезд, а «малиновый» не является собственно красным.

«Значение подобных цветоименований легко выводится из того представления, которое имеется у носителя языка относительно цвета соответствующего предмета (ср.: «такого цвета как изумруд», «как кирпич», «как небо») и поэтому далеко не всегда фиксируется в толковых словарях» (Василевич, 1987:117). Следует обратить внимание на то, что большую роль в области названий цвета могли бы сыграть толковые словари, однако в существующем виде словари эту роль играть не могут. Проблема здесь состоит в том, что в словарях представлен далеко не полный перечень лексических средств обозначения. В словарях отсутствуют, например, цветоименования с модификаторами типа: «ядовито-зеленый», «водянисто-голубой» и др., а без этих слов не будет полноты лексического материала.

Исследования «наивной» семантики цвета в русском языке доказывают, что в «наивной» языковой картине мира существуют прототипические цвета прототипических объектов и что подобная конструкция применена только в том случае, когда цветовой признак является релевантным и название цвета согласуется с семантикой имени. По мнению Е.В. Рахилиной, «...если реальный цвет объекта – комбинированный, то в конструкции А –ый Х (где А – это название, Х – имя предмета) в качестве значения А выбирается цвет одной из частей; при этом выбирается та, цвет которой меняется и различает разные экземпляры объекта; в случае нескольких возможностей выбирается та часть, которая играет более существенную роль в процессе функционирования объекта» (Рахилина, 2000: 192). Примеры такого рода можно умножать бесконечно: «черные сапоги» (цвет наружной поверхности), «серые глаза» (цвет радужной оболочки) и т.д. Если же объект комбинированного цвета представляет собой единое целое и не имеет частей, то «... главную роль, скорее всего, будет играть общий фон изображения, ср. также: «синее небо (даже если на нем есть облака), «зеленый луг» (даже если на нем цветы)» (Рахилина, 2000:192). Однако подобная конструкция не применяется в тех случаях, когда имя называет объекты с фиксированным цветом (уголь, известь и т.п.); объекты, различающиеся прежде всего своими функциональными свойствами, подчеркнутыми говорящим при выборе номинации (министерство, небоскреб и т.п.). Ограничения встречаются также при именах общего класса (устройство, вещь, объект, изделие).

Анализ словарных статей соответствующих слов, обозначающих цвет, в двух языках, в данном случае русском и английском – наиболее очевидный путь сопоставления слов этих языков. В словаре можно найти более или менее детальные сведения об основных значениях рассматриваемого слова, словосочетаниях и примеры употребления слова в речи. Для большинства сопоставительных работ основой служит материал словарей. В данной статье

рассмотрим такие прилагательные русского языка, как: белый, голубой, желтый, зеленый, красный, коричневый; и соответствующие им цветообозначения в английском языке: *white, blue, yellow, green, red, brown*.

Все исследованные нами словари в форме представления словарной статьи выделяют следующие признаки:

1. значения данного слова;
2. его синонимы;
3. сочетания данного слова с другими в устойчивых сочетаниях;
4. дериваты от данного слова и основы данного слова с основами других слов в сложных словах.

Белый

I. Значения:

1. Цвета снега или мела. Белая бумага.
2. Бледный. Белое лицо.
3. Светлый, в противоположность чему-н. более темному, именуемому черным. Белый хлеб (пшеничный).
4. Устар. Чистый (о части здания, хозяйства). Белая изба.
5. Перен. Положительный, хороший. Белая радость.
6. Истор. То же, что белогвардейский. Белая гвардия.
7. Субстантивир. Со светлой кожей (как признак расы). Цветные и белые.
8. Субстантивир. То же, что водка. Пили белую.
9. Субстантивир. То же, что белый гриб. Ведро белых.

II. Синонимы:

алебастровый, беленький, белесый, белогвардейский, белокипенный, белоснежный, бескровный, бледнолицый, бледный, кипенный, меловой, молочный, мраморно-белый, светлый, святой, седовласый, седоволосый, седой, снежный, чистый, европеоид, белый гриб, водка.

III. Сочетания:

Белая горячка – тяжелая психическая болезнь на почве алкоголизма. Белое мясо – мясо кур, индеек, а также некоторые сорта дичи. Белый танец – танец, на который дамы приглашают кавалеров. Белый стих – стих без рифмы. Белый билет – свидетельство о неспособности нести военную службу. Белая Олимпиада – зимние Олимпийские игры. Белое духовенство – священники, не приносившие монашеских обетов. Белое золото – хлопок. Белое вино – алкогольный продукт, производимый

из белых сортов винограда. Белый гриб – ценный съедобный гриб с белой мякотью. Белый медведь – млекопитающее семейства медвежьих. Белые ночи – ночи на севере, когда сумерки не переходят в темноту. Белые мухи – снег. Белый уголь – энтеросорбент, применяемый при острых кишечных инфекциях. Белый свет – окружающий мир, жизнь во всех ее проявлениях. Белая кость – благородный. Белые места – ист. земли, освобожденные от уплаты налогов. Белый друг – эфв. то же, что унитаз. Белое пятно – неисследованное место, территория. Белый шум – стационарный шум, имеющий одинаковую спектральную мощность. Белый флаг – знамя перемирия или предложения переговоров. Белая ворона – редкость. Белый карлик – компактная звезда.

IV. Дериваты:

1. существительные – белуга, белуха, белек, белка, беляк, бельмо, белизна, белок, беловик, бельё, бельевая, бельевщица, белодеревец (белодеревщик), белогвардеец, белошвейка, белоручка, белоэмигрант, белобилетник;
2. прилагательные – беленый, белесый, белобрый, белобокий, белобородый, белобрый, белоголовый, белозубый, белокаменный, белокрылый, белокурый, белолицый, белолобый, беломорский, белоснежный, белоствольный, белотелый;
3. глаголы – белеть, белеться, белить.

White

I. Значения:

1. Цвета молока, соли или снега. *White paint.*
2. Бледный из-за болезни или сильного чувства. *White with anger.*
3. Принадлежащий к расе людей с белой кожей. *White man.*
4. Седой (о волосах). *White hair.*
5. Бесцветный, прозрачный. *White glass.*
6. Снежный, заснеженный. *White Christmas.*
7. С молоком или со сливками. *White coffee.*
8. Пустой, незаполненный. *White sheet.*
9. Безупречный, незапятнанный. *White name.*
10. Раскаленный до бела. *White heat.*
11. Благоприятный, удачливый. *White days of my life.*

II. Синонимы:

pure, pale, light, bright, luminous, alabaster, marble, chalky, snowy, snow-capped, snow-covered, lathery, pure white, frosty, milk-white, snow-white, white skinned, Caucasian, whitened, whitewashed, bleached, clean.

III. Сочетания:

White knight – дружественно настроенный инвестор. *White trash* – деклассированные белые американцы, отличающиеся низким социальным статусом и уровнем образования. *White fury* – неистовство. *White light* – дневной свет. *White night* – ночь без сна. *White slave* – «белая рабыня», проститутка. *White crow* – редкость. *White squall* – внезапный шквал. *Whitehall* – улица в Лондоне. *The White house* – официальная резиденция президента США. *White Paper* – официальное сообщение в письменном виде. *White spirit* – бензин-растворитель. *White elephant* – предмет разорительный для своего владельца. *White wash* – замазывание недостатков, укрывание пороков. *White flag* – знамя перемирия. *White goods* – бытовые электротовары. *White lie* – безвредная ложь. *White dwarfs* – компактные звезды. *White magic* – воздействие на человека без оказания ему ущерба. *White meat* – мясо кур, индеек, а также некоторые сорта дичи. *White Pages* – интернетовские базы данных содержащие сведения о сетевых адресах абонентов, их телефонные номера. *White sale* – распродажа постельного белья. *White space* – пробел, пустое место на отпечатанном листе. *White noise* – продолжительный шум. *White water* – аэрированный поток. *White wedding* – свадебная церемония. *White supremacy* – господство белой расы. *White collar* – конторский служащий.

IV. Дериваты:

1. существительные – *whitener, whitening, white, whites, white-bread, white-collar,*
2. прилагательные – *white-hot, white-knuckled, white-tie,*
3. глаголы – *whitewash, whiten.*

Голубой

I. Значения:

1. Светло-синий, цвета незабудки. Голубое небо.
2. Перен. То же, что идилический, ничем не омраченный. Голубая мечта.
3. Разг., перен. гомосексуальный. Голубой мюзикл.

II. Синонимы:

лазурный, лазоревый, небесный, небесно-голубой.

III. Сочетания:

Голубая кровь – о дворянском происхождении. Голубые магистрали – о больших реках. Голубое топливо – о газе. Голубой экран – о телевизоре. Голубая мечта – о чем-то идилическом. Голубая роль – название маловыразительной роли положительного героя. Голубая характеристика – название односторонне положительной характеристики. Голубой песец – название животного.

IV. Дериваты:

1. существительные – голубика,
2. прилагательные – голубоглазый,
3. глаголы – голубеть.

Blue

I. Значения:

1. Цвета чистого неба или моря в ясный день. *The blue waters of the lake.*
2. Перен. Печальный, унылый, подавленный. *That song always makes me feel blue.*
3. Перен. Непристойный, скабресный. *Some of his jokes were a bit blue.*

II. Синонимы:

aquamarine, azure, cobalt, cyan, indigo, navy, sapphire, turquoise, ultramarine, black, dejected, depressed, despondent, dismal, dispirited, doleful, downcast, down-hearted, gloomy, glum, melancholic, miserable, morose, unhappy, sad, dirty, improper, indecent, lewd, naughty, near the bone, near the knuckle, obscene, offensive, pornographic, risqué, smutty, vulgar.

III. Сочетания:

Bluebell (колокольчик), *blueberry* (черника, голубика), *bluebird* (синешейка), *bluebottle* (василек), *blue gum* (эвкалипт голубой), *blue jay* (голубая сойка) – названия животных и растений. *Blue baby* – синюшный ребенок, цианотичный ребенок. *Bluebeard* – женоубийца. *Bluestocking* – «синий чулок», ученая женщина. *Blue boy* – полицейский. *Blue movie* – порнофильм. *Blue book* – брит. Синяя книга (сборник официальных документов); амер. список лиц, занимающих государственные должности; путеводитель автомобилистов. *Blue chip* – карта. синяя фишка (в покере имеет самую высокую стоимость); бирж. высокодоходная, малорискованная акция. *Blue law* – пуританский закон; закон, регулирующий режим воскресного дня. *Blue ribbon* – орденская лента; значок члена общества трезвенников. *Blue cheese* – сыр с плесенью. *Blue collar* – производственный рабочий. *Blue study* – мрачные раздумья, тяжелые мысли. *Blue fear* – испуг, паника, замешательство. *Blue water* – открытое море.

IV. Дериваты:

1. глагол – *blue, go blue, look blue;*
2. существительные – *blue, the blue, blues.*

Желтый

I. Значения:

1. Цвета яичного желтка. Желтые листья (осенние).

2. Перен., жарг., пренебр. О прессе. Желтая пресса.
3. О людях с желтой кожей (как признак расы). Желтая раса.

II. Синонимы:

золотистый, золотой, янтарный, лимонный, канареечный, шафранный, соломенный, яичный, горчичный, бульварный, низкопробный

III. Сочетания:

Желтый груздь, желтобрюх, желтопузик, желтофиоль, желтая акация, желтый варан - названия животных и растений. Желтая лихорадка, желтая вода - названия болезней. Желтый карлик - тип небольших звезд. Желтый металл - золото. Желтый дом - устар. психиатрическая больница. Желтая майка - отличительная майка спортсмена, лидирующего в общем зачёте какого-либо соревнования. Желтая карточка - знак предупреждения игрока в некоторых командных видах спорта. Желтые страницы - пришедшее из США название телефонных справочников со сведениями о предприятиях и организациях (преимущественно в сфере обслуживания). Желтый билет - устар. документ, который в Российской империи давал право легально заниматься проституцией. Желтый дьявол - деньги, золото. Желтый профсоюз - устар. штрейкбрехерские профсоюзы, создававшиеся предпринимателями для раскола рабочего класса и срыва забастовочной борьбы.

IV. Дериваты:

1. существительные - желтяк, желток, желтуха, желтинка, желть, желтизна, желтозем,
2. прилагательные - желточный, желтковый, желтизна, желтоволосый, желтокожий, желторотый, желтолицый,
2. глаголы - желтеть, желтить, желтеться.

Yellow

I. Значения:

1. Цвета желтка, золота или масла. *Yellow flower*.
2. О людях с желтой кожей. *Yellow people*.
3. Разг. О трусливом человеке. *Yellow-bellied*.
4. Перен. Продажный, бульварный (о прессе). *Yellow press*.

II. Синонимы:

flaxen, fulvous, gold, golden, lemon, primrose, saffron, vitteline, xantic, xanthochromic.

III. Сочетания:

Yellow fever (желтая лихорадка) - название болезни. *Yellow hammer* (обыкновенная овсянка) - название птицы. *Yellow press* - бульварная,

низкопробная пресса. *Yellow light* – желтый цвет светофора. *Yellow Pages* – название телефонных справочников со сведениями о предприятиях и организациях (преимущественно в сфере обслуживания). *Yellow belt* – желтый пояс в каратэ. *Yellow jersey* – желтая майка лидера в соревнованиях. *Yellow flag* – карантинный флаг. *Yellow card* – знак предупреждения игрока в некоторых командных видах спорта.

IV. Дериваты:

1. существительное – *yellowness*,
2. глагол – *yellow*,
3. прилагательное – *yellowish, yellowy*.

Зеленый

I. Значения:

1. Цвета травы, листвы. Зеленый забор.
2. Заросший зеленью, растительностью. Зеленая дорожка.
3. Перен. экологичный, экологически чистый. Зеленые технологии.
4. Перен. незрелый, неспелый. Зеленый помидор.
5. Перен., разг. молодой, неопытный. Зеленый юнец.
6. Перен., субстантивир., жарг. арм., пренебр. Солдат сухопутных войск. Совсем зеленый.
7. Разг. болезненно бледный с землистым оттенком лица. Зеленое лицо.
8. Разг., субстантивир. доллар США. Зеленые не меняю.

II. Синонимы:

изумрудный, травяной, малахитовый, бледный, неопытный, молодой, незрелый, неспелый.

III. Сочетания:

Зеленая улица – о беспрепятственном прохождении трассы. Движение зеленых – название движения за сохранение окружающей среды. Зеленый друг – о дереве. Зеленые щи, зеленый борщ – названия блюд русской кухни. Зеленые береты – распространенное неофициальное название сил специального назначения Армии США. Зеленые человечки – инопланетяне; неологизм – вооруженные люди неопределённой принадлежности без опознавательных знаков, похожие на российских военных. Напиться до зеленых чертиков – очень сильно напиться. Зеленый змий – прост. спиртные напитки, алкоголь. Зеленый континент – Австралия. Зеленый свет – автомоб., ж.-д. зеленый сигнал светофора, разрешение ехать; перен. свободный путь,

возможность беспрепятственного осуществления чего-либо.

IV. Дериваты:

1. глаголы – зеленеть, зеленеться, зеленить,
2. существительные – зеленка, зеленщик, зеленщица, зелень, зеленуха
3. прилагательные – зеленоватый, зеленой, зеленоглазый.

Green

I. Значения:

1. Цвета травы, листы. *The traffic lights have turned green.*
2. Относящийся к растительности, покрытый травой. *Green fields.*
3. Незрелый, неспелый. *Green bananas.*
4. Молодой, неопытный. *Green recruits.*
5. Бледный, землистого цвета. *George looked a bit green.*
6. Связанный с защитой окружающей среды. *Green issues.*
7. Мягкий, умеренный (о климате). *Green winter.*
8. Сделанный из овощей, зелени. *Green salad.*

II. Синонимы:

blooming, budding, callow, credulous, emerald, envious, fresh, grassy, grudging, ignorant, ill, immature, inexperienced, innocent, jealous, naive, new, pale, raw, recent, sick, tender, unhealthy, unripe, verdant, virid, wan, young.

III. Сочетания:

Green bean (зеленый боб), *green fly* (зеленая муха), *greengage* (слива-венгерка), *green onion* (зеленый лук) – названия растений и животных. *Green salad, green tea* – названия пищи, напитков. *Greenhouse* – оранжерея, теплица. *Greengrocer* – продавец фруктов и овощей. *Greenhorn* – новичок, неопытный человек. *Green Paper* – Зеленая книга (тезисы к закону). *Greenback* – разг. банкнот, банкнота. *Green card* – документ, позволяющий человеку, не будучи гражданином США, жить и работать в этой стране. *Green light* – разрешение на беспрепятственные действия. *Green winter* – мягкая, теплая зима. *Green hand* – новичок, неопытный человек. *Green fingers* – садоводческое (цветоводческое) искусство.

IV. Дериваты:

1. существительные – *greenery, greengrocer, greenhouse,*
2. прилагательные – *greenish,*
3. глаголы – *green, greenlight.*

Красный

I. Значения:

1. Цвета крови, спелых ягод земляники, яркого цвета мака. Красный кирпич.
2. Истор. Относящийся к сторонникам революции во время гражданской войны в России. Красная конница.
3. Устар. То же, что красивый. Красная девица.
4. Полит. Социалистический, коммунистический. Красный террор.
5. Субстантивир., полит. Социалистический, коммунистический. Мнение «красных» не имело достаточного веса.

II. Синонимы:

алый, пурпурный, пунцовый, рубиновый, багровый, багряный, огненный, кровавый, кумачовый, червонный, красивый, большевик, социалистический, коммунистический.

III. Сочетания:

Красное дерево, красный лес, красный зверь, красная рыба, красная смородина, красный перец – названия животных и растений. Красная Армия, Красный Флот, Красная шапочка, Общество Красного Креста и Красного Полумесяца (международное движение бескорыстной и срочной медицинской помощи), красная звезда, красный комиссар, красное казачество – названия, связанные с историей или культурой. Красный денек, красное солнышко, лето красное, красная девица – названия для обозначения чего-нибудь хорошего, яркого светлого. Красный угол – у восточных славян наиболее почётное место в избе, в котором вешались иконы и стоял стол. Красная икра – икра лососевых пород рыб. Красное словцо – разг., экспрес. остроумная речь; меткое изречение, выражение. Красная строка – полигр. строка текста, начинающаяся отступом, обычно являющаяся первой строкой абзаца. Красная цена – разг., экспрес. самая высокая цена, которую можно дать за что-либо. Красная книга – книга об исчезающих видах животных, растений и грибов. Красный свет – автомоб., ж.-д. красный сигнал светофора, запрет ехать; перен. невозможность беспрепятственного осуществления чего-либо. Красный товар – устар. ткани. Красная планета – планета Марс. Красная нить – основная связующая идея текста, выступления.

IV. Дериваты:

1. существительные – краснуха, красноречие, краснобай, краснобайство, краснодеревщик, красноперка, краснолесье, краснотал,
2. прилагательные – красноперый, краснокожий, краснолицый, краснощекий,

3. глагол – краснеть.

Red

I. Значения:

1. Цвета крови или огня. *A beautiful red rose.*
2. Рыжий. *Red hair.*
3. Румяный, порозовевший. *Red cheeks.*
4. Налитый кровью (о глазах). *Eyes red with crying.*
5. Запачканный кровью. *A red spotted shirt.*
6. Раскаленный. *Red oven.*
7. Коммунистический, советский. *The Red Army.*
8. Сделанный из золота. *Red 'un* (совершен – монета в 1 фунт стерлингов).
9. Медный. *A red cent.*

II. Синонимы:

reddish, ruddy, warm, hot, glowing, flushed, fevered, red cheeked, red-haired, carrot, auburn, rusty, coral, damask, crimson, carmine, magenta, maroon, purple, scarlet, communist, bloody, blood-spotted, gold.

III. Сочетания:

Red admiral (красный адмирал), *red currant* (красная смородина), *red pepper* (красный перец), *red wood* (красный лес) – названия растений и животных. *Red Cross and Red Crescent* – Организация Красного Креста и Красного Полумесяца. *Red alert* – воен. воздушная тревога; перен. боевая готовность. *Red blood cells* – эритроциты (красные кровяные тельца). *Redbrick* – красный кирпич. *Red card* – (в футболе) карточка, которую показывает судья игроку, нарушившему правила игры. *Red eye* – американский крепкий кофейный напиток, получаемый путем добавления эспрессо в обычный кофе, приготовленного при помощи фильтра. *Red herring* – копченая селедка; перен. ложный маневр, отвлекающий маневр. *Red giant* – астрон. красный гигант. *Red-letter day* – праздник; праздничный, радостный, счастливый, памятный день. *Red light* – автомоб., ж.-д. красный сигнал светофора, запрет ехать; перен. сигнал опасности, предостережение. *Red meat* – красное мясо (говядина, баранина). *Red tape* – бюрократизм, волокита, канцелярщина.

IV. Дериваты:

1. существительные – *red, redcoat, redskin, redneck,*
2. прилагательные – *reddish, red-hot, red-head,*
3. глаголы – *redde(n).*

Коричневый

I. Значения:

1. Буро-желтый (цвета жареного кофе, корицы). Коричневая шапка боровика.
2. Перен., полит. то же, что фашистский, ультранационалистический, крайне правый. Коричневая чума (о фашизме).

II. Синонимы:

кофейный, шоколадный, каштановый, фашистский, крайне правый.

III. Сочетания:

Коричневые яблоки – название сорта яблок. Коричневая чума – презр. о фашизме. Рвань коричневая – вульг. бранное слово

IV. Дериваты:

1. существительные – коричневорубашечник,
2. глаголы – коричневеть.

Brown

I. Значения:

1. Цвета земли, древесины или кофе. *A pair of brown shoes.*
2. Смуглый, загорелый. *You're very brown.*
3. Карий (о глазах). *Brown eyes.*
4. Хмурый, суровый. *Brown mood.*

II. Синонимы:

auburn, brick, bronze, brunette, chestnut, chocolate, coffee, dark, donkey, ginger, hazel, mahogany, rust, sunburnt, tan, tanned, tawny, titian, umber, vandyke brown.

III. Сочетания:

Brown study – задумчивость. *Brown sugar* – сахар-сырец или частично рафинированный сахар; нарк. героин. *Brownstone* – мин. железистый песчаник; перен. особняк, роскошный дом. *Brown goods* – электрооборудование для домашнего хозяйства и отдыха. *Brown ware* – глиняная посуда.

IV. Дериваты:

1. Существительные – *brown, brownie, the Brownies, Brownie Guide,*
2. Глаголы – *brown, brown-bag, brown-nose.*

Анализируя семантические структуры русских цветообозначений и их эквивалентов в английском языке, можно прийти к выводу, что эти языки демонстрируют как близость семантических структур, так и существенные различия.

Например, русское «белый» и английское «white» совпадают в значении «цвета снега», а также как признак расы, определяющий «людей со светлой кожей». В словосочетаниях сходны такие выражения, как: белое мясо – *white meat*, белый хлеб – *white bread*.

Русское «желтый» и английское «yellow» совпадают по значениям: «цвета яичного желтка» и как определение людей с желтым цветом кожи, причем английское «yellow» несет отрицательную оценку. Русское словосочетание желтая лихорадка имеет свой эквивалент *yellow fever*. Совпадают также дериваты: глаголы желтеть и *to yellow*.

Цветообозначение «зеленый» и английское соответствие «green» имеют много общего. Они обозначают «цвета травы или листвы», идентичны также другие значения, где «зеленый» и «green» относятся к еще «недозрелым плодам и растениям», «молодым и неопытным», а также «бледным» людям. Есть совпадения и в словосочетаниях и дериватах, например, зеленщик – *greengrocer*, зеленоватый – *greenish*, зелень – *greenery*.

Русское «красный» и английское «red» относятся к цвету крови, и это единственное общее значение этих двух цветообозначений. Совпадают также дериваты-глаголы: краснеть – *redden*.

Однако русский и английский языки отличаются тем, что в них выступают особые переносные значения и словосочетания, характерные только для одного из них. Например, русское «белый» относится к «вооруженной борьбе за восстановление законной власти в России» – белый офицер, и не имеет своего соответствия в английском. С другой стороны, английское «white» тоже несет особое значение в сочетании *white coffee* – «кофе с молоком». Среди словосочетаний встречаются: белое духовенство, белое золото, белый билет и т.д., характерные только для русского языка. Для английского языка специфичны: *white knight* – дружественно настроенный инвестор; *white goods* – предметы быта, используемые дома; *white night* – ночь без сна; *white lie* – безвредная ложь и т.д.

Прилагательное «красный», очень характерное для русского языка, имеет различные значения, которые не всегда совпадают со значениями английского «red». Например, «красный» относится к «революционной деятельности, к советскому строю» – Красная армия; употребляется для обозначения чего-н красивого, хорошего, яркого – красная девица, красное солнышко. Английское же «red» обозначает «рыжий» – *red hair*, встречается в словосочетаниях *red tape* – бюрократия, волокита, *red alert* – боевая готовность, которые не имеют русских эквивалентов.

Сопоставление словарных статей эквивалентных цветообозначений русского и английского языков делает возможным получение представления о сходстве и различии семантики этих слов. Однако выводы на основе такого сравнения могут иметь лишь самый общий и приблизительный характер, что объясняется тем, что словари часто составлены по разным принципам и с разной степенью подробности. Но, безусловно, такое сопоставление может служить для общей характеристики семантического поля «цвета» сопоставляемых языков.

Библиография

- Александрова З.А., Словарь синонимов русского языка, под ред Чешко Л.А., Москва 1975.
- Алиева Т.С., Словарь синонимов русского языка, Москва 1999.
- Василевич А.П., Исследование лексики в психолингвистическом эксперименте: на материале цветообозначения в языках разных систем, Москва 1987.
- Дворецкий И.В., Васильева Т.М., Цвет одежды//Цвет в нашей жизни: Хрестоматия по психологии, Курск 1993.
- Мюллер В.К., Англо-русский словарь, Москва 2004.
- Ожегов С.И., Шведова Н.Ю., Толковый словарь русского языка, 4-е издание, дополненное, Москва 2000.
- Рахилина Е.В., Когнитивный анализ предметных имен: Семантика и сочетаемость, Москва 2000.
- Яншин П.В., Психосемантика цвета, Санкт-Петербург 2006.
- Longman Dictionary of Contemporary English*, New York 1995.
- Roget's Thesaurus of English Words and Phrases*, UK 2013
- Webster's New Dictionary and Thesaurus*, New York 2002

Abstract

The article deals with analysing names of colours in English and Russian by the comparative-confronting method, as both differences and similarities of semantic structures are researched. The analysis of dictionary entries of colour names is the most evident way while comparing the words in these languages. The article examines such names of colours as белый, голубой, желтый, зеленый, красный, коричневый in Russian and the correspondent words white, blue, yellow, green, red, brown in English. The study results in the conclusion about the common and different features in the semantic structures of the colour names under consideration.

Keywords: colour names, comparative-confronting analysis, dictionary entry, semantic structure, meaning, derivative, set expression

Мосьпан Наталья
Международный институт менеджмента МИМ-Киев

Особенности перевода сказки в рамках лингвосемиотического подхода к тексту

Проблема понимания существует столько же, сколько существует жизнь. Уже в античную эпоху люди столкнулись с проблемой понимания текстов религиозных и художественных произведений. Со временем стало очевидным, что квалифицированной интерпретации требуют не только давние тексты, но и новые произведения, так как разные люди по-разному воспринимают тот же текст, а также потому что произведение живет во времени, и часто новое поколение открывает в нем новые смысловые грани, а каждая эпоха по-новому актуализирует содержание произведения. В новых культурно-исторических условиях то же содержание может приобретать качественно иной смысл – часто очень далекий от авторского замысла...

На протяжении истории развития литературоведческой мысли существовало достаточно большое количество подходов к текстуальной интерпретации. Особенно актуальным становится этот вопрос в рамках переводоведения. С нашей точки зрения, интересно было бы исследовать один из них, а именно – структурализм.

Структурализм преимущественно рассматривают как подраздел семиотики (от греческого слова «знак»). Основателями семиотики есть швейцарский лингвист Соссюр (1857-1913), который употреблял термин «семиология», и американский философ и математик Чарльз Пирс (1839-1914). Толчком к появлению семиотики в конце XIX в. стали труды В. Гумбольдта и Потебни. Основными представителями семиотической методологии стали Ч. Моррис, Ц. Годоров, А. Греймас, У. Эко, ранний Р. Барт, частично М. Фуко, Ж. Лакан и др.

Самым распространенным, классическим определением семиотики является определение по объекту: семиотика – наука о знаках и знаковых системах. Наиболее исчерпывающее определение термина «семиотика» содержит труд

А. Ж. Греймаса и Ж. Курте «Семиотика. Пояснительный словарь»¹. Отмечается, что термин «семиотика» употребляется в разных значениях и может означать:

- 1) некоторую так или иначе манифестированную величину, которую стремятся познать;
- 2) объект познания, каким он предстает в ходе и в результате описания;
- 3) совокупность средств, делающих возможным его познание.

Вот еще одно определение этого понятия: «Семиотика - теоретическое направление, которое исследует все аспекты и факторы продуцирования и интерпретации знаков и процесса означивания. Семиотика имеет два источника происхождения: теории знака Ф. Де Соссюра и Ч. Пирса. Объектом семиотических исследований являются все сферы культурной деятельности: архитектура, литература, живопись, театр, кинематография, мода и т.д., которые можно рассматривать как систему знаков, организованных в соответствии с культурными кодами и процессом означивания»².

«Семиотика занимает особое место между науками, исследуя матрицу, которая касается всех наук. Семиотика – это перспектива, что касается способности быть матрицей для всех дисциплин»³. Базируясь на этом, семиотические понятия можно использовать как матрицу для анализа любого литературного произведения и его переводов на другой язык. «Семиотика возникает при попытке тематизировать такую основу, которая является общей для всех методов и на которой они явно основываются при условии, что они являются настоящими средствами, которые реально продвигают исследования»⁴.

В аспекте рассмотрения операционно-понятийного аппарата, используемого в этой статье, целесообразно привести определение текста, которое принадлежит основателю Тартуской школы Ю. Лотману. Согласно его представлениям, «Текст – это механизм, образованный как система различных семиотических пространств, в континууме которых циркулирует некоторое исходное сообщение. Он предстает перед нами не как манифестация какого-либо одного языка – для его образования нужно по крайней мере два языка. Ни один такой текст не может быть адекватно описан в перспективе только одного языка. Мы можем сталкиваться с сплошным закодированным двойным кодом, причем в разной читательской перспективе оказывается то одна, то другая организация, или с сочетанием общей закодированности некоторым преобладающим кодом»⁵.

¹ Греймас А. Ж., Курте Ж. Семиотика. Пояснительный словарь теории языка / Сост., вст. ст. и общ. ред. Ю. С. Степанова. – М.: Радуга, 1983, с. 49.

² Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996, с. 619.

³ Ділі Дж. Основи семіотики, друге доповнене видання. – Л.: Арсенал, 2000, с. 129.

⁴ Ділі Дж. Основи семіотики, друге доповнене видання. – Л.: Арсенал, 2000, с. 46.

⁵ Лотман Ю. Текст у тексті. – У кн.: Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996, с. 432-434.

Художественный же текст, то есть означаемое, по Ю. Лотману, – это «модель действительности (означающее) вследствие понимания (и, в понимании, моделирования) этой действительности автором»⁶. Эту мысль продолжает другой исследователь – В. Миловидов: «Современная культурология считает текстом как словесные, так и несловесные сообщения (ритуал, музыка, кинематограф, живопись, город как архитектурный текст, созданный градостроителем, ментальность и т.п.). С точки зрения современной философии и филологии «не существует ничего вне текста» (Ж. Деррида), а поскольку, как считают современные структуралисты и постструктуралисты, все знания человека о себе и окружающем мире заключаются в слове, то можно говорить и о Тексте Культуры (Ю. Лотман), и о Тексте Жизни (Р. Барт)»⁷. «Текст – это знаковая система со сложной иерархической организацией. Будучи особым образом оформленной единицей, сам текст является знаком в той мере, в которой он выполняет свою главную номинативно-репрезентативную функцию, называя представления и понятия о комплексной ситуации реального мира»⁸.

С семиотической точки зрения один и тот же текст допускает неоднозначное понимание – как множество омонимичных текстов в целом. Такое явление имеет место, потому что текст как знак обладает двойной «референциальностью»: с одной стороны, он обращен к авторской картине мира, авторскому функциональному тезаурусу, а с другой, – текст соотносится с читательским означаемым. Можно утверждать, что в отношении механизмов смыслообразования и семантизации значения читатель и писатель имеют вполне равные права.

На наш взгляд, в контексте рассматриваемой проблемы интересно обратиться к положениям семиотики Ролана Барта – яркого и влиятельного представителя французского структурализма. Основы коннотативной семиотики Барт в первую очередь использовал для анализа литературной формы, которая должна быть принята как один из типов «социального сообщения». Под последним, по утверждению автора, понимается сообщение, «наполненное культурными ценностями и интенциями, так сказать, в дополнение к тому авторскому содержанию, которое оно выражает, и поэтому со свойствами собственного содержательного действия»⁹.

Текст, по Барту, – это не устойчивый «знак», и условия его порождения, это питательная среда, в которую погружено произведение, это пространство, не поддающееся ни классификации, ни стратификации, которое не знает narra-

⁶ Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М., 1994, с. 46.

⁷ Миловидов В.А. От семиотики текста к семиотике дискурса: Пособие по спецкурсу.- Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000, с. 10.

⁸ Коболева Н. Г. О механизме создания целостности художественного текста // Текст и его категориальные признаки: Сб. научных трудов. – К.: КППНИА, 1989, с. 80.

⁹ Барт Р. Избранные произведения. Семиотика. Поэтика. Составление, общая редакция и вступительная статья Г. К. Косыкова. – М: Прогресс, 1989, с. 11.

тивной структуры, пространство без центра и без дна, без конца и без начала – пространство со множеством входов и выходов (ни один из которых не является «главным»), где встречаются для свободной «игры» гетерогенные культурные коды. Текст – это интертекст, «галактика означающих», а произведение – «эффект текста», зримый результат «текстовой работы», происходящий на «второй сцене», шлейф, который тянется по тексту»¹⁰.

Рассмотрим структуру языкового знака у Р. Барта: «в любого рода семиологической системе постулируется отношение между двумя элементами: означающим и означаемым (...) Следовательно, есть означающее, означаемое и есть знак, который представляет собой результат ассоциации первых двух элементов»¹¹. По определению А. Шейкина, знак – «материальный объект (артефакт), выступающий в коммуникативном или трансляционном процессе аналогом другого объекта (предмета, свойства, явления, понятия, действия), заменитель его»¹². А. Ткачук приводит такое определение: «знак – это социально установленное единство, связывающее ощущаемый образ (или означаемое) и понятие (означающее), ни одно из которых не существует вне отношения к другому»¹³.

Знаковый аспект текста определяется тем, что текст может рассматриваться как «нераздельный сигнал, поскольку он имеет единственное текстовое значение, которое представляет собой результат семантики текста аж до нераздельного смыслообразующего принципа»¹⁴.

Выступая в качестве триединого макрознака, текст «предполагает наличие плана содержания (означаемое), плана выражения (означающее) и функции»¹⁵. Относительно определенного жанра, который находится в центре нашего внимания, а именно сказки, текст понимается как триединый макрознак, который имеет каноническую форму (означающее), передает определенным образом организованное содержание (означаемое). Трилатеральность сказочного текста как знака обуславливает его превращение из абстрактного замысла в семиотический факт, в котором речь приобретает другую смысловую значимость.

В нашей статье мы рассматриваем особенности перевода сказочного текста сквозь призму лингвосемиотического анализа, в связи с чем, в целях нашего исследования, находим необходимым соединить семиотические понятия с переводческими в единое целое.

¹⁰ Косиков Г. Ролан Барт – семиолог, литературовед // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Издательская группа „Прогресс“, „Универс“, 1994, с. 40.

¹¹ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Издательская группа „Прогресс“, „Универс“, 1994, с. 75-76.

¹² Культурология. XX век. Словарь. – СПб.: Университетская книга, 1997, с. 125.

¹³ Ткачук О. М. Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002, с. 46.

¹⁴ Воробьева О. П. Текстовые категории и фактор адресата. – К.: Вища школа, 1993, с. 26.

¹⁵ Еремеева Н. Ф. Концептуальное пространство английской народной сказки. – Дис. на соискание уч. ст. к. ф. н., – Черкассы, 1997, с. 31.

Как отмечалось выше, семиотика является матрицей для всех наук, она меняется и в переводоведении. Семиотический подход к переводу отражается в постулатах лингвосемиотики и позволяет представить его как интерпретирующую деятельность с использованием знаковых систем, что приводит нас к вопросу о категории «единицы перевода». Ведь всякая система, несущая значение, непременно должна содержать единицы, которыми она оперирует для производства смыслов. В частности, с целью проведения всестороннего анализа сказочного текста, который находится в центре нашего внимания, при его комплексной интерпретации целесообразно рассмотреть семиотические аспекты, которые выделяются в текстах в виде минимальных элементов, которые мы будем рассматривать как единицу перевода.

Семиотика использует данные других наук, проливая свет на их составляющие, которые с семиотической точки зрения представляют собой знаковые процессы и знаковые системы. Будучи инструментом других дисциплин, она вооружает их понятийным аппаратом и аналитическими процедурами для исследования изучаемых этими науками явлений. Перевод, являясь функциональной системой, обладающей всеми признаками системы, постоянно взаимодействует с другими системами, сталкивающимися в переводе, а также с системой смыслов, заключенной в исходном произведении.

Общей чертой переводоведения и семиотики является центральная для обеих наук проблема – интерпретация того или иного знака, его объема, целей, границ. Перевод уподобляется семиозису, ибо являет собой процесс генерирования значения, в частности при чтении художественного произведения. Вследствие того, что «семантическая технология перевода должна быть изоморфна семантической технологии исходного текста»¹⁶, переводчик попадает в зависимость от принципов организации текста оригинала, что ведет к необходимости учета различных факторов, находящихся в ведении лингвистики текста.

Положения лингвосемиотики о двусторонности языкового знака, о своеобразии его связи с обозначаемой им реальностью позволяют более точно решить вопрос о том, что же переводчик на самом деле переводит – слова и их значения или смыслы, рождающиеся только из определенных сочетаний знаков, обладающих определенной индивидуальностью. Переводчик, постоянно сталкиваясь с авторским индивидуальным означиванием, обращается к системам постоянного означивания для того, чтобы на их основе создать собственное индивидуальное означивание.

Подытоживая сказанное, можем привести мнение А. Поповича о том, что «семиотический аспект перевода – это знаковый характер переводческого процесса. Перевод – это метазнак по отношению к литературной деятельности ав-

¹⁶ Базылев В. Н., Сорокин Ю. А. Интерпретативное переводоведение / В. Н. Базылев, Ю. А. Сорокин. – Ульяновск, 2000, с. 28..

тора оригинала, обусловленной вторичной активностью. По отношению к получателю перевода – это метакоммуникация. Семиотический аспект означает соблюдение различий, которые возникают при переводе вследствие различной реализации пространства и времени в соответствующей культуре в коммуникативных сдвигах и коммуникативной ситуации»¹⁷.

А. Попович отмечает важность текстового уровня перевода, поскольку именно на этом уровне «реализуется не прямолинейная, а функционально обоснованная замена текста передающей литературы на текст принимающей литературы с сохранением основного (инвариантного) значения»¹⁸. «Сравнение двух текстов», – продолжает ученый, – «происходит по правилам перекодирования знаковых структур, носителями которых являются данные тексты (...) Выбор правил перекодировки переводчиком-реализатором этой замены и есть идиолектом, «грамматикой» переводчика»¹⁹.

Как мы указывали выше, с целью определения единицы перевода в рамках выбранного лингвосемиотического подхода к переводу из предлагаемого для анализа текста мы выделили короткие сегменты. Эти сегменты, согласно Р. Барту, «являются единицами чтения, поэтому я обозначаю их термином «лексия» (lexie). Лексия – это произвольный конструкт, это просто сегмент, в рамках которого мы наблюдаем распределение значений»²⁰.

Мы прослеживаем коннотативные значения, возникающие в пределах каждой лексии, которые являются смыслообразующими. На наш взгляд, интересно найти параллельные лексии в текстах украинских переводчиков и, сравнивая переводы, сделать вывод о том, как отражается процесс означивания средствами другого языка, в частности украинского. Поддерживаем мнение Р. Зоривчак: «Несколько переводов одного и того же первоисточника – явление всегда желательное, так как в отличие от оригинала, всегда единственного и неповторимого, каждый перевод только примерно воспроизводит образно-смысловую систему оригинала. Великое произведение искусства бессмертно и неисчерпаемо, и возможность его повторных переводов – одно из выражений этой неисчерпаемости»²¹.

¹⁷ Попович А. Проблема художественного перевода. Под общей ред. П. М. Топера, М.: Высшая школа, 1980, с. 193.

¹⁸ Попович А. Проблема художественного перевода. Под общей ред. П. М. Топера, М.: Высшая школа, 1980, с. 51.

¹⁹ Попович А. Проблема художественного перевода. Под общей ред. П. М. Топера, М.: Высшая школа, 1980, с. 51.

²⁰ Барт Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: „Прогресс“, „Универс“, 1994, с. 424–429.

²¹ Зоривчак Р.П. Лингвостилистические характеристики художественного текста и перевод (на материале перевода украинской прозы на английский язык) Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук. – Львов, 1987, с. 30.

Дополняя наш лингвосемиотический инструментарий, который мы используем для анализа переводов сказочного текста, введем термин «семиосфера». Как определяет Ю. Лотман, «Любой отдельный язык оказывается погруженным в некоторое семиотическое пространство, и только в силу взаимодействия с этим пространством он способен функционировать. Неразложимым работающим механизмом – единицей семиозиса – следует считать не отдельный язык, а все присущее данной культуре семиотическое пространство. Это пространство мы и определяем как семиосферу»²². Мы считаем нужным углубить емкость этого термина и понимать его как систему индивидуальных оценочных представлений автора оригинального текста и его переводчика о мире, которые находят свое отражение на текстовом уровне художественного произведения. Именно такая трактовка семиосферы позволяет давать исчерпывающее обоснование непохожести переводческих идиостилей, проявляющееся при сопоставительном анализе украинских текстов.

Мы уделяли внимание общим семиотическим понятиям, поскольку они позволяют создать определенную единую систему координат, по отношению к которой можно рассматривать способы воспроизведения лингвостилистических особенностей, в частности семиотической системы образов, созданной Р. Кипплингом, в украинских переводах цикла сказок «Вот так сказки».

Как следует из сказанного выше, ценность семиотических понятий, в частности для гуманитарных наук, заключается в том, что они позволяют выяснить общее в различных явлениях, решить основные вопросы и описать их в единой системе терминов и понятий. По мнению И. Арнольд, это «способствует взаимному обогащению многих, до сих пор далеких друг от друга слоев знаний, а, как известно, прогресс науки происходит за счет двух противоположных процессов: все большей дифференциации каждой науки и интеграции ее с другими. При этом оказывается, что именно на стыках наук удается достичь наиболее интересных и новых результатов»²³.

Применяя семиотический и лингвистический подходы к пониманию понятия текста, на наш взгляд, представляется интересным рассмотреть переводы сказок Р. Кипплинга. Именно путем применения лингвосемиотического подхода к анализу художественного произведения в рамках переводоведения мы попробуем рассмотреть в этой статье две сказки Р. Кипплинга и их переводы на украинский язык.

Наша статья посвящена исследованию сказочного творчества Р. Кипплинга. «Просто сказки для маленьких детей» были написаны английским автором Редьярдом Кипплингом. Они, бесспорно, занимают почетное место среди лучших

²² Лотман Ю. М. Семиосфера. – С.-Петербург: «Искусство – СПб», 2000: https://psv4.vk.me/c6226/u6752525/docs/f1721ac7f75a/Lotman_Yu_M_Semiosfera.pdf?extra=eNV8dbM7AaCZDXwWfr52AQcYFknRKXR8un-tnExx337fPAChofZk_rGNeHV-ebUoMC9Zi3XlGz_rv7DMSKTdu5fyz2KBQ&dl=1 (по состоянию на 27.10.2015).

²³ Арнольд И. В. Стилистика декодирования. Курс лекций. – Л.: 1974, с. 11.

из известных его произведений. Известно, что интерес к литературному наследию английского писателя и сказочника Редьярда Киплинга прослеживается еще со времен его жизни. Его произведения, в частности сказки, переводились на многие языки мира. Постоянное внимание к творчеству этого автора наблюдается и со стороны украинских переводчиков.

Поскольку текст с лингвосомиотической точки зрения представляет собой «знаковую деятельность», литературные сказки английского писателя представляют собой систему знаков. Сборник состоит из двенадцати сказок, в каждой из которых рассказывается о происхождении той или иной особенности фенотипа всем известных животных: длинного хобота у слона, горба у верблюда или пятен у леопарда. Или – в произвольной увлекательной форме маленькому читателю, на которого рассчитаны сказки, – предлагаются сведения о том, как, например, было написано первое письмо или изобретена азбука.

Сказки опубликованы в 1902 году и представляют собой фантастические истории о том, как произошли различные природные феномены. Предвестник этих сказок – «Как пришел страх» в «Второй книге джунглей», в которой Маугли слышит историю о том, как тигр получил свои полосы.

Анализируя сборник Р. Киплинга «Just So Stories»²⁴ и их лингвостилистические особенности в украинских переводах с точки зрения лингвосомиотического подхода к текстам, нельзя обойти вниманием такие сказки, как «How the First Letter was Written» и «How the Alphabet was Made». Восьмая и девятая сказки сборника обращены к человеческому обществу, поэтому в этих произведениях, в отличие от остальных других, нет животных микрознаков. Здесь внимание писателя сосредоточивается не на животных, а на людях, которых отличает от первых только степень эволюционного развития. И хотя эти произведения представляют собой органическую часть сборника, украинскому читателю они почти неизвестны. Первую из упомянутых сказок перевели Л. Солонько (1957 год), Л. Солонько и Ю. Лисняк (2000 год) и С. Шалай и Ю. Худяков (2001 год), а над текстом второй работал только Л. Солонько и Л. Солонько и Ю. Лисняк.

Анализируя переводы сказок Р. Киплинга, видим, что они создавались в разное время. Сравнительный анализ переводов сказок наталкивает нас на мысль, что С. Шалай и Ю. Худяков использовали украинский текст Л. Солонько и Ю. Лисняка как подрядчик и опубликовали его почти без изменений (совпадают почти все приведенные примеры из переводов указанных авторов). Итак, проанализируем эти переводы, попытаюсь понять, насколько удалось переводчикам осмыслить авторскую интенцию и передать ее средствами родного языка.

Закон эволюции находит свое отражение в человеческом обществе, которое не стоит на месте в своем развитии, а постоянно движется вперед. Сказки «How

²⁴ Kipling R. Just So Stories for Little Children / Р. Киплинг. Просто сказки [книга для чтения на английском языке]. – СПб. : КАРО, 2004. – 288 с. : ил. – („Original reading”).

the First Letter was Written» и «How the Alphabet was Made» образуют неделимое смысловое единство, в шутильной форме развивая тему зарождения письменности первобытных людей.

Р. Киплинг рассказывает в доступной для ребенка форме, как раньше жили люди: «*He was Primitive, and he lived cavily in a Cave, and he wore very few clothes and he could not read and he could not write and he didn't want to, and except when he was hungry he was quite happy*». Из этой лексии ясно видна примитивность мышления и образа жизни первобытного человека, что составляет субстанцию выражения этой лексии. Л. Солонько переводит так: «Давно-давно, ще в незапам'ятні часи, жив на світі первісний чоловік. Жив він просто в печері, ледве прикривав своє тіло, не вмів ні читати, ні писати, та й не хотілося ще йому цього вміти. Аби не бути голодним – оце й усе, що йому було треба»^{25, 26}. Л. Солонько и Ю. Лисняк и Шалай и Ю. Худяков воспроизводят отрезок текста так: «Він був просто первісним чоловіком, і жив печерно в первісній Печері, і майже не носив одягу, і не вмів ні читати, ні писати, та ще й не хотів цього вміти, і коли не був голодний, то почувався цілком щасливо»²⁷. Перед нами семантико-стилистически адекватные переводы, то есть семантически полные, точные и стилистически эквивалентные оригиналу. В этом случае сохраняется и цель коммуникации, и описание ситуации, и способ ее описания.

На наш взгляд, не случайно в поле зрения автора оказалась семья как базовая ячейка общества, архетип структуры, его прообраз. Имена людей семьи первобытного племени в этих сказках красноречивы. С их помощью Р. Киплинг косвенно указывает на основные черты каждого из ее членов. Так, об отце сказано: «*His name was Tegumai Bopsulai, and that means 'Man-who-does-not-put-his-foot-forward-in-a-hurry'*». То есть, согласно с переводом, который совпадает у всех украинских переводчиков: «Звали того чоловіка Тегумай Бопсулай, що означало: „Чоловік-який-спершу-зважає-а-потім-ступає”. Про жену сказано так: «*And his wife's name was Teshumai Tewindrow, and that means 'Lady-who-asks-a-very-many-question'*». Украинские переводчики таким образом декодировали киплинговское представление о первобытной (а, может, и не только) женщине: «І була в нього дружина, яку звали Тешумай Тевіндроу, що означало: «Жінка-яка-спершу-питає-а-потім-зважає». И какая же полноценная семья без ребенка: «*And his little girl-daughter's name was Taffamai Matallumai, and that means 'Small-person-without-any-manners-who-ought-to-be-spanke'*». Переводчики подбирают такие эквиваленты в украинском языке: «І була в нього мала донечка, на ім'я Теффімай Металлумай, що означало: «Маленька-пустунка-яка-заслугує-шльопанців».

²⁵ Кіплінг Р. Як і чому. Казки. [пер. Л. Т. Солонько]. – К. : Державне видавництво дитячої літератури УССР, 1957. – 119 с.

²⁶ Кіплінга Р. Казки [пер. С. Г. Шалай, Ю. Б. Худяков ; худ. М. Пильцин]. – Донецьк : „Донеччина”, 2001. – 512 с. : з іл. – (Серія „Для маленьких друзів”).

²⁷ Кіплінг Р. Як і чому. Казки /Для мол. та серед. шк. віку/ ; [пер. Л. Т. Солонько, Ю. Я. Лисняк]. – К. : Школа, 2000. – 154 с. – (Хрестоматія школяра).

Прокомментируем эти переводы. Прежде всего отметим, что английские композитные образования были перенесены в язык перевода без структурных изменений. Согласно Н. Клименко, 10% словарного состава языка составляют сложные слова и большинство из них образовалось основосложением. «Сначала возникло словосложение, далее на его почве сформировалось основосложение, которому присуща более высокая степень связи между компонентами»²⁸. Так, имена членов первобытной семьи, как части речи, являются существительными, состоящими из нескольких простых знаменательных слов, каждое из которых несет смысловую нагрузку и, объединенные в единое целое, составляют для перевода определенные трудности. Сложные сказочные имена базируются на каком-то одном семантическом признаке, а постпозитивное приложение собственных имен существительных воспроизводит авторское представление о словесном образе. Важная семантико-стилистическая нагрузка, которую несут имена в образной структуре сказки, передается с помощью контекстуальных соответствий, лексико-семантических и лексико-грамматических трансформаций. Приведенные толкования авторских лексий в авторстве Л. Солонько и Ю. Лисняк, без сомнения, являются образцовыми с точки зрения норм и правил переводческого искусства. Это как раз один из тех случаев, когда внетекстовые ряды переводческого дискурса не входят в конфликт с авторскими, вследствие чего украинский текст воспринимается естественно.

Сказка базируется на определенном противопоставлении исходной и конечной ситуации в системе событий. Если в начале истории автор изобразил ограниченность мышления и примитивность интересов первобытного человека, то впоследствии, в результате действия закона эволюционного развития, Р. Киплинг развивает сюжетные коды дальше, и ситуация приобретает иной характер. Писатель выражает мнение, что одним из фундаментальных достижений человечества является изобретение письменного способа обмена информацией, то есть письма: *«It is a great invention, and some day men will call it writing. At present it is only pictures, and, as we have seen today, pictures are not always properly understood. But a time will come, O Baby of Tegumai, when we shall make letters – all twenty-six of 'em, – and then we shall always say exactly what we mean without any mistakes»*. Л. Солонько адекватно передает киплинговский язык, изменяя при этом только фактические данные, адаптируя их к имеющимся фоновым знаниям реципиента. Так, например, в английском алфавите двадцать шесть букв, а в украинском – тридцать две. Это нашло свое правомерное изображение в переводе: «Це велике відкриття, і колись люди назовуть його письмом. Зараз це лише картинки, і, як ми бачили сьогодні, вони не завжди зрозумілі. Але настане час, о дочко Тегумая, коли ми винайдемо літери – всі тридцять дві літери абетки – і тоді ми зможемо писати й читати. Тоді вже нас усі розумітимуть і не робитимуть таких помилок». Декодирования Л. Солонько, Л. Солонько и Ю. Лисняка и С. Шалая и Ю. Худякова почти полностью дублируют приве-

²⁸ Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / Ц. Тодоров; [пер. з фр. Євген Марічев]. – К.: Видавничий дім „Киево-Могилянська академія”, 2006, с. 67.

денный перевод. Рассмотренная лексика разъясняет характерные признаки человека, который, в соответствии с авторской семиосферой, приравнивается к животным как равноправный участник эволюционного процесса и в терминах нашего исследования толкуется как микрознак. Одним из этих признаков, которые поднимают человека на более высокий уровень развития, является изобретение письма. Переводчики применяют дословный перевод на уровне лексий, подбирая удачные лексические соответствия и сохраняя синтаксические конструкции оригинала. По этому поводу можно заметить, что процесс перевода – это поиск, связанный с последовательным выбором возможных вариантов. Осуществляя этот выбор, переводчики постоянно пользуются собственными лингвистическими и когнитивными знаниями, а, кроме того, учитывают лингвистические и когнитивные знания будущих читателей, отражающие особенности их культуры. Приведенный перевод красноречиво свидетельствует об удачности такого выбора.

Следующая сказка – «How the Alphabet was Made» – непосредственно связана с предыдущей анималистической историей и по смыслу и композиционно продолжает шутливую историю о том, как был изобретен алфавит. Вторая сказка имеет будто логическое завершение в продолжении исходной идеи, которая получает развитие в этой истории – изобретении алфавита: *«...and they drew pictures and so on and so forth and so following till they had done and drawn all the sound-pictures that they wanted, and there was the Alphabet, all complete.*

And after thousands and thousands and thousands of years, and after Hieroglyphics and Demotics, and Nilotics, and Cryptics, and Cufics, and Runics, and Dorics, and Ionics, and all sorts of other ricks and tricks (because the Woons, and the Neguses, and the Akhoonds, and the Repositories of Tradition would never leave a good thing alone when they saw it), the fine old easy, understandable Alphabet – A, B, C, D, E, and the rest of ‘em – got back into its proper shape again for all Best Beloveds to learn when they are old enough». Из всех переводчиков только Л. Солонько (1957 год) и Л. Солонько и Ю. Лисняк (2000 год) работали над переводом этой сказки. Считаем, что приведенные английская и украинская лексии отличаются, обнажая разницу авторского и переводческих дискурсов. Здесь мы сталкиваемся с поиском переводческих решений в целевом языке, с поиском лингвостилистических средств, отличных в парадигматике от английских. Таким образом, происходит определенная модуляция, то есть изменение ракурса взгляда на коммуникативную ситуацию, однако ее коммуникативная цель в целом остается неизменной в тексте Л. Солонько:

«Таким чином Тафті і її татко надряпали всі звуки, які їм були потрібні, і склали абетку – від початку до кінця.

Минули тисячоліття, і люди пробували вживати безліч знаків для письма, аж поки повернулися до тієї абетки, простої і зрозумілої, яку винайшли Тафті та Тегумай. По ній тепер вчать всі дітки, коли вони вже в такому віці, що можуть вчитися».

В определенной степени перевод Л. Солонько и Ю. Лесника отличается: „Отак вони малювали та перемальовували та підправляли свої звуки-картинки і зрештою склали а б е т к у – геть усю, від початку до кінця.

Спливли століття, століття та століття, люди пробували вживати безліч знаків для письма, але все-таки вони повернулися до тієї гарної, прадавньої і зрозумілої абетки, – а, б, в, г, д і т.д., що її винайшли Тефі та її тато. І тепер по ній вчать хлопчики та дівчатка, коли вони підростають і їм настає час навчатися».

Как видим, переводчики оставляют часть подлинника, которая содержит названия способов письменной передачи человеческой мысли, невоспроизводимыми, тем самым облегчая ее восприятия ребенком. Соглашаемся с Ц. Тодоровым о том, что «в каждом тексте есть своя доминанта, элемент, который подчиняет все остальные, который становится генеративным принципом всего целого»²⁹. Предполагаем, что такой доминантой для переводчиков была ясность текста, то есть его прагматическая адаптация на уровне лексий.

Культурное наследие английского писателя неоднократно привлекало к себе внимание украинских переводчиков прошлого и настоящего. Время создания перевода, личная установка переводчика и особенности переводческих семиосфер обеспечили нам богатое разнообразие толкований английских текстов. Ни один из них нельзя обойти вниманием, потому что каждый перевод важен; его роль трудно переоценить. Благодаря анализу семиотически нагруженных текстовых элементов киплинговських сказок можно оценить переводы с точки зрения их адекватности.

Итак, в этой статье была сделана попытка продемонстрировать эффективность лингвосемиотического подхода к переводу. Его применение способствует более глубокому пониманию художественного стиля Р. Киплинга, выявлению и обоснованию оптимальных переводческих решений, которые обусловлены спецификой собственных семиосфер украинских переводчиков. Были проанализированы особенности перевода образов-символов сказочного сборника Р. Киплинга «Just So Stories». Примечательно, что все переводчики рассматривали их как персонифицированные антропонимы, представленные в тексте в образе представителей человеческой среды. На примере сказок «How the First Letter was Written» и «How the Alphabet was Made» мы рассмотрели переводческие возможности описания первобытного человека, образ которого, в терминах нашего исследования, выполняет функцию своеобразного знака. Из проведенного анализа следует вывод, что тексты Л. Солонько, Л. Солонько и Ю. Лисняка более совершенные с точки зрения способов воспроизведения обозначаемого подлинника. Применяя приемы смысловой модуляции, лексико-семантических и лексико-грамматических трансформаций, переводчики пытались сохранить и донести до читателя лингвостилистические особенности оригинала.

²⁹ Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / Ц. Тодоров; [пер. з фр. Євген Марічев]. – К. : Видавничий дім „Киево-Могилянська академія”, 2006, с. 83.

Библиография

1. Арнольд И. В. *Стилистика декодирования*. Курс лекций. – Л., 1974.
2. Базылев В. Н., Сорокин Ю. А. *Интерпретативное переводоведение* / В. Н. Базылев, Ю. А. Сорокин. – Ульяновск, 2000.
3. Барт Р. *Избранные произведения*. Семиотика. Поэтика. Составление, общая редакция и вступительная статья Г. К. Косыкова. – М, Прогресс, 1989.
4. Барт Р. *Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По* // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косыкова. – М., Прогресс, Универс, 1994.
5. Воробьева О. П. *Текстовые категории и фактор адресата*. – К.: Вища школа, 1993/Лотман Ю. Текст у тексті. – У кн.: Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів, Літопис, 1996.
6. Греймас А. Ж., Курте Ж. *Семиотика. Пояснительный словарь теории языка* / Сост., вст. ст. и общ. ред. Ю. С. Степанова. – М., Радуга, 1983.
7. Ділі Дж. *Основи семіотики*, друге доповнене видання. – Л., Арсенал, 2000.
8. Еремеева Н. Ф. *Концептуальное пространство английской народной сказки*: Дис. на соискание уч. ст. к. ф. н., – Черкассы, 1997.
9. Зоривчак Р.П. *Лингвостилистические характеристики художественного текста и перевод (на материале перевода украинской прозы на английский язык)*: Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук. – Львов, 1987.
10. Коболева Н. Г. *О механизме создания целостности художественного текста* // Текст и его категориальные признаки: Сб. научных трудов. – К., КГПНИЯ, 1989.
11. Косиков Г. *Ролан Барт – семиолог, литературовед* // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., Прогресс, Универс, 1994.
12. *Культурология. ХХ век. Словарь*. – СПб.: Университетская книга, 1997.
13. Лотман Ю. М. *Лекции по структуральной поэтике* // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М., 1994.
14. Лотман Ю. М. *Семiosфера*. – С.-Петербург, Искусство – СПб, 2000: https://psv4.vk.me/c6226/u6752525/docs/f1721ac7f75a/Lotman_Yu_M_Semiosfera.pdf?extra=eNV8dbM7AaCZDXwWfr52AQcYFknRKXR8un-tnExx337fPACHoItZk_rGNeHV-ebU-oMC9Zi3XlGz_rv7DMSKTdu5fyz2KBQ&dl=1 (по состоянию на 27.10.2015).
15. Миловидов В.А. *От семиотики текста к семиотике дискурса*: Пособие по спецкурсу. – Тверь, Твер. гос. ун-т, 2000.
16. Попович А. *Проблема художественного перевода*. Под общей ред. П. М. Топера, М., Высшая школа, 1980.
17. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів, Літопис, 1996.
18. Ткачук О. М. *Наратологічний словник*. – Тернопіль, Астон, 2002.
19. Тодоров Ц. *Поняття літератури та інші есе* / Ц. Тодоров ; [пер. з фр. Євген Марічев]. – К., Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006.

Иллюстративный материал

1. Kipling R. Just So Stories for Little Children / Р. Киплинг. Просто сказки [книга для чтения на английском языке]. – СПб., КАРО, 2004. – 288 с.: ил. – («Original reading»).

2. Кіплінг Р. Як і чому. Казки /Для мол. та серед. шк. віку/ ; [пер. Л. Т. Солонько, Ю. Я. Лісняк]. – К.: Школа, 2000. – 154 с. – (Хрестоматія школяра).
3. Кіплінг Р. Як і чому. Казки. [пер. Л. Т. Солонько]. – К.: Державне видавництво дитячої літератури УРСР, 1957.
4. Кіплінга Р. Казки [пер. С. Г. Шалай, Ю. Б. Худяков; худ. М. Пильцин]. – Донецьк, Донеччина, 2001. – 512 с.: з іл. – (Серія «Для маленьких друзів»).

Abstract

The present paper describes basics of a linguistic and semiotic approach in translation studies, ie to the translation of the text in accordance with which the latter is regarded as a sign system. The article highlights that an interpretation of the sign is believed to be a central issue for both translation studies and semiotics proving efficiency of applying semiotic instruments in translation of literary texts thereby. The paper suggests semiotic tools to be applied in translation in order to achieve the establishment of relations of maximum equivalence degree between the original and translated texts. Also, an attempt is made to place emphasis on interpretations of author's lexias carried out by different Ukrainian translators which reflect individual peculiarities of the translators' semiospheres. The analysis is made based on a collection of fairy tales "Just So Stories" written by R. Kipling, in particular on "How the First Letter was Written" and "How the Alphabet was Made".

Keywords: a linguistic and semiotic approach, a text, a lexia, a semiosphere, equivalence.

glossia

glossia

glossia

glossia

glossia

glossia

glossia

KULTUROZNAWSTWO

Włodzimierz Moch, Michał Moch
Wyższa Szkoła Gospodarki w Bydgoszczy

Dwie perspektywy. Jak polscy raperzy widzą rzeczywistość

Celem tego artykułu jest kontrastywna analiza artystycznych wypowiedzi dwóch polskich raperów – Peji¹ i Łony. Odnosi się ona do takich obszarów jak: sylwetka rapera, język i styl, jakim się posługuje, kulturowo-językowy obraz świata prezentowany w jego w tekstach oraz wpływ środowiska, w którym się wychował na sposób i specyfikę widzenia rzeczywistości. Interesują nas także różnice w postawach obu raperów, jakie w wymienionych kręgach tematycznych ich wypowiedzi się ujawniają.

Wybór tych właśnie artystów do analizy porównawczej jest nieprzypadkowy – są to jakby skrajne bieguny hiphopowego świata, który jest dalece niejednorodny, gromadzi twórców o różnej drodze życiowej, pochodzeniu, wykształceniu, profilu twórczym itp. Obu łączy nie tylko poetyka rapu, ale przede wszystkim fakt, że przyjmują na siebie wiele ról: są autorami tekstów swoich utworów rapowych, narratorami i zarazem bohaterami opowiadanych historii, wykonawcami czy nawet aktorami odgrywającymi różne role, artystycznymi liderami. Często ich wypowiedzi mają charakter osobistego zwierzenia, ale też nie brak refleksji o treściach bardziej ogólnych – raperzy chętnie puentują otaczającą ich rzeczywistość, najczęściej są jej bardzo krytycznymi obserwatorami, a do swojego opisu używają swoistych, charakterystycznych dla rapu, porównań i innych środków stylistycznych.

Peja: *american dream* w polskim wydaniu

Pierwszy z raperów – Ryszard Andrzejewski (pseudonim Peja) urodził się 17 września 1976 r. na poznańskich Jeźycach. Wychowywał się w rodzinie robotniczej, matka zmarła, gdy miał 12 lat, a ojciec odszedł w 1996 roku. Przyszły raper ukończył jedynie

¹ Przyjmujemy pisownię z „j” w odmianie pseudonimu, gdyż tak życzy sobie sam raper. Podobną postać odmiany przyjęto w pismach zajmujących się tematyką hip-hopu oraz w portalach internetowych.

szkołę podstawową, ale miał talent do układania rymowanych tekstów i doskonale się odnalazł w przyjmowanej przez polską młodzież na początku lat 90., a popularnej już co najmniej od dziesięciolecia na Zachodzie, kulturze hiphopowej. Pierwsze demo grupy Peji - Slums Attack - pochodzi z 1993 r. Raper przyjął pseudonim w formie regionalizmu wielkopolskiego oznaczającego 'pchłę, wesz'. W ten sposób wyraził swą buntowniczą postawę wobec świata i często przez siebie akcentowane pochodzenie z biednego kwartału Poznania, gdzie łatwo można się było, sądząc z jego tekstów, spotkać z przejawami rodzinnej – i w ogóle społecznej – patologii.

Gangsterski styl, jaki wtedy Peja i podobni mu raperzy (Slums Attack, Nagły Atak Spawacza) przejęli z amerykańskiego gangsta rapu, stał się dla niego i jemu podobnych agresywnym, ale skutecznym sposobem podkreślania tożsamości, zarówno społecznej – w sensie pochodzenia i miejsca urodzenia - jak i indywidualnego stylu uprawiania muzyki. Peja jest ucieleśnieniem stereotypu i personifikacją – w polskiej mikroskali – amerykańskiego mitu awansu społecznego (*american dream*), oddawanego przez określenie *kariera w stylu od pucybuta do milionera*². Podobnie jak wielu innych raperów, można go nazwać *self-made manem*, kimś, kto sobie zawdzięcza awans społeczny. Wywodząc się z nizin społecznych, awansował do czołówki, także finansowej, polskich raperów. Potrafił się wyzwolić z kryminogennego środowiska, z którym jednak nigdy nie zerwał kontaktów i dzięki talentowi do układania rymowanych tekstów i ich wygłaszania – wybić na pozycję nieosiągalną dla rzeszy podobnych mu ulicznych rymotwórców. Ze sprawy swego pochodzenia społecznego, lokalnego i rodzinnego uczynił jeden ze sztandarów swych artystycznych działań.

Reprezentuję biedę – powiedział w utworze pod tym tytułem z płyty *Najlepszą obroną jest atak* i ten cytat już jako swoisty manifest trafił na podatny grunt oczekiwań tysięcy młodych ludzi, żądnych awansu społecznego i materialnego. Odtąd temat nierówności społecznych stał się jednym z głównych w jego działalności. Bunt Peji obraca się przeciwko ludziom bogatym, zwłaszcza czerpiącym korzyści z systemu społeczno-politycznego. *Jebać bogatych* – brzmi jedno z jego haseł, zawierające wulgaryzm, podobnie jak wiele innych jego tekstów.

*Większość mego życia to nie był rajski eden, więc powtórzę skurwysynu
– reprezentuję biedę!*

7 lat chudych razy 3-21

*słyszysz skurwysynu? Reprezentuję biedę! Mam 28 lat ile tłustych? Może z 7
mimo to skurwysynu wciąż reprezentuję biedę!*

*Nie jestem hipokrytą dobrze wiem gdzie me korzenie
z biedy Peja się wywodzi, więc reprezentuję biedę!*

² James Truslow Adams w 1931 r. określił amerykański styl życia jako *american dream* – spełnienie marzeń o lepszym, bogatszym i pełniejszym dla wszystkim życiu, zgodnie ze zdolnościami i osiągnięciami, niezależnie od położenia społecznego i miejsca urodzin. Idea jest zakorzeniona w Deklaracji Niepodległości Stanów Zjednoczonych Ameryki, która głosi, że „wszyscy ludzie stworzeni są równi” i że są „obdarzeni przez Stwórcę w pewne niezbywalne prawa”, w tym „życie, wolność i dążenie do szczęścia” – zob. http://pl.wikipedia.org/wiki/American_dream (dostęp w lipcu 2014).

Z biedy się wywodzę, w biedzie gniłem i przeżyłem
niejedną ciężką chwilę i to nie z własnej winy
Bóg nie rozdaje równo, nie wybierałem rodziny
dobrze wiem jak to było i pierdole twe rozkminy synu
Hej koleżko na chuj mówisz jak ci ciężko, przeżyłeś te biedę, stres, to całe piekło
weź wypierdalaj z biedą na zawsze związany
stamtąd się wywodzę prawdą, że się z niej wyrwałem
ale najważniejsze to, że nigdy nie zapomniałem
ale najważniejsze to, że swej skóry nie sprzedałem
ale najważniejsze to, że tożsamość zachowałem
ale najważniejsze to, czasu nie zmarnowałem!
Kontaktów nie zerwałem i nie wstydzę się znajomych
nawet jeśli pointer to przykończony
nawet jeśli golas to kiedyś zarobiony, ja reprezentuje biedę, jak Staszica Story.
Choć kłopoty życia częścią nadal małe rzeczy cieszą
okoliczność do tworzenia była rzeczą najważniejszą
pamiętam nie zapomnę, rejony niespokojne
jak umysły szaleńców, zabiją za lepsze jutro (taa) wszystko ci zabiorą
znam rzeczywistość trudną, dziś wspominam dzień wczorajszy o nim prawdę okrutną!
Dzieci gorszego Boga katowane przez rodziców
patologia-wychowanie w czasie przerwy przy spożyciu
woda wyborowa wychowani na podrobach
powiesz mi, że każdy jest swego losu kowal
wiem jak się kto zachował nie tracąc przy tym twarzy a raczej mordy
bo tu straszą dzikie hordy! Ludzie, których nie stać na wygodne życie w cen-
trum, gniją w rynsztokach to ich dożywotnie getto!
Piekło, męka tutaj nikt kurwa nie pęka przed nikim nie klęka z dnia na dzień się
wymięka, ... umacnia swą siłę
prawo dżungli prawdziwe, zginą kurwy fałszywe po Waldku przejąłem schedę
powiem i powtórzę
reprezentuję biedę!
Tu mam swe korzenie! Reprezentuję biedę!
Większość mego życia to nie był rajski eden
więc powtórzę skurwysynu - reprezentuję biedę!
7 lat chudych razy 3-21 słyszysz skurwysynu?
Reprezentuję biedę!
Mam 28 lat ile tłustych? Może z 7 mimo to skurwysynu wciąż reprezentuje biedę!
Nie jestem hipokrytą dobrze wiem gdzie me korzenie z biedy
Peja się wywodzi, więc reprezentuję biedę!
Z biedy Peja się wywodzi na legalu się odrodził a zawistnym tak to szkodzi, że
próbują z błotem zmieszać. Polska dziwny kraj czas przemówić do młodzieży.
Nie poczujesz tego bólu, który poczuł Rych
usłyszysz cały czas na swoim a ty nadal ledwo dyszysz

pytasz o ulicę, najebany, brak kontroli, czy nadal jestem swój?
 Nie zdradziłem swych bracholi, ja pytam co cię boli?
 ty mówisz: pierdol siano, gdybym ci je dał tyle by cię widziano!
 A ja nadaj pośród ludzi na ulicach i przy barze, tobie wszystko jedno
 więc teraz ci pokażę!
 Zmażę ten uśmieszek z twej zapitej mordy
 nie jesteś mnie godny kiedy zawiścią ziejesz
 zrób coś by polepszyć swoje życie, mieć nadzieję
 wciąż na nogach się chwiejesz,
 gwiazdujesz jak pajac a chcesz we mnie ujrzyć gwiazdę
 ja nie marzę o karierze, gaże zgarniam bo haruję a ty żółcią się trujesz
 bo wiesz, że mój sukces twej pozycji nie ratuje(chuje)!
³

W utworze *Dzieci gorszego Boga* zawarł malowaną w czarnych barwach analizę sytuacji społeczeństwa we współczesnej Polsce, której wykładnikami są, jego zdaniem: nierówności społeczne, nędza mas, bezrobocie, wyzysk pracodawców, brak jasnej perspektywy na przyszłość. Ludzie dziedziczący biedę PRL-u nie są przygotowani do życia w kapitalizmie, nędza rodzi przestępczość, narasta frustracja, pokolenie X, jak nazywa swoich rówieśników, pozostaje bez szans życiowych. Narrator wskazuje winnych – obojętni na los *ziomków* są politycy: premier, rząd, posłowie. Osiągnięty status materialny (*stać mnie na merca*) nie przeszkadza Peji powtarzać: *reprezentuję biedę*, za nic ma stawiane mu zarzuty skomercjalizowania się. Nawiązanie do tytułu amerykańskiego filmu *Dzieci gorszego Boga* (1986) jest przykładem licznych odniesień w jego twórczości o charakterze intertekstualnym, ale z reguły powstałych na zasadzie luźnych skojarzeń semantycznych, potraktowanych instrumentalnie i powierzchownie.

W utworze *Rolling Stone* z płyty *Reedukacja* dokonuje czegoś w rodzaju autopromocji. Jest to jedna z tych, dodajmy licznych, kompozycji, w których Peja kreuje własny wizerunek, wykazując cechy osobowości ocierającej się o narcyzm. Raperzy określają tego typu akt mowy jako tzw. *storytelling*, czyli historię z fabułą i morałem na końcu: *Cierpiąc na brak sensu życia opowiem, com żem czuł / Sukces niesie za sobą jedynie ból*. Mimo to Peja chwali się zarobionymi pieniędzmi, powodzeniem u publiczności: *działałam niezależnie, prężnie* – ostrzega przed zaprzedeniem ideałów, przed *złym interesem*, a tego, który się sprzedał możliwym mecenasom nazywa *gwiazdorkiem tandetnej farsy*. Siebie określa jako *rolling stonesa*, czyli, w zachodniej kulturze młodzieżowej, kogoś oddanego muzyce i twórczości, niezależnego, sięgającego wysoko. Jest to nawiązanie do nazwy brytyjskiej grupy Rolling Stones, cenionej za niezależność twórczą, znanej ze swobody obyczajowej, ale przede wszystkim cenionej za wierność rockowym korzeniom. Trudno nie wspomnieć także o utworze Boba Dylana *Like A Rolling Stone*, głoszącym apoteozę życia na swobodzie; jego tytuł stał się pierwowzorem nazwy brytyjskiej grupy.

³ Wszystkie cytowane teksty pochodzą ze strony www.teksty.org, dostęp 15 lipca 2014 r.

Paradoksy w postawie i poglądach głoszonych przez poznańskiego rapera staną się widoczne dla uważnych obserwatorów jego kariery. Umiejętnie sprzedając bunt, Peja nie szczędzi rad innym: *Robić coś z pasją, jak ludzie tego pokroju, a pieniądze same przyjdą* – twierdzi. On nie rozmienia się na drobne, dlatego nie wpadł w *komercyjne bagno*. Nazywa się *hardcorowcem*, czyli kimś twardym, pokonującym wszelkie przeszkody i zawiść innych. Mówi i zarazem się usprawiedliwia: *będę robił swoje, mam pieniądze, bo moją muzykę ktoś docenił, a wysoka jakość (premium) rapu to mój cel: Wy się spinacie za to, że awansowałem do lepszego świata z rapem / Rap był tą jedyną szansą, więc zamknij japę*.

W utworze *Głos Wielkopolski* ta swoista hiperbolizacja osiąga swój szczytowy moment: *Peja to raper z Poznania, co rzucił kraj na kolana / Tak od lat głosi fama, lecz nie to najważniejsze / Bo znam swoje miejsce, wartość, bo wiem kim jestem*. Chwalenie się, jako akt mowy, jest sposobem autoprezentacji charakterystycznym dla środowiska raperów. Służy dowartościowaniu, tłumii kompleksy, o których w odniesieniu do Peji wspomina Eldo. Trzeba jednak oddać sprawiedliwość poznańskiemu raperowi – mimo tych pełnych samozadowolenia deklaracji jego rymotwórczą i koncertową działalność przenika duch wolności (przeradzającej się jednak czasami w anarchię) i konsekwentnie równościowe przekonania.

Opozycja kulturowa *swoi – obcy* jest w tekstach Peji wyrażenie obecna i przyjmuje szereg konkretyzacji. Do *obcych* Peja zalicza, oprócz raperów, z którymi toczy wojny na słowa, także inne kategorie osób, zwłaszcza ludzi ze środowiska hiphopowego, najczęściej *epigonów*, którzy chcą się podłączyć, lansować i czerpać korzyści z talentu prawdziwego rapera, za jakiego się uważa. Nazywa ich następująco: *hieny, przydupasy, podłączki, branżowi ocieracze, skurwysyny, chałturnicy* (utwory *Być, nie umieć, Jest jedna rzecz*).

Kategorię wrogów zasilają także nieuczciwi politycy, ludzie władzy. Oskarża ich o tworzenie systemu, który uprzywilejowuje wybranych. W wywiadzie dla „Wysokich Obcasów” Peja mówi: *Ci przy korycie to 5 proc. uprzywilejowanych. A reszta żyje w ubóstwie. Nie idzie godziwie zarobić i przeżyć. Nie można zdobyć wykształcenia*⁴. Podobnie myśli inny raper, o którym będzie mowa w dalszej części – Łona, który opinię o politykach zamyka w formule: *Władza to banda cwaniaków z największym na czele („Rozmowa”)*.

Przeciwieństwem *obcych są swoi* – zaprzyjaźnieni raperzy z całej Polski, ale także zwykli znajomi z ulicy, dzielnicy – Peja wierzy w kreatywną i jednoczącą moc tego wszystkiego w hip-hopie, co ma związek z *ulicą* (podobnie jak niektórzy raperzy warszawscy), czyli forum, na którym do głosu dochodzi demokracja, a głos zabierają wszyscy, którzy mają (lub nie) coś istotnego do przekazania innym: *Uliczna strona nie jest po to, żeby niszczyć. Jest po to, by budować, myśleć, czuć i zajebiście rymować*.

⁴ W wywiadzie dla „Wysokich Obcasów” Peja mówi: *Hip hop to sztuka. Dla wszystkich może być także bezpartyjną alternatywą wobec potęgi nieuczciwych polityków. Pokazuje, jak można żyć poza narzuconymi przez nich regulami.* (rozmowa z L. Ostalowską i C. Ciszewskim, nr 30, 28.11. 2002, s. 26).

Łona: głos rapowego intelektualisty

Drugi z omawianych raperów – Łona – to Adam Zieliński, urodzony w 1982 roku w Szczecinie. Należy on do najszerzej znanych i najlepiej ocenianych przez krytykę muzyczną przedstawicieli polskiego hip-hopu. Jego popularność i wielkość sprzedanych nakładów płyt są mniejsze niż w przypadku takich komercyjnych tuzów gatunku, jak Peja czy Tede, jednak twórczość szczecińskiego artysty wydaje się być bardziej uniwersalna od propozycji wspomnianych wyżej wykonawców w tym sensie, że przyciąga dużą liczbę słuchaczy niezwiązanych z subkulturą hiphopową, ani też niebędących jej zwolennikami. Co ważne, Łonie udało się osiągnąć ten status bez otwartej krytyki innych raperów i angażowania się w popularne w tym środowisku *dissy* czy *beefy* (bitwy, ataki, kłótnie na rymowane słowa).

Wręcz przeciwnie, szczeciński rymotwórca demonstrował szacunek także wobec raperów odległych od niego pod względem światopoglądowym i muzycznym, a także nagrał nieliczne, ale istotne wspólne utwory z czołowymi polskimi artystami hiphopowymi (np. *Różnice* z Vieniem z Molesty i Fokusem oraz *Nie ten sam ziom* z Tym Typem Mesem i Numerem Razem). W początkowym okresie Łona był członkiem grupy Wiele C.T, z którą nagrał nieoficjalną płytę *Owoce miasta* (1999), zawierającą m.in. jego popularny do dziś utwór solowy *Kawa*. Można jednak uznać ten okres za epizod w jego twórczości, a od 2000 roku Łona tworzy praktycznie zawsze tylko z jednym producentem, Webberem⁵, i niekiedy ze wsparciem kolejnego szczecińskiego muzyka, DJ Twistera. Łona i Webber uformowali niemal nierozłączny tandem tekstowo-producentki, co współgra z hiphopową tradycją duetów raper-producent, jak choćby sławna współpraca Guru i DJ Premiera. Niekiedy szczeciński raper wykonuje też swoje utwory z towarzyszeniem zespołu The Pimps, prezentując inne aranżacje nagrań, oparte na brzmieniach tradycyjnych instrumentów muzycznych.

Łona jest obecny na polskiej scenie hiphopowej od ponad dziesięciu lat i w porównaniu z innymi czołowymi wykonawcami hiphopowymi (jak np. O.S.T.R. czy duet Fisz/Emade) wykazuje mniejszą aktywność w wydawaniu nowych nagrań i płyt. Sam artysta jest zresztą tego świadomy, nazywając swoją ostatnią jak do tej pory płytę *Cztery i pół* (2011), co jest autoironicznym potwierdzeniem, że raper wydał do tej pory cztery pełne albumy i jeden minialbum (EP). Można też odebrać ten tytuł jako świadome nawiązanie do sławnego filmu Federico Feliniego *Osiem i pół*. Każda z dotychczasowych płyt duetu Łona/Webber⁶ spotykała się z bardzo pozytywnym odbiorem zarówno słuchaczy, jak i krytyków, zarówno w prasie muzycznej, jak i w dzienni-

⁵ Do wyjątków od tej reguły można zaliczyć gościnne zwrotki na płytach innych artystów, a także udział w nagraniu krążka producenta hiphopowego Ośki, *Kompilacja K2* (2000), gdzie Łona rapował w utworze *Złota rybka*. Jest to najprawdopodobniej jego pierwszy występ na wydanej legalnie płycie hiphopowej.

⁶ Pierwsze dwie płyty, *Koniec żartów* (2001) i *Nic dziwnego* (2004) podpisane są tylko pseudonimem Łony, choć Webber wyprodukował wszystkie nagrania na tych krążkach. Kolejne albumy: *Absurd i non-sens* (2005), minialbum *Insert EP* (2008) oraz *Cztery i pół* sygnowane są już jako duet Łona i Webber.

kach oraz tygodnikach ogólnopolskich⁷. Choć często w muzyce hiphopowej dostrzega się prymat tekstu nad muzyką, to jednak podkłady muzyczne Webbera odgrywają bardzo istotną rolę. Nie są one tylko efektownym tłem dla wokalnejszej ekspresji Łony, lecz zawierają elementy eksperymentalne, odnosząc się do różnych aspektów brzmieniowych hip-hopu, jazzu, funku i współczesnej elektroniki. Zwraca też uwagę umiejętność łączenia brzmień elektronicznych z partiami gitary, fortepianu czy perkusji, a także zróżnicowanie rytmiczne, które sprawia, że takie utwory, jak *Insert* czy *Nie ma nas*, odchodzą stylistycznie od hip-hopu w stronę breakbeatu czy drum'n'bassu.

Najbardziej charakterystycznym elementem płyt duetu Łona i Webber są jednak teksty, które mieszcząc się w ramach szeroko rozumianej konwencji hiphopowej, mają jednak wiele cech swoistych. Bardzo ciekawą umiejętnością Łony jest zdolność budowania szerszych metafor, opartych na codziennych, często przyziemnych obserwacjach. Przykładem tego typu tekstu jest *A dokąd to?* z płyty *Nic dziwnego*, w którym ironiczna opowieść o rozklekotanym autobusie okazuje się być przenośnią opisującą stan ducha polskiej wspólnoty narodowej rozdartej między chęć modernizacji w ramach struktur europejskich a strachem przed utratą tożsamości i przyjęciem postawy „oblężonej twierdzy”. Problem ten opisany jest za pomocą dialogu między kierowcą – zwolennikiem integracji z Unią Europejską a sceptycznym pasażerem. Pierwszoplanowy narrator wyraźnie sympatyzuje z proeuropejską postawą kierowcy.

- *Panie pasażer. Wiem, że osiągi mamy mało ambitne*
Ale ja tym rzęchem tu więcej nie wytnę.
Pytający posmutniał, lecz ożywił się kierowca
- Ale, ale! Słuchaj panie kochany, jest opcja!
Po pokonaniu kilometrów paru
Jest parking, a tam piętnaście zajebistych autokarów!
Wszystko na niebiesko w białe gwiazdki.
- Ale gdzie ta opcja?
- Jak to gdzie? Dołączymy do tej piętnastki!
Oni tam mają warsztat pełen sprzętów wszelkich
Przejrzą silnik, naprawią hamulce, wymienią uszczelki.
Panie pasażer, idź pan innym to powiedzieć,
Że wymienią szyby i zrobią renowację siedzeń.
Więść poszła w ludzi i stała się piękna rzecz tu,
Bo propozycję napraw poparła większość, lecz
Wśród ogólnej aprobaty uwagę moją przykuł
Jęk wydawany przez kolektyw sceptyków.
Najpierw cicho, później coraz głośniejszy, żeby potem
Przerodzić się w zorganizowany protest.

⁷ Na wzmiankę zasługują choćby entuzjastyczne recenzje płyty *Cztery i pół*, napisane przez Roberta Sankowskiego („Gazeta Wyborcza. Duży Format”, 14 października 2011 r.) czy Bartka Chacińskiego (*Pytaj o Łonę*, „Polityka”, 27 października 2011 r., <http://www.polityka.pl/kultura/muzyka/1520646,1,recenzja-plyty-lona-i-webber-cztery-i-pol.read> – dostęp 15 lipca 2014).

- *Z tymi siedzeniami toś pan za daleko zaszedł
Co z tego, że są brudne, ważne, że są nasze!
To jest nasz silnik i to są nasze koła!
Jechać szybciej? Tak! Ale nie na obcych podzespołach!*

*I rozgorzał spór, między gotowymi do współpracy,
A tymi, którzy wolą suwerennie się ślimaczyć.
I kłóć się zamiast iść ku porozumieniu,
A tu naprawdę czas na remont!*

*Refren:
Nie pamięta nikt dokąd, ale pasażerów ogół
Chciałby, żeby szybciej jechał ten autobus,
Choć, żeby zwolnić niektórzy mają pokusę,
A wszyscy jedziemy tym samym autobusem!*

W tego typu tekstach o tematyce polityczno-społecznej Łona wyraźnie prezentuje światopogląd, który w przybliżeniu można nazwać liberalno-lewicowym, niechętny izolacjonistycznym i nacjonalistycznym postawom konserwatywnej narodowo-katolickiej prawicy⁸. Najciekawsze teksty szczecińskiego twórcy rzadko zawierają bieżące odniesienia polityczne, prezentując szerszą i bardziej uniwersalną panoramę ludzkich losów i zjawisk cywilizacyjnych. Dotyczy to choćby utworu *Nieruchomości*, który pod pretekstem opisu nowego, zamkniętego, lecz niszczonego osiedla podejmuje temat kryzysu więzi społecznych, izolacji i gettoizacji, postępujących w rozwiniętych społeczeństwach.

*I nikt się nie widzi i wszyscy są radzi
I za nic nie chcieliby się stąd wyprowadzić
W sumie, po co się przejmować i siać postrach?
W końcu to osiedle nieruchomości to zaledwie wioska,
Ale jak nie walić z armat, kiedy ta wioska
Staje się coraz bardziej globalna?
Refren:*

8 Ostrze polityczne i krytyka wad społeczeństwa polskiego przybliży Łonę do przekazu wybitnych postaci polskiej muzyki rockowej, np. Muńka Staszczyka czy Kazika Staszewskiego, uważanego zresztą za prekursora polskiego hip-hopu. Teksty szczecińskiego rapera są jednak zbudowane zupełnie inaczej niż w przypadku Kazika, który często stosuje zapożyczoną od artystów jassowych swoistą antypoetykę *zlewu*, zderzając różne myśli i cytaty kulturowe na zasadzie swobodnej, absurdałnej gry skojarzeniami. Łona preferuje z kolei logiczną, często linearną konstrukcję tekstu, która uwypukla lub ilustruje jeden lub kilka problemów poruszanych w danym utworze. Raper W.E.N.A, analizując nagranie Łony *Nocny ekspres*, trafnie nazwał tę metodę bardzo zintelektualizowanym podejściem do tworzenia tekstu, polegającym na rozwijaniu wcześniej opracowanej czy wymyślonej idei (Wywiad Artura Rawicza z W.E.N.A, część 2, 3 grudnia 2011 r., (http://www.cgm.pl/video,20008,1_na_1_artur_rawicz_vs_wena_czesc_2,video.html) – dostęp 15 lipca 2014).

*Spójrz na to z tej strony
Ta historia opowiada o nas.
Gdzieś zniknęły szklane domy.
Nie ma tu nikogo, a w tłumie też jesteśmy sami*⁹.

Temat ten w pewnym sensie dominuje też na ostatniej płycie Łony i Webbera, *Cztery i pół*. Takie utwory, jak *Patrz szerzej*, *Nie ma nas*, *Jesteśmy w kontakcie* czy *Nocny ekspres*, z różnych perspektyw opisują osłabienie poczucia wspólnoty między ludźmi, potrzebę otwarcia na „innego” czy problem różnic międzypokoleniowych. Punkt ciężkości w tych tekstach przesuwają się z podejmowania ogólniejszych refleksji politycznych i społecznych na przyjęcie perspektywy bardziej indywidualnej i osobistą refleksję. Ton tekstów na płycie *Cztery i pół* jest bardziej poważny niż na wcześniejszych płytach artysty, choć charakterystyczne dla niego żarty i zabawy językowe wciąż wzbogacają przekaz poszczególnych nagrań. Znamienne, że dwa najbardziej zaangażowane społecznie manifesty Łony wydane w odstępie czterech lat ilustrują widoczną zmianę tematyki tekstów, opisaną już na powyższych przykładach.

W nagraniu *Miej wątpliwość* z płyty *Absurd i nonsens* Łona odnosi się do politycznej opresji i podskórnego przejmowania rządu dusz w Polsce przez ugrupowania radykalne (*On ma modny krawat, pasuje jak ulał / Problem w tym, że pod krawatem jest brunatna koszula*). Wzywa do przeciwstawienia się tym zjawiskom, ale nie na płaszczyźnie aktywności politycznej, lecz przez ironię, dystans i podważenie dyskursu radykałów, zachowujących się w sposób irracjonalny (*Nikt ci nie wmówi, że czarne jest czarne, a białe jest białe*). Utwór został zainspirowany wydarzeniami w Polsce między 2005 a 2007 rokiem, lecz ma zdecydowanie bardziej uniwersalny wymiar niż tylko zajęcie stanowiska w bieżącej wojnie polsko-polskiej.

W jednym z najnowszych utworów Łony *Nie pytaj nas*, który można uznać za kolejny z jego najbardziej charakterystycznych *protest songów*, podział my-oni zanika¹⁰, przeciwnik nie jest już łatwy do zdefiniowania, bo znajduje się wewnątrz NAS samych, dzieli całe społeczeństwo, ale też rodziny, pary, grupy znajomych. Jest nim konsumpcjonizm, skupienie na dobrach materialnych i zobowiązaniach finansowych (*powiemy chętnie, jak nam rośnie w siłę frank szwajcarski*), a także sprowadzenie przyjaźni czy więzi międzyludzkiej do przypadkowej znajomości w internetowym serwisie społecznościowym (*Spytaj nas o znajomych/ To cię zgubi, bo jest ich dwa tysiące czworo/ A każde z nich lubi to*). Szczeciński raper wyraźnie krytykuje tę grupę, która *nie jest pokoleniem odpowiedzi*, powierzchownie zna języki obce, ale unika wszelkich treści i rozmów, które nie byłyby internetowym żartem i dotyczyłyby spraw najważniejszych.

⁹ Refren tego utworu stworzony został z tzw. *cutów*, czyli fragmentów innych utworów, wyciętych za pomocą gramofonu i ułożonych w nową całość. Tego typu obróbce zostały tu poddane nagrania innych artystów hiphopowych, m.in. Eldo i Pezeta, co jest też rodzajem hołdu złożonego kolegom Łony i Webbera, uprawiającym hip-hop.

¹⁰ W utworze dominuje narracja w pierwszej osobie liczby mnogiej, projektująca niedookreśloną wspólnotę: młodych Polaków, pokolenia trzydziestolatków, globalnej społeczności internetowej.

Zarazem jednak Łona robi to w sposób autoironiczny, pozbawiony poczucia wyższości wobec pokolenia, do którego sam przecież należy.

Codzienna obcość i atomizacja społeczeństwa ujawnia się też na poziomie błędów i klisz językowych oraz internetowo-telewizyjnej nowomowy, którą raper błyskotliwie parodiuje w utworze *To nic nie znaczy*. Zgryźliwa wymowa tego tekstu zostaje jednak rozjaśniona puentą: rzeczywistość jest zbiorem absurdów, ale poczucie dystansu pozwala je oswoić i przyjąć postawę mądrego optymizmu.

*Następnie słyszę taki strumień,
 Że w dwutysięcznym jedenastym padł najbardziej przekonujący argument
 I że zwłaszcza drugi maj dał asumpt
 I że to wyłącza wszystkie dyskusje w tym okresie czasu
 I że to w cudzysłowiu killer
 Słucham i czuję, że jeszcze jedno zdanie i będę miał wylew
 Rzuciłbym kamieniem, ale rzuca ten, kto rzucać ma czym
 Więc to nic nie świadczy, to o niczym nie znaczy*

Oprócz umiejętności budowania zgrabnych literacko i zarazem ciekawych intelektualnie konceptów, teksty Łony wyróżniają się też błyskotliwym stosowaniem intertekstualności. Zasadniczo, jest to generalna cecha nagrań hiphopowych, które zarówno w warstwie muzycznej, jak i lirycznej opierają się na cytatach, zapożyczeniach, odniesieniach kulturowych, można tu mówić o swoistej *poetyce samplingu*. W przypadku szczecińskiego rapera inspiracja innymi tekstami kultury ma jednak świadomy, rozbudowany charakter, a niekiedy buduje też rodzaj ponadpokoleniowej, uniwersalnej wspólnoty słuchaczy. Tak dzieje się choćby, gdy Łona odnosi się do żartobliwie do tekstów Kabaretu Starszych Panów (w utworze *Do ciebie, Aniu, szłem*) i Wojciecha Młynarskiego (*Ł.O.N.A.*) czy też buduje koncepcję utworu na odwołaniu do klasycznej już pieśni Jacka Kaczmarskiego *A my nie chcemy uciekać stąd (Nic tu po nas. Pamięci Jacka Kaczmarskiego)*. Z kolei utwór *Kończ tę rozmowę (Honyszke kojok)* został osnuty wokół fragmentów zaczerpniętych z filmu Stanisława Barei, *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*. To zaledwie jedno z wielu przykładów, ponieważ liczne nagrania Łony oparte są aluzjach do dzieł muzycznych, literackich czy filmów. Otwartą kwestią pozostaje, czy tego typu odniesienia kulturowe są jasne i zrozumiałe dla publiczności stricte hiphopowej, a zwłaszcza jej najmłodszego pokolenia.

Liczne są w tekstach Łony odwołania do różnych przejawów kultury masowej i życia publicznego w Polsce, które poddawane są krytyce, np. w nagraniu *Nic dziwnego* raper wspomina o aferze Rywina, sejmowych wystąpieniach posła Gabriela Janowskiego, karierze Andrzeja Leppera czy programach telewizyjnych z udziałem Kuby Wojewódzkiego (*Ani trochę nie zdziwiło mnie w „Idolu” czerstwe poczucie humoru najniższego z jurorów/ Bo wyjdziem z wszystkiego jest pojechać komuś grubo/ Widz się bawi, a ja gratuluję panie Kubo*).

Bardzo znaczącym i stricte hiphopowym rodzajem intertekstualności są nawiązania

do nagrań innych raperów i cytaty z ich tekstów, np. utworze *Helmut, rura!* jeden z fragmentów parafrazuje bardzo znane nagranie zespołu Grammatik, *Friko (Helmut, Helmut, wielu się wyprze/Ty ich wtedy Helmut wyprzedź¹¹)*, a w nagraniu *Nie wygłupiaj się* – jeden z utworów grupy Molesta (*Nie musisz ufać wszystkim, zresztą, kto jest w stanie?/Raczej P.K.U.¹² niech znajdzie tutaj zastosowanie*). Zdarzają się też odwołania do hip-hopu amerykańskiego, np. w refrenie utworu *Ł.O.N.A.* umieszczony został *cut* zaczerpnięty z nagrania zespołu De La Soul, *Ego Trippin, Part 2 (ya gonna have to wanna...)*, użyty zresztą w dowcipnym, aczkolwiek wyrwanym z kontekstu, znaczeniu odnoszącym się do pseudonimu artysty (przydomek Łona prawdopodobnie powstał z przetworzenia angielskiego potocznego zwrotu pytającego: *do you wanna?*).

Powracając jeszcze do zagadnień społeczno-politycznych, zauważalne jest, że fala otwartych i bardzo dosłownych odwołań do historii Polski wręcz zalewa ostatnio rodzime teksty hiphopowe, często bardziej chodzi tu jednak o poparcie określonej wizji „polityki historycznej” niż indywidualną refleksję nad przeszłością. W przypadku Łony cytowanie i przetwarzanie innych tekstów kultury ma charakter bardziej osobisty i żartobliwy, niechętny wobec ideologii o szerszym zasięgu społecznym. Jest to szczególnie widoczne w ostatnich nagraniach szczecińskiego rapera, gdzie światopogląd i poglądy polityczne twórcy tekstów ujawniają się w sposób nieoczywisty, np. w utworze *Bez mapy*, w kontekście wędrówki ulicami Szczecina i ich kolejno wymienianych nazw (*wchodzę w Piastów, choć prywatnie wolę Jagiellonów*).

Choć Łona, jak już podkreślono, unika krytyki innych raperów i wykonawców muzycznych, jego podejście wyraźnie kłóci się z popularnymi ostatnio na scenie hiphopowej apoteozami powstania warszawskiego czy „żołnierzy wykłętych” (np. w wykonaniu kojarzonych z ulicznym nurtem hip-hopu zespołów Hemp Gru czy Firma), operujących w kontekście narodowym wielkimi hipostazami, jak Bóg, Honor i Ojczyzna. Znaczącą wartością tekstów szczecińskiego rapera jest natomiast unikanie tego typu treści, zahaczających o propagandę, lecz prowadzenie refleksji o historii w sposób mniej zideologizowany, prywatny. Przykładem takiego utworu jest choćby *Leksykon Brockhausa* z płyty *Absurd i nonsens*.

*To bez znaczenia, gdyby spojrzeć na to z Marsa,
Ale mam w domu siedemnaście tomów leksykonu Brockhausa.
Stuknęła im setka albo nawet grubo nad to,
Siedemnaście cegieł, z których ciężko zbudować coś.
Ciekawość okropna każe z półki mi jedną wyjąć
Mniejsza o to, kim był Brockhaus, ale czyje to było
Właściciel w pośpiechu, uciekając nim nadejdzie koniec,
Zabrał wszystko, został Brockhaus i „Das Buch der Deutschen Kolonien”
O ironio, zostaniemy przy losach Brockhausa
Otóż Iwan nim nie zainteresowalsja*

¹¹ Eldo z zespołu Grammatik rapował w utworze *Friko: Kasa, kasa wielu się wyprze/ W manii undergroundu porówna nas do boysbandu*

¹² *P.K.U. (Patrz, komu ufasz)* to utwór z pierwszej płyty grupy Molesta, *Skandal*.

*Opór budził ten zbiór dosyć ładny, a nawet
 Nie wzięli go ci, którzy tutaj później wpadli na szaber
 Jak diabli ma wadę, bo nawet czas omija go kołem
 Tak, że ćwiczy wolę, stojąc w regale gdzieś od dwóch pokoleń
 Jedyny spadek po byłych mieszkańcach kona
 Świat, którego nie ma, zamknięty w siedemnastu tomach
 Może to nie przypadek, czort wie
 Może ktoś zostawił go, by pozostawić cokolwiek
 W tym miejscu, gdzie historia tak niechętnie łączy
 Brockhaus – jedyny protokół zdawczo-odbiorczy
 Dziś w jednym z pokoi tkwi w tomy liczebny
 Nieświadom roli, jaka stoi jeszcze przed nim,
 Bo, gdy przyjdzie czas budować most, a przyjdzie, jestem pewien
 Ja dorzucam siedemnaście cegieł.*

Odzyskane tomy sławnego leksykonu stają się pretekstem do rozważań nad złożoną historią Szczecina, ale też dużej części Polski, i nad niełatwym zbliznianiem się historycznych ran, wynikających z trudnych relacji między Polakami, Niemcami i Rosjanami. Pamiętając o proporcjach, można zauważyć, że na hiphopowy sposób Łona adaptuje tu metodę pisarską Stefana Chwina czy Pawła Huelle, których wizje dawnego albo wojennego Gdańska często rodzą się z pieczołowitych opisów przedmiotów związanych z niemieckimi mieszkańcami miasta.

Przedstawione przykłady dowodzą, że Łona to raper o dużej pomysłowości i kulturze słowa, co szczególnie dotyczy doboru tematyki tekstów, jego dobrej, potocznej polszczyzny¹³ i szerokości spojrzenia na problemy społeczne i polityczne współczesnego świata. Bardzo poważnie odbiega od rozpowszechnionego w mediach negatywnego lub uproszczonego stereotypu hiphopowca, jako postaci społecznie wykożenionej, skupionej na łamaniu prawa, oddającej się szkodliwym z punktu widzenia społeczeństwa rozrywkom. To samo można zresztą powiedzieć o innych nietuzinkowych przedstawicielach sceny hiphopowej (jak Eldo, Ten Typ Mes czy Sokół), wydaje się jednak, że w przypadku Łony doszło do szczególnego złamania ograniczeń towarzyszących zwykle odbiorowi hip-hopu w Polsce. Szczeciński raper sam krytykował też i podważał w zawołowany sposób (nigdy przez personalne rozliczenia i ataki) wady polskiego środowiska hiphopowego: agresję wobec inaczej myślących, wąskie horyzonty, powielanie tych samych brzmień i konwencji pisania tekstów, konformizm

¹³ Wydaje się, że przemiany zachodzące we współczesnym języku polskim są dla Łony lustrem szerszych przemian obyczajowych i technologicznych, i żywo go interesują. Przykładem jest wspomniany już utwór *To nic nie znaczy*, ale także choćby nagranie A,Ę z płyty *Absurd i nonsens*, gdzie raper ironicznie komentuje współczesny, szczególnie komputerowy, styl zapisu wiadomości, pozbawiony znaków diakrytycznych. Rapując ten tekst, Łona nie używa fonemów oznaczanych przez typowo polskie czcionki, co daje zabawne i nienaturalne wrażenie, np. *Wiesz, co wcisnąć, żeby błysnąć na forum*.

grupowy¹⁴. Była to jednak krytyka prowadzona od wewnątrz, niemająca na celu łatwego zdyskredytowania całej stylistyki muzycznej czy subkultury hiphopowej. Wiele z wątków krytycznych, poruszanych przez Łonę, było zresztą w dość podobny sposób przywoływanych i interpretowanych w nagraniach innych przedstawicieli gatunku, m.in. Eldo.

Sukcesem Łony jest niewątpliwie to, że udało mu się zdobyć bardzo zróżnicowaną publiczność, żywo komentującą i przeżywającą jego teksty i utwory, a także, że w odbiorze społecznym (np. w publicystyce mediów opiniotwórczych) nie jest postrzegany jako odczłowieczony, stereotypowy hiphopowiec, lecz jako artysta idący własną, niezależną drogą. Jeszcze większym osiągnięciem jest też być może fakt, że raper ten, mimo obdarzania go upraszczającymi epitetami w rodzaju *twórca inteligenckiego hip-hopu* czy *hiphopowy wykształciuch*, nie wyparł się nigdy swych korzeni muzycznych i nie nabrał poczucia wyższości wobec środowiska, które ukształtowało go artystycznie i wpłynęło na jego podejście do pisania tekstów.

Jeśli chodzi o sposób używania języka, to jest on w przypadku obu raperów zdecydowanie różny. W tekstach Peji dominuje żywioł mowy potocznej i młodzieżowego slangu, słownictwo nacechowane emocjonalnie, zwłaszcza wulgaryzmy, inwektywy i dużo określeń waloryzujących ujemnie. W utworach Łony, pisanych językiem znacznie bardziej eleganckim i o wiele bogatszym, pojawiają się pojedyncze wulgaryzmy wykorzystywane w funkcji ekspresywnego wzmocnienia przekazywanych treści. Szczeciński raper ma dużą świadomość językową i umiejętnie korzysta z różnych rejestrów słownictwa w celach głównie prześmiewczych, ma swobodę wypowiedzania się w różnych konwencjach i przyjmuje na siebie różne role.

Charakterystyczne, że Peja do swoich klasyfikacji uczestników życia społecznego potrzebuje kulturowej opozycji *swoi – obcy*. Obecność zdefiniowanego przez siebie wroga ułatwia mu ferowanie łatwych wyroków i ocen, mobilizuje do werbalnego działania o charakterze wybitnie agresywnym, skutkującego czasami fizycznym atakiem na przeciwnika, żeby tylko przypomnieć rękoczynny zwolenników rapera na jego warszawskim antagoniście – Tedem oraz na widzu, który miał pokazywać mu „faki” w czasie koncertu. Doraźność tak podejmowanych działań, zwłaszcza wobec innych raperów, zostaje podkreślona agresywnością środków wyrazu i często spotyka się z adekwatną odpowiedzią w dissach takich wykonawców jak Tede czy Parias.

Łona nie potrzebuje konkretnego lub wyimaginowanego wroga, aby tworzyć teksty, które motywują go do działania, a jego odbiorcom pozwalają na przyjęcie refleksyjnej postawy wobec rzeczywistości. Jego wrogiem są wszelkie zagrożenia, które czyhają w Polsce na każdego myślącego obywatela i, przede wszystkim, człowieka. Odmienność podejścia obu raperów do własnej twórczości jest, pomimo wszystko, wartością, którą do popkultury wnosi rap.

¹⁴ Wątek ten szczególnie obecny jest na dwóch pierwszych płytach Łony, m.in. w nagraniach *Hip-hop non stop*, *Artysto drogi czy Jak nagrać pierwszą płytę?*

BIBLIOGRAFIA

- Bartmiński J., *Miejsce wartości w językowym obrazie świata*, [w:] *Język w kręgu wartości. Studia semantyczne*, red. J. Bartmiński, Lublin 2003.
- Chaciński B., *Pytaj o Łonę*, „Polityka” z 27 października 2011 r., <http://www.polityka.pl/kultura/muzyka/1520646,1,recenzja-plyty-lona-i-webber-cztery-i-pol.read> – dostęp 15 lipca 2014).
- Moch W., *Hip hop – kultura miasta. Leksyka subkultury hipopowej w Polsce*, Bydgoszcz 2007.
- Ostałowska L., Ciszewski C., *Rozmowa z Peją*, „Wysokie Obcasy” nr 30 z 28.11. 2002.
- Rawicz A., wywiad z W.E.N.A, CGM.pl, część 2., 3 grudnia 2011 r., (http://www.cgm.pl/video,20008,1_na_1_artur_rawicz_vs_wena_czesc_2,video.html – dostęp 15 lipca 2014).
- Sankowski R., *Recenzja płyty Cztery i pół*, „Gazeta Wyborcza. Duży Format”, 14 października 2011 r.
- Słownik gwary miejskiej Poznania*, red. M. Gruchmanowa, B. Walczak, Warszawa-Poznań 1999.
- Źródło tekstów: www.teksty.org

Abstract

The article aims at developing the contrastive analysis of the works of two important Polish rappers - Peja and Łona. The text refers to chosen issues such as: rappers' personalities, language and linguistic conventions they utilize, cultural and linguistic picture of the world presented in their texts, and the impact of the environment in which they grew up on their worldviews. They represent quite different approaches to social reality of contemporary Poland and the world, but some of their lyrical conclusions are similar. Peja, a veteran of the genre in Poland, exemplifies one of the currents of Polish hardcore hip-hop (it is often called in Polish: hip-hop uliczny 'street hip-hop'). His lyrics are highly emotional, sometimes vulgar, the negative image of social reality is related to lack of prospects for the future for the Polish youth, especially for those coming from the lower classes ('from the street'), as the artist portrays himself as well. Contrastingly, Łona, sometimes called "a favourite rapper of intelligentsia", presents a more reflective approach, introducing a profound textual analysis of the current conditions of social life and attitudes of the Polish youth and middle-aged generation.

Keywords: rap, hip-hop, the youth, attitudes, values

Małgorzata Chrzan
Wyższa Szkoła Języków Obcych w Świeciu

Murzyn w kinie amerykańskim: od Edisona do lat dwudziestych

Współczesne kino amerykańskie, w tym hollywoodzkie, daje możliwości wielu aktorom, niezależnie od ich przynależności etnicznej. Jednakowoż rozwój historyczny poszczególnych gatunków filmowych, lub procentowy udział danej mniejszości w produkcji filmowej, zależał od tradycji, nowych fascynacji kulturowych, wyobrażeń producentów o tym, co jest opłacalne, czy też od panujących powszechnie stereotypów, dotyczących miejsca i roli danej grupy etnicznej w społeczeństwie amerykańskim. Znakomita większość kinomanów polskich nie przypomina sobie ani jednego nazwiska aktora afroamerykańskiego z okresu kina niemego. Nie znajdziemy ich w ogólnie dostępnych leksykonach biograficznych ani książkach historycznych. Dopiero gdy zadamy sobie fundamentalne pytanie, dlaczego wszystkie najjaśniejsze gwiazdy wczesnego kina były białe, uświadomiamy sobie, że Ameryka, to nie tylko „kraj wolności”. To także, a może i przede wszystkim, kraj wielu kontrastów, sprzeczności oraz okrucieństwa. Przemysł filmowy nigdy zaś nie był zależny od osób sentymentalnych, a tych, którzy nie przysparzali zysków, pozbywano się w bezwzględny sposób niezależnie od ich przynależności etnicznej. Niewolnictwo w Ameryce wprawdzie zniesiono w XIX w., ale segregacja rasowa w różnym stopniu obowiązywała w USA do późnych lat 60. XX w. Pełen dostęp do sztuki przed drugą wojną światową mieli tylko biali obywatele. Zgodnie z tzw. prawem Jima Crowa z lat 60. XIX wieku, ludność etniczna, określana ogólnie eufemistycznym mianem „kolorowi”, nie miała wstępu do wielu miejsc użyteczności publicznej, w tym do galerii, muzeów, sal koncertowych czy też parków miejskich i parków rozrywki przeznaczonych dla rodzin. Do wielu miejsc, jak np. hoteli i teatrów, nie mogli wchodzić głównym wejściem, nawet jeśli byli zamożnymi klientami. Nawet takie czarnoskóre gwiazdy lat międzywojennych, jak Josephine Baker, musiały korzystać z wejścia dla służby, nie miały dostępu do restauracji ani sal balowych.

Afroamerykanie mogli w kinie oglądać filmy w takich godzinach, które dla białej klienteli były niedogodne, lub które uważano za nieprzyzwoite. Pokazy o wcześniejszych porach zarezerwowane były dla białych, uznawanych za bardziej priorytetową, a zatem bogatą i „przyzwoitą” publiczność. Podobnie w filmie: dla Afroamerykanów czy Azjatów przewidywano tylko pomniejsze, oboczne i w znacznej większości stereotypowe role, kreacje główne zarezerwowano dla aktorów białych. Mimo to w role tzw. Kolorowych, wcielali się częstokroć biali aktorzy, których odpowiednio charakteryzowano. Hollywood było pod tym względem wyjątkowo zachowawcze – dość powiedzieć, że pierwszym Azją, który dostał główną i nieszablonową rolę w produkcji hollywoodzkiej, był Bruce Lee (*Wejście smoka*, 1973). I tak jak ewentualnie można sobie wyobrazić film amerykański bez wszechobecnej postaci Azjaty, tak nie jest możliwe stworzenie filmu przedstawiającego realia USA bez wpływów kultury lub/i bez postaci afroamerykańskich – za bardzo wrosli oni bowiem w krajobraz amerykański od wielkich miast po małe miasteczka, od delty Mississippi po Nowy Jork i Chicago.

Jednakowoż, udział Afroamerykanów we wczesnym okresie rozwoju filmu amerykańskiego, mimo iż w wielu przypadkach uznany przez historyków i krytyków filmowych za marginalny, może być potraktowany wielorako. Mówić można tu o różnych rodzajach obecności postaci pochodzenia afrykańskiego w przemyśle filmowym. Czarnoskóre postaci były wdzięcznym tematem wielu ekranizacji. Również spora ich grupa zaangażowana była w sam proces powstawania filmu. Można więc mówić o partycypacji Afroamerykanów w przemyśle filmowym na poziomie produkcji – reżyserach, scenarzystach, nielicznych udziałowcach czy też właścicielach wytwórni filmowych. Następną kategorię stanowią czarnoskóre postaci będące protagonistami filmów. W tej kategorii mieszczą się zarówno postaci grane przez białych aktorów w odpowiedniej charakteryzacji, jak i przez pierwszych filmowych aktorów afroamerykańskich. Wreszcie wspomnieć wypada, choćby w minimalnym stopniu, o pierwszych filmach rysunkowych, przedstawiających lub nawiązujących do postaci czarnoskórych. Do tego należy jeszcze dodać liczne filmy dokumentalne i etnograficzne ukazujące życie Afrykanów, mulatów i metysów zamieszkujących rejon m.in. Karaibów, oraz samych Afroamerykanów¹ z wczesnego okresu kina, które, ze względu na charakter niniejszej publikacji, nie zostaną tu omówione.

Historycznie rzecz ujmując, pierwsze filmy nie koncentrowały się na przedstawieniu fabuły; tym, co przyciągało tłumy do kin, był fenomen ruchomych obrazów. Same filmy były krótkie i trwały od kilkunastu sekund do 7 minut, co nie wynikało bynajmniej z zainteresowań filmowców czy też możliwości intelektualnych widzów, tylko z możliwością wyprodukowania rolki filmu o pożądanej długości. Taka forma nie pozwalała na rozwinięcie fabuły, stworzenie trójwymiarowych postaci

¹ W pracę etnograficzną zaangażowani byli także sami Afroamerykanie, w tym np. słynna pisarka doby modernizmu, Zora Neale Hurston, która dokumentowała opowieści ludowe i legendy afroamerykańskie.

ani na głęboką analizę postaw poszczególnych bohaterów. Ale już tak krótkie filmy stanowiły nośnik wiedzy o kulturze czy też społeczeństwie amerykańskim. Wśród producentów filmów przed rokiem 1905 prym wiodły takie osobistości, jak Thomas Alva Edison i czołowy filmowiec reprezentujący jego firmę – Edwin S. Porter.

Do 1895 roku filmy prezentowały głównie aktualności lub ciekawostki. Jednak wkrótce zdecydowano o zmianie profilu działalności wytwórni filmowych na rzecz filmów z odgrywanymi scenkami. Liczne patenty Edisona (kinetograf – 1893 i kinetoskop 1894) i jego europejskich i amerykańskich konkurentów zyskiwały na popularności, lecz główną klientelę pierwotnego kina stanowili biali mężczyźni, być może dlatego, że główną atrakcją ówczesnych filmów stanowiły aranżowane walki bokserskie czy szermierskie, wyczyny gimnastyczne oraz obrazy przedstawiające ponętne kobiety, jak np. Carmencitę², powszechnie uznane za demoralizujące. Do typowych męskich rozrywek epoki należały m.in. pokazy umiejętności kowbojskich i tańce indiańskie, w czym celował cyrk Buffalo Billa, filmy z walk kogutów czy osiągnięć siłaczy. Mimo to, Edison i jemu podobni dążyli do poszerzenia oferty filmowej i poszukiwali coraz to nowych tematów, także z życia codziennego Amerykanów. Na popularności zyskiwali aktorzy tzw. variety shows i gwiazdy wodewilu, które coraz częściej proszone były o nagranie scen ze swojego repertuaru. Wkrótce po premierze Vitaskopu, która odbyła się w kwietniu 1896 roku, Edison przeniósł się ze zniszczonego studia Black Maria na przedmieściach Nowego Jorku, do nowej siedziby w centrum miasta, która mieściła się w budynku Raff & Gammon na ulicy 43 West 28th Street³. Na dachu budynku ustawiono przenośną kamerę i w tym naprędce zaaranżowanym studio można było wygodnie filmować aktorów i krótkie scenki fabularne. Mimo że współpraca z firmą Raff & Gammon została zakończona już w październiku tego samego roku, Edison wykorzystał krótki pobyt w centrum Nowego Jorku do rozwinięcia swojej działalności, przy okazji podkradając swoim wspólnikom Jamesa White'a, który okazał się być wyjątkowo uzdolnionym producentem.

To właśnie, jak twierdzi Musser (1991), firma Edisona od 1895 roku jako jedna z pierwszych rejestrowała za pomocą kinetoskopu kulturę afro-karaibską⁴. Krótkie serie filmowe (przeważnie po trzy filmy na kilkunastominutowy pokaz) ukazywały ciekawostki, mające przysporzyć za stosunkowo niewysoką cenę⁵ rozrywki obywatelom USA – życie mieszkańców Karaibów: ich tańce, kąpiel w morzu lub rzece czy też załadunek statków w porcie. Ale w przeciągu roku pojawiają się już takie filmy

² Właśc. Carmen Dauset Moreno, (1868-1910) urodzona w Almeira w Hiszpanii, tancerka i aktorka charakterystyczna epoki przedwodewilowej, sfilmowana w studio Black Maria w marcu 1894 roku przez Williama K. L. Dicksona dla Edison Manufacturing Company.

³ Zob. Musser, Ch. *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford, 1991: 69.

⁴ *Ibid.*, s. 51-70.

⁵ Ceny biletów we wczesnym okresie kształtowały się na poziomie około 5 centów. Dla porównania cena bochenka chleba kształtowała się na poziomie 3 centów.

z terenu samych Stanów Zjednoczonych, jak *Watermelon Contest*⁶ czy *A Morning Bath*⁷. Pierwszy z nich prezentował dwóch czarnoskórych mężczyzn siedzących pod ścianą budynku, prowadzących swoisty konkurs jedzenia arbuzów na czas, drugi, to obraz matki myjącej dziecko w balii. Temat jedzenia na czas stał się tak popularny, że sam Edison nakręcił wkrótce⁸ kilka wersji – każdą z większą liczbą zawodników. Drugi z filmów był nowym ujęciem tematu zrealizowanego ledwie kilka tygodni wcześniej przez rywalizującą z Edisonem firmę Biograph, który nosił tytuł *A Hard Wash*⁹. Oba filmy opierały się na rasistowskim traktowaniu Murzyna jako nieroba i brudasa i grały z ówczesną konwencją teatralną, która nakazywała, aby Murzynów na scenie odgrywali biali aktorzy ucharakteryzowani za pomocą pasty z palonego korka, którą nazywano „blackface”. Humor Edisona skierowany do widowni minstrel show¹⁰ polegał na tym, że dziecko myte przez swoją czarnoskórą matkę pozostawało czarne niezależnie od tego, jak dokładnie było myte i ile mydła zużyto, co w przypadku aktora w charakteryzacji nie byłoby możliwe. Należy też zauważyć, że już najwcześniejsze filmy odwoływały się do tradycji plantacji z południa USA i w sposób stereotypowy przedstawiały zachowania uznawane za typowe dla Afroamerykanów.

Za pierwszy film prezentujący Afroamerykanów uważa się obecnie nagranie Lucy Daly – *Pickaninnies*¹¹, pochodzące z wodewilu *Passing Show*, które nakręcono 6 października 1895 roku w Nowym Jorku¹². Przedstawiało ono trzech chłopców, którzy tańczą spopularyzowany przez minstrel show taniec o nazwie jig (gigue) i na wyścigi prezentują figury akrobatyczne. Następne filmy wyprodukowane w nowojorskiej sie-

⁶ Zbiory Depozytu filmów i nagrań Biblioteki Kongresu Amerykańskiego w Waszyngtonie. Film wyprodukowany przez Edison Inc. Film funkcjonuje pod kilkoma tytułami: *Watermelon Eating Contest - Watermelon Contest - A Watermelon Feast*. Producenci: William Heise and James White (dla Raff & Gammon). Wyprodukowany: wrzesień 1896; Print: MoMA. Dla potrzeb niniejszego rozdziału w przypisach używam następujących skrótów, odnoszących się do kolekcji obrazujących kino nieme w USA: **LoC** – Biblioteka Kongresu Amerykańskiego, Waszyngton, Depozyt filmów i nagrań. **MoMA** – Museum of Modern Art, Nowy Jork, Dział filmów.

⁷ Tamże, Wyprodukowane 31.10.1896. *A Morning Bath* Filmowali: James White and William Heise.; © 31.10.1896. MoMA i LoC (Maguire and Baucus Catalogue).

⁸ Następne wersje filmu Edisona pojawiły się w latach 1900 (*Watermelon Eating Contest* – w zbiorach LoC) i 1905 (*The Watermelon Patch* – zbiory MoMA). Ten ostatni był już całą historią wymyśloną przez Portera i McCutcheona – od kradzieży melonów z pola białego farmera, poprzez ucztę całej czarnoskórej rodziny w chacie, odkrycia kradzieży i wykrycia sprawców przez białych farmerów do komicznej ucieczki zadowolonych z siebie złodziejasków.

⁹ Wyprodukowany 12.09.1896 przez Williama K. Dicksona dla Amerian Mutoscope Co. Ten film opatrzone był także tytułem *A Picanninny's Battle*. LoC.

¹⁰ Była to najpopularniejsza dziewiętnastowieczna forma sceniczna, przedstawiająca Afroamerykanów, w sposób synkretyczny traktująca ich kulturę, będąca zarówno źródłem stereotypów, jak i rasistowskich żartów z czarnoskórych mieszkańców USA, oparta na odgrywaniu stereotypowych postaci murzyńskich, granych przez białych aktorów w „blackface”.

¹¹ Słowo „Pickaninnies” odnosiło się do afroamerykańskich dzieci, które były zatrudnione po to, żeby na proscenium tańczyć, śpiewać lub opowiadać dowcipy.

¹² Michelle Wallace w *Dark Designs and Visual Culture*, s. 493, datuje ten film na 1894 rok.

dzible Edisona ukazywały typowe tańce afroamerykańskie. Pierwszym z nich było nagranie tancerza wodewilowego James'a Grundy'ego, prezentującego cake-walk, buck'n'wing dance i breakdown dance. Wszystkie te tańce pochodziły z popularnego variety show pt. *The South before the War*¹³.

W 1898 roku Edison zaprezentował serię obrazów poświęconych wojnie amerykańsko-hiszpańskiej. Wśród filmów ukazujących żołnierzy amerykańskich znalazły się także i takie, ukazujące Afroamerykanów, jak *Colored Troops Disembarking* (*Zejście na ląd oddziałów kolorowych*¹⁴), *The 9th Negro Cavalry Watering Their Horses* (*9. oddział murzyńskiej kawalerii u wodopoju*) czy *The Battle of Mt. Ariat – 25th Infantry, Colored* (*Bitwa o górę Ariat – 25 Pułk Czarnej Piechoty*)¹⁵. Wszystkie propagowały pozytywny obraz czarnoskórych żołnierzy, którzy tak samo bohatersko przelewali krew dla USA, jak biali. Jednakże za tym pozytywnym obrazem czaiło się niebezpieczeństwo: Amerykanie – biali i kolorowi – dowiadywali się, że można żyć inaczej, niż pozwalały na to obyczaje. Filmy te pokazywały, że Afroamerykanin może wyjść poza narzuconą mu rolę społeczną.

Jeszcze następnym film, *Colored Invincibles*¹⁶ (*Niezwycięzeni czarni*), zrealizowany przez Lubina, ukazywał Afroamerykanów w pozytywnym świetle, ale już o rok późniejszy edisonowski *Rout of the Filipinos*¹⁷, poświęcony wojnie na Filipinach, poddany został interwencji edytorskiej i pokazywał białych żołnierzy spychających ciemnoskórych przeciwników amerykańskiej demokracji z pola bitwy. Ingerencja ta ograniczyła się wprawdzie do wpływu na dobór pokazanych Amerykanów, i zapewne pierwotnym jej zamiarem było stworzenie prostego kontrastu pomiędzy Amerykanami (biali) a Filipinczykami (ciemnoskórzy), ale w szerszym kontekście takie rozróżnienie posłużyło budowaniu negatywnego obrazu i dalszemu marginalizowaniu roli Afroamerykanów w wojsku i społeczeństwie amerykańskim tamtego okresu zgodnie z tzw. prawami Jima Crowa.

Przełom stuleci to czas największych zmian w popularnej kulturze amerykańskiej. Nowy Jork staje się stolicą przemysłu filmowego – działają tu trzy rywalizujące wytwórnie filmowe: Biograph i Edison Inc. na Manhattanie oraz Vitagraph na Brooklynie. W 1899 roku Siegmund Lubin otwiera pierwszy budynek kina na terenie USA, któremu nadaje nazwę Cinetograph Theater. Od 1901 roku firma Ediso-

¹³ *The South Before the War* było typem minstrel show, skomponowanym przez Billy'ego McLaina dla trupy Hermana Walluma (alias Harry'ego Martella), znanej jako The South Before the War Company w 1893 roku. MSS 87, The South Before the War Company Papers w Irving S. Gilmore Music Library, Yale University.

¹⁴ Edison Inc., 20.05.1898, LoC. Słowem „kolorowy” oznaczano formację złożoną z żołnierzy tych wszystkich grup etnicznych/rasowych, które nie mieściły się w definicji, jako „biała”; z zasady nie mieszano różnych grup etnicznych, oddziały były więc jednolite kulturowo. Po wojnie secesyjnej słowo „colored” z zasady odnosiło się do Afroamerykanów, stanowiących większość wśród „niebiałych”.

¹⁵ Edison Inc., 1898, LoC.

¹⁶ *Colored Invincibles*. Reżyser i producent S. Lubin, 1898, LoC.

¹⁷ *Rout of the Filipinos*. Reżyser James H. White, producent Edison Manufacturing Co., czerwiec 1899, LoC.

na działa w nowym studio na 41 East 21st Street. Działanie tych trzech firm wyznacza nowe kierunki w rozwoju kina, ale także – poprzez szeroko zakrojoną politykę prawną – bardzo mocno ogranicza działalność konkurencji. Wojny prawników tych trzech firm doprowadzają do sytuacji, w której środowisko artystyczne zaczyna myśleć o wyprowadzce ze wschodniego wybrzeża na tereny, na których nie obowiązuje prawo stanowiące w Nowym Jorku. I tak w 1903 roku Harry Chandler i Moses Sherman kupują za 3 miliony dolarów parcelę Harveya Wilcoxa w sennej wiosce o nazwie Hollywood. Za nimi wkrótce podążają inni. Do historii kina przechodzi Wiliam Selig, który jako pierwszy 1 listopada 1909 roku zakłada wytwórnię filmową w budynku po starej chińskiej pralni. W tym okresie na terenie całych Stanów Zjednoczonych powstaje coraz więcej sal kinowych. W 1907 roku *Saturday Evening Post* donosi, że z nikeloideonów korzystają co dzień dwa miliony Amerykanów. Pod koniec tego roku na terenie Chicago wprowadza się cenzurowanie filmów, a w 1909 roku w Nowym Jorku oficjalnie zawiązuje się National Board of Censorship, która w następnych latach będzie ustanawiała standardy moralności w kinie.

Pierwszy okres formowania się kina amerykańskiego bezsprzecznie ma znacznie większą wartość dokumentalną niż artystyczną. Przed 1903 rokiem nie stosowano jeszcze cięć edytorskich, a poczucie autentyzmu filmu wzmacniane było poprzez filmowanie w plenerze, a nie na specjalnie skonstruowanych planach zdjęciowych. Jednakże zainteresowanie nowym medium wzrastało i wkrótce świat kina zdominowany został przez formy narracyjne. Rok 1903 był niewątpliwie rokiem przełomowym w historii filmu. Wprawdzie przewijały się jeszcze obrazy starego typu, jak *A Scrap in Black and White*¹⁸, który pokazywał aranżowaną *quasi*-komiczną bójkę między dwoma młodzieńcami – białym i czarnoskórym – co stanowiło swego rodzaju nowatorskie podejście do boksu pomiędzy różnymi grupami etnicznymi, które wkrótce miało zyskać na popularności i rozślawić pierwszego sportowca afroamerykańskiego – boksera Jacka Johnsona; ale w 1903 roku powstają także pierwsze filmy oparte na znanych dziełach literackich.

Edison, w odpowiedzi na film *Rip Van Winkle*¹⁹ firmowany przez Biograph, zdecydował się na filmową wersję najpopularniejszej abolicjonistycznej powieści amerykańskiej XIX wieku – *Uncle Tom's Cabin*²⁰ (*Chata wuja Toma*). Obie firmy zastosowały tę samą strategię. W poszukiwaniu nośnego tematu sięgnęły do popularnego

¹⁸ *A Scrap in Black and White* filmował: Alfred C. Abadie. Data powstania: 30 czerwca 1903; copyright nadano 8 lipca 1903. Druk kadru: MoMA.

¹⁹ Klasyczne opowiadanie literatury amerykańskiej autorstwa Washingtona Irvinga, po części fantastyczna opowieść o dobrodusznym mieszkańcu Kaatskil Mountains, który udaje się na polowanie i spotyka duchy dawnych odkrywców Ameryki, w tym Hudsona. Rip w magiczny sposób budzi się po dwudziestu latach w nowej rzeczywistości. Nie jest już obywatelem kolonii, lecz wolnym Amerykaninem.

²⁰ *Uncle Tom's Cabin* Ekipa producencko-reżyserska: Edwin S. Porter, Arthur White i inni. Wyprodukowany: czerwiec-lipiec 1903; copyright nadano 30 lipca 1903. Kolekcja zdjęć filmowych: LoC. W zbiorach MoMA przypisuje się reżyserię Edisonowi i datuje film na rok 1901. Rok 1903 wydaje się być bardziej prawdopodobną datą powstania filmu ze względu na zastosowane środki techniczne.

repertuaru teatralnego i klasycznych tematów z literatury amerykańskiej²¹, jednakże projekt Edisona okazał się bardziej ambitny, gdyż w ostatecznej formie przybrał on kształt trzynastu filmowanych scen teatralnych (zatrudniono aktualnie przebywającą w Nowym Jorku trupę teatralną z tzw. Tom Show), z których każdą opatriono osobną kartą tytułową. Ostateczna wersja filmu autorstwa Portera trwała mniej niż 15 minut i był to pierwszy film opatrzony przez autorów czołówką z tytułem²². Niemniej jednak mało brakowało, a film nie ujrzałby światła dziennego. W maju 1903 roku Siegmund Lubin, wieloletni konkurent Edisona, zastrzegł prawa autorskie do 30 tytułów z klasyki dzieł literackich i teatralnych, nie dążąc jednak do natychmiastowej produkcji filmów. W tym czasie grupa Edisona pracowała już nad *Chatą Wuja Toma*. Edison nakazał wstrzymanie prac i wysłał swojego prawnika, Howarda Hayes'a, aby ten zweryfikował prawne konsekwencje posunięcia Lubina. Hayes odkrył, że Lubin zastrzegł prawem autorskim tylko zdjęcie z tytułem, ale to prawo nie dawało mu monopolu na używanie tytułu. Edison mógł dokończyć pracę nad filmem pod warunkiem, że nie znalazła się w nim scena uwidoczniiona na zastrzeżonym zdjęciu. Premierę przełożono ostatecznie na początek września 1903 roku²³, ale film już na wiele dni przed pokazem był szeroko reklamowany w prasie, a lista zatrudnionych aktorów mówiła o „Panu i Pani Hunn, kolorowych komikach”²⁴. W sierpniu kopie filmu były sprzedawane do poszczególnych kin za zawrotną kwotę 165 dolarów za sztukę. Lubin w ciągu tygodnia od premiery edisonowskiego dzieła postanowił nakręcić własną wersję filmu, opartą na estetyce minstrel show. Sam postanowił wcielić się w postać okrutnego właściciela niewolników, Simona Legree, a film powstał w tak szybkim tempie, że do kin trafił już 12 września. Tym samym, obydwaj producenci przyczynili się do popularyzacji postaci afroamerykańskich, mimo że traktowanych stereotypowo i granych przez białych aktorów w charakteryzacji z palonego korka.

Po roku 1905 wzrasta zainteresowanie filmami fabularnymi i wkrótce na ekran zostają przeniesione kolejne popularne dzieła literatury, najpierw w formie uproszczonych scenek niejako je streszczających, a później po udoskonaleniu techniki – także w pełnej formie fabularnej. W 1906 roku Edwin S. Porter, po przeanalizowaniu tech-

²¹ Od 1850 do 1890 roku powstało ponad 50 wersji przedstawień teatralnych opartych na arcypopularnej powieści abolicjonistki Harriet Beecher Stowe *Chata wuja Toma* – od najbardziej zbliżonego charakterem do nastroju powieści – melodramatu, poprzez balet, aż do minstrel show. Tzw. Tom Shows objeżdżały głównie północne stany USA i kilka razy w roku przedstawiały wyjątki lub całość powieści w formie teatralnej, stąd publika z początku XX wieku była bardzo dobrze zaznajomiona z treścią utworu, opisującego losy niewolnika Toma i jego nieletniej właścicielki Ewy. Wersja filmowa tylko wzmocniła pozycję tego tytułu w kulturze amerykańskiej. Dość powiedzieć, że do 1932 roku powstało 9 wersji filmowych w języku angielskim, 1 w hiszpańskim i 1 po włosku. Tylko w latach 1910 i 13 powstawały po 2 wersje filmowe rocznie prezentowane przez różne firmy, nie tylko Edisona.

²² Dane według opisów poszczególnych filmów w zbiorach MoMA.

²³ Data prapremiery filmu także nie jest jednoznaczna. W zbiorach MoMA znajduje się niesygnowany artykuł *New York Timesa* datowany na 2 sierpnia 1903 roku, który reklamuje pokaz premierowy „Projektoskopu Edisona *Chaty wuja Toma*,” który miał się odbyć w Fourteenth Street Museum, prowadzonym przez Hubera.

²⁴ *New York Times*, 02.08.1903.

niki Georges'a Mélièsa, tworzy kolejną wersję *Chaty wuja Toma*. Film trwa wprawdzie znów tylko piętnaście minut, jego produkcja kosztuje krocie, nie ma zbyt wiele wspólnego z powieścią Harriet Beecher Stowe, ale zawiera najważniejsze elementy fabuły i jest jednym z pierwszych melodramatów przeniesionych na ekran. W postaci niewolnika Toma, który według Thomasa Crippsa²⁵ jest tu postacią pozytywną, choć tragiczną i stereotypową, wciela się jednak znowu biały aktor. Wówczas jeszcze nie oczekiwano od filmu tego, aby odzwierciedlał w sposób wierny treści utworów literackich ani kształtował estetykę Afroamerykanów, jednak Porter zdołał przekazać elementy abolicjonistyczne, obecne w powieści Stowe. Trzecia edycja tego filmu z 1914 roku jest warta odnotowania, choćby tylko dlatego, że po raz pierwszy główną rolę otrzymał Afroamerykanin – Sam Lucas. W latach późniejszych w rolę Toma wcielali się przede wszystkim aktorzy czarnoskórzy, w tym takie gwiazdy scen wodewilowych, jak Charles Gilpin czy Paul Robeson. W większości kwestionowali oni nadmierny sentymentalizm i naiwność postaci, daleko wykraczające poza oryginalny zamysł powieściopisarki, jaki przyszło im odtwarzać z woli białych reżyserów.

Zadziwiający jest także wymiar społeczny i ekonomiczny sukcesu filmowego. *Chata wuja Toma* nie była filmem, który przyciągałby masy Afroamerykanów do kin, za to uwielbiała go biała publiczność wychowana na wiktoriańskich melodramatach. Wszystkie wersje wyprodukowane w latach 1906-1927 ze strony społeczności afroamerykańskiej spotkały się z krytyczną oceną postaci Toma, jako stereotypu, który na rękę był białym Amerykanom, ale nie odzwierciedlał prawdziwej tragedii ludzkiej kryjącej się za systemem niewolniczym²⁶. Coraz liczniejsze dyskusje czarnoskórych aktorów, którzy próbowali wynegocjować choćby namiastkę prawdy historycznej, z reżyserami i producentami doprowadziły np. do tego, że w roku 1927 Universal zrezygnował ze współpracy z Charlesem Gilpinem i zastąpił go białym aktorem, Jamesem Lowe, który nie kwestionował ani nadmiernego sentymentalizmu, ani umniejszania możliwościom intelektualnym niewolników.

Jednakowoż należy powrócić do okresu przełomu wieków, ze względu na inne nurty w kinie przedstawiającym Afroamerykanów. Jeszcze w 1903 roku Edison wyprodukował film *Ballyhoo Cakewalk*²⁷, na którym to grupa dziesięciu odświętnie przyodzianych czarnoskórych tancerzy w wykrochmalonych fartuchach przedstawiała taniec, oparty na sposobie poruszania się kelnera, niosącego z dumą tort do prezentacji. Tym samym jeszcze bardziej przyczynił się do popularyzacji typowych tańców wywodzących się z minstrel show, tym bardziej że od słynnego *Pickanniny Dance* do roku 1905 powstało co najmniej dziesięć takich filmów²⁸. W następnych

²⁵ Cripps, *Slow fade to Black*, 1977: 15-16.

²⁶ Do dnia dzisiejszego nazwanie Afroamerykanina Tomem lub Jeffem jest ciężką formą obrazu.

²⁷ Za: Charles Musser. *Edison Motion Pictures, 1890-1900: An Annotated Filmography*. 1997. Do czasów obecnych zachowały się tylko zdjęcia poszczególnych scen, które były wymogiem nadawania patentów na dany tytuł. W zbiorach LoC.

²⁸ Wszystkie te filmy były sygnowane przez Edisona, większość reżyserował Dickson. Tylko w latach 1894 i 1895 roku powstało siedem filmów, które prezentowały takich tancerzy, jak Elsie Jones, James Grundy i Frint (imię aktora pozostaje nieznane). IMDb, 2014.

latach obserwowano dalszy wzrost zainteresowania największymi aktorami wodewilowymi, przeważnie białymi, którzy to proszeni byli o zarejestrowanie swojej praktyki scenicznej. Wielu z nich nawiązywało do tradycji minstrel show, występowało w specyficznej charakteryzacji z palonego korka (tzw. „blackface,” która miała ich upodobnić do Afroamerykanów) i prezentowało tańce wywodzące się z kultury afroamerykańskiej. Później o popisy taneczne proszono też aktorów afroamerykańskich, którzy także musieli nosić blackface, co oznaczało, że Afroamerykanin sam z siebie nie był „wystarczająco czarny”. W taki sposób zmuszony był występować choćby Lincoln Perry, znany pod pseudonimem Stepin Fetchit, czołowy czarnoskóry tancerz wodewilowy²⁹.

Przeniesienie elementów minstrel show na ekran okazało się tak trafnym posunięciem z perspektywy ekonomii, że po 1905 roku zaczęto na wielką skalę produkować nieco dłuższe filmy osadzone w tej stylistyce, do których wprowadzano drobne elementy narracji. Popularne melodie Dana Emmeta³⁰ zyskiwały nowe życie, niejako dopełniając filmowy obraz Afroamerykanina z plantacji, bowiem nieodzownym akompaniamentem ponad 90 procent filmów niemych stała się muzyka wywodząca się z kultury afroamerykańskiej: ragtime, jazz i blues, którą podczas pokazów wykonywano na żywo³¹. Typowe postaci minstrel show królowały zaś na ekranach, dostarczając taniej rozrywki masom.

Postaci Afroamerykanów przedstawiane w krótkich filmach komediowych w latach 1899 do 1910 często nazywano „Old Virginy darkies”³². Byli to przeważnie stereotypowo przedstawieni złodzieje kur, cwaniaczki z małego miasteczka, zadowoleni z życia niewolnicy i nieroby wszelakiej maści. W tej konwencji Selig nakręcił *Interrupted Crap Game*³³, film, w którym zgodnie z opisem „szczęśliwi niewolnicy (sic!) porzucają swą codzienną grę w kości, żeby kraść kury”. Po kradzieży dochodzi do burdy – nikt nie chce się dzielić pieczywym. Był to jeden z wielu filmów utrzymany w stylistyce tzw. szczęśliwego południa. Zazwyczaj taki film kończył się „uczta” (czyli

²⁹ Torriano S. Berry, Venise T. Berry. *Historical Dictionary of African American Cinema*, s. 26.

³⁰ Dziewiętnastowieczny muzyk i kompozytor, autor takich tradycyjnych melodii, jak *Dixie*, komponował melodie do przedstawień minstrel show, z którego, według Roberta Cantwella (2003: 255), wywodzi się znakomita większość współczesnych form amerykańskiej muzyki rozrywkowej.

³¹ Typowym akompaniatorem był pianista, tzw. taper, ale zdarzało się, szczególnie w późniejszym okresie, że w ekskluzywnych kinach zatrudniano całe orkiestry. Taki przypadek miał np. miejsce w 1915 roku podczas oficjalnej premiery *The Birth of a Nation*.

³² W wolnym tłumaczeniu z zachowaniem ówczesnej stylistyki: „Czarnuchy ze Starej Wirginii”. Oznacza to, że przedstawiano stereotypowo skonstruowane postaci niewolników z plantacji – a w rasistowskich dowcipach białych Amerykanów królowało stwierdzenie, że „czarnuchy uwielbiają kurczaka”. Postaci takie szczęśliwe są ze swojej pozycji społecznej i materialnej. Należy zauważyć, że język, jakim w tamtym okresie opisywano mniejszości etniczne, przesycony był rasizmem i dopiero po 1909 roku, czyli od momentu powstania NAACP – ruchu na rzecz praw obywatelskich, Afroamerykanie zaczęli protestować przeciwko używaniu bardziej wulgarnych określeń, ówczesnie powszechnych w użyciu. Większość wyrażań, które w tamtym czasie były akceptowalne, dziś uważa się za obraźliwe.

³³ *An Interrupted Crap Game*. Reżyser F. S. Armitage, lipiec 1899, dla American Mutoscope and Biograph Co. Wersję z 1903 roku wyreżyserował Selig. Selig Polyscope Company, 1903. IMDb, 2014.

konsumowaniem pieczonego kurczaka – stereotypowo uważanego za przysmak niewolników), którą przerywają policyjne kule, świszające nad głowami czarnoskórych złodziejasków. Inne filmy utrzymane w tej samej stylistyce, to *Prizefight in Coontown*³⁴ czy też *A Night in Blackville*³⁵. Oba filmy koncentrują się na postaciach szachrajów, stręczycieli i oszustów oraz ich towarzyszek życia. W *Prizefight* dwóch czarnoskórych mężczyzn wdaje się w tak zajadłą bójkę o kobietę, że dopiero pomoc straży pożarnej „gaszącej zapał” uczuć wodą z węży umożliwi rozdzielenie przeciwników. *A Night in Blackville* prezentuje opłakane w skutkach zakończenie przedstawienia minstrel show, którego aktorzy w irracjonalny sposób walczą ze sobą i niszczą instrumenty muzyczne. Wszystkie te filmy stanowiły introdukcję popularnego do dziś komizmu opartego na slapstiku.

Ciekawostką jest także to, że Selig opatrzył ten sam materiał filmowy dwoma tytułami tylko po to, aby zyski z dystrybucji były wyższe. Było to wówczas możliwe, gdyż filmy miały osobne kadry z tytułami. I tak *Prizefight in Coontown* pokazywany był w kinach dla białych. Tytuł miał bowiem wydźwięk na tyle rasistowski, że nie akceptowała go czarnoskóra publiczność i po pierwszych pokazach groziła pikietami. Przedsiębiorczy producenci pomyśleli więc o „drobnych zmianach”, czyli o zmianie w panelu tytułowym. I tak narodził się film *Prizefight in Bronzeville*, który prezentowano tylko publiczności czarnoskórej. Biali nadal oglądali wersję z pierwotnym tytułem filmu. Podobnie *A Night in Blackville* dla czarnoskórej widowni została zamieniona na *A Night in Bronzeville*³⁶.

Tworzono też nieliczne filmy przedstawiające lincz, co w tamtym okresie nie było uznane za temat kontrowersyjny. Przykładem takiego filmu jest chociażby *Avenging a Crime; or Burned at the Stake*³⁷ zrealizowany w 1904 roku przez firmę Paley and Steiner Production Co. dla Lubina. Obraz ten ukazuje całą groźbę linczu i składa się z dziewięciu reżyserowanych scen. Historia rozwija się zgodnie z zasadami melodramatu – w pierwszej scenie widzimy grających w kości czarnoskórych mężczyzn, do których dołącza jeszcze jeden, który przegrywa wszystkie pieniądze. Odchodzi więc od nich zły i podąża leśną drogą – zapewne do domu. W pewnym momencie zauważa samotną białą kobietę (dama czyta książkę). Zasadza się na nią w nadziei, że ją wystraszy i okradnie. Po chwili dochodzi do napadu. Kobieta jednak walczy, a zdesperowany mężczyzna w ferworze walki dusi ją, następnie okrada ciało i ucieka. Nie zdaje jednak sobie sprawy, że za kobietą w pewnej odległości szła dziewczynka, która zobaczywszy morderstwo, pobięła do wsi i sprowadziła farmerów na miejsce zbrodni. Ciało zamordowanej zostaje zabrane do wsi, a farme-

³⁴ *Prizefight in Coontown*. Selig Polyscope Company, 1902. IMDb, 2014.

³⁵ *A Night in Blackville*. Selig Polyscope Company, 1903. IMDb, 2014.

³⁶ Cripps, 1977: 42. Cripps opisuje też działalność afroamerykańskiego krytyka Lestera Waltona, który na łamach *New York Age* nagłaśniał tego typu praktyki, w celu zwrócenia uwagi ogółu na nieetyczne zachowania producentów filmowych, a którego liczne akta dotyczące działalności artystycznej, krytycznej i politycznej znajdują się w Schomburg Center w Nowym Jorku.

³⁷ *Avenging a Crime; or Burned at the Stake*. Paley and Steiner Production Co., listopad 1904. Lubin Catalog. IMDb, 2014.

rzy kontynuują pościg za zbrodniarzem. Sceny pościgu dominują w filmie. W końcu czarnoskóry zbrodniarz zostaje osaczony w stodole, złapany i związany. Finał stanowi sekwencja pokazująca wymierzenie sprawiedliwości: rozwścieczony tłum wlece mordercę w las, przywiązuje do drzewa, obkłada chrustem i pali go żywcem. Można przyjąć, że wątki sensacyjne w połączeniu z melodramatyzmem zastosowane w tym filmie stanowiły pożywkę dla utrwalenia się mitu Południa, a także dla rozwoju filmu sensacyjnego.

Pomimo tego, że w teatrach na początku wieku dwudziestego dominującym gatunkiem jest melodramat, kino zostaje zdominowane przez bardziej przyziemną rozrywkę i kieruje się w stronę komedii. Postaci murzynów były grane przez białych aktorów w „blackface” i stanowiły ukazane w krzywym zwierciadle surogaty postaci realnych, a akcja filmów, jakby wbrew przedstawianemu okrucieństwu, a nieraz i bestialstwu wobec drugiego człowieka, oparta była na komizmie, slapsticku i surrealizmie³⁸. Zdarzały się jednakowoż także filmy, które nie były oparte na rasistowskich dowcipach. Przykładem może tu być film *Laughing Gas*³⁹ autorstwa Edwina Portera i J. Searle Dawley’a, który był jedną z kolejnych realizacji komediowego obrazu społeczności afroamerykańskiej. W głównej roli obsadzono Afroamerykankę – Berthę Regustus (czyli Mandy Brown). Komedia Portera opierała się na prostym przekonaniu, że śmiech jest zaraźliwy sam z siebie, mimo że wcześniejsze wersje tego typu filmów w wydaniu Vitagraphu, Biographu czy Edisona nie wychodziły poza system stereotypów.

Komodie wyprodukowane po 1903 roku bardzo często odwołują się do różnic pomiędzy grupami etnicznymi zamieszkującymi USA. W 1905 roku popularnością cieszył się film *Everybody works but Father*⁴⁰ (*Wszyscy pracują, a tato nie*), będący portretem kontrastów w stosunkach rodzinnych pomiędzy białymi i czarnoskórymi Amerykanami. Film ukazuje dwie rodziny: w rodzinie białych Amerykanów ojca się poważa i czci, mimo iż jedynym jego zajęciem jest zasiadanie w bujanym fotelu,

³⁸ Zaskakujące jest to, że filmy te miały wielki wpływ na ukształtowanie się cech postaci w filmach rysunkowych. To dzięki nim czarnoskóre postaci ukazywano jako odporne na ból, w pewnym sensie nieśmiertelne i niezniszczalne (nadal żyją po wypadkach, które teoretycznie powinny okazać się śmiertelne), ale przy tym zawsze komiczne, bo absurdalne i nierealne. Podobne środki stosowano już we wczesnych filmach z Myszką Miki, która przejawiała zachowanie stereotypowo przypisywane Afroamerykanom (poczucie rytmu, wieczny uśmiech i chęć do zabawy). Inna postać z wczesnych kreskówek, Betty Boop, wzorowana była na stereotypie czarnoskórej kokietki. Śmiech widzów wzbudzano zdecydowanym nawiązaniem do slapsticku, ale także poprzez nagłe objawienie się przerysowanych cech fizycznych, typowych dla Afroamerykanów. Od lat 30. XX w. nagminnie stosowano takie tricki, np. w filmach o Tomie i Jerrym, a także w wielu innych popularnych filmach dla dzieci. Dopiero w latach 90. ostatecznie odstąpiono od tego typu praktyk.

³⁹ *Laughing Gas*. Reżyseria: Edwin S. Porter i J. Searle Dawley. Obsada: Bertha Regustus (Mandy Brown), Edward Boulden, Mr. Sullivan, Mr. La Montte. Sfilmowane: 13-19 November 1907; opatentowane 6.12.1907. MoMA.

⁴⁰ *Everybody Works but Father* to tytuł dwóch filmów wydanych w tym samym, 1905 roku, przez firmę Edisona (II) oraz przez American Mutoscope & Biograph (I), dla których filmował G. W. Bitzer. Na fali popularności Mutoscope wyprodukował natychmiast swoisty sequel, *Everybody Works but Mother*, autorstwa F. A. Dobsona. IMDb, 2014.

rodzina murzyńska natomiast buntuje się przeciw ojcu, dzieci zastawiają na niego różnorakie pułapki i próbują pozbyć się go z domu za wszelką cenę. W 1907 roku studio Biograph wyprodukowało film *The Fights of Nations*⁴¹ (*Bitwy narodów*), którego założeniem było komediowe odzwierciedlenie stylów walki typowych dla danych nacji na przestrzeni wieków. Wszystkie przedstawione w nim narody odzwierciedlały grupy etniczne obecne w USA, a postaci w historycznych kostiumach walczyły na tle współczesnych miast amerykańskich. I tak wypomadowani Rzymianie (mniejszość włoska) walczyli grupowo na noże w stylu mafijnym, Żydzi w chałatach – na gesty i dramatyczne miny, a Murzyni (filmowani w tzw. Sunny Africa na Eighth Avenue w Nowym Jorku) na brzytwy bili się o kobietę. W pewnym sensie ów pokaz walki był pierwszym uwiecznionym na taśmie filmowej tańcem jazzowym, opartym na wysoce skomplikowanej choreografii, którego tempo rosło z minuty na minutę, aż do finału, kiedy to jeden z zalotników zostaje pokonany. Na zakończenie filmu ukazana zostaje parada narodów pod wspólną flagą amerykańską, jednakże czarnoskórzy wojownicy w niej nie uczestniczą. W ten sposób symbolicznie ukazano, że nie są oni traktowani jak naród i nie są godni miana Amerykanina.

Po 1908 roku filmowcy zdobyli większą kontrolę nad edycją filmów⁴². Nadal długość ekranizacji nie przekraczała kilkunastu minut, ale zmieniła się i forma i treść – reżyserzy doszli do mistrzostwa w edycji, szczególnie w cięciu filmu na poszczególne sceny i tworzeniu specyficznego rytmu fabuły. Ta ostatnia zostaje też potraktowana poważniej i wkrótce pojawiają się pryncypialne historie o upadku człowieczeństwa, często oparte na historiach o degeneracji rasowej, o zagubionych dzieciach czy utraconej tożsamości. Fantazja i sensacja często łączona była z komizmem, który niejednokrotnie uzyskiwany był za pomocą serii trików i slapsticku. I tak, w duchu sensacji opartej na stereotypach rasowych, wyprodukowano takie filmy jak *Black and White*, *The Valet's Wife* (głównym punktem fabuły było zaskakujące pojawienie się czarnoskórego niemowlęcia i podszywanie się pod kogoś innego) czy też *A Florida Enchantment*⁴³ (zmiana zachowania z „kobiecego” na „męskie” po zjedzeniu zaczarowanego nasionka)⁴⁴. Afroamerykanie postrzegani byli jako typy komediowe: służący – podrywacze, nadopiekuńcze matki czy też oszuści próbujący siebie nawzajem przechytrzyć. Częstokroć komizm wypływał z zamierzonego łamania tabu. *A Florida Enchantment* był tu szczególnym przypadkiem grania z konwencją. Oparty na historii bliskiej burlesce i współczesnemu nam drag queen show, opowiadał o losach dwóch panien na wydaniu, które po spożyciu magicznego nasionka zmieniają charakter swojego zachowania i próbują sprawdzić uczucia swoich wybranków, eksplorując tematy związane ze stereotypami dotyczącymi tożsamości płciowej i seksualności. Inny

⁴¹ *The Fights of Nations*, American Mutoscope and Biograph, 1907. MoMA.

⁴² Cripps, 1977: 21-22.

⁴³ *Black and White; or, the Mystery of a Brooklyn Baby Carriage*, 28.10.1905, Vitagraph; *A Florida Enchantment*, 10.08.1914, reż. Sidney Drew, Vitagraph; *The Valet's Wife*, 05.12.1908, reż. D. W. Griffith, American Mutoscope & Biograph, IMDb, 2014.

⁴⁴ Cripps, 1977: 24.

film z tego okresu, *Swami Sam*⁴⁵, pokazuje świat rządzony przez kobiety, w którym mężczyźni sprowadzeni są do roli wiecznych chłopców. Oprócz typowych historyjek o zakładach, kto pierwszy zdobędzie wybrankę serca, w innych filmach eksponujących czarnoskórych bohaterów pojawiały się też zagmatwane historie o biednych, acz wyjątkowo licznych rodzinach, które aby zdobyć pożywienie dla potomstwa, uprawiały wymianę barterową dzieci za różnorakie towary.

Drugim po komedii dominującym typem filmu, przedstawiającym Afroamerykanów, był film bokserski. Był on zapisem autentycznych walk bokserskich. Widownia afroamerykańska w przeciwieństwie do białej zdecydowanie preferowała walki od komedii, szczególnie w przypadku prezentowania w nich ikony sportu – Jacka Johnsona⁴⁶, który wygrał wiele pojedynków z białymi przeciwnikami. W 1910 roku, po ukazaniu się filmu prezentującego walkę Johnsona ze sławnym Jimem Jeffriesem, którego bezlitośnie wypunktował, doszło nawet do protestów białej widowni, która nie mogła znieść kolejnej porażki „swojego” bohatera. Dan Streible w swojej monografii historii filmu bokserskiego skomentował tę sytuację i kwestię prowadzonego w prasie sporu o wprowadzenie cenzury filmu w celu zaprowadzenia większej kontroli społecznej i zdławienia mitu Jacka Johnsona z jednej strony, a oskarżaniem cenzorów o popieranie podwójnych standardów moralnych i chęci powrotu do ustroju niewolniczego⁴⁷. Oskarżenia prasy afroamerykańskiej nie były bezpodstawne, gdyż w 1915 roku amerykański sąd najwyższy podtrzymał zakaz federalny importu filmu przedstawiającego walkę Johnsona z Willardem sfilmowaną w Hawanie na Kubie przez L. Lawrence Webera⁴⁸.

Johnson został też pierwszym czarnoskórym sportowcem, któremu jeszcze przed epoką filmu dźwiękowego poświęcono pełnowymiarowy film biograficzny. Stworzyło go studio KALEM, słynące z produkcji westernów, jednak w słynnego czarnoskórego pięściarza wcielił się biały aktor⁴⁹. Następne biografie Johnsona lub filmy przedstawiające świat bokserów, stanowiły swego rodzaju parodię tejże dyscypliny sportu, opartą na ustalonej formule – biali, bojący się czarnoskórych bokserów, nagminnie przekupują ich, a potem taki „sportowy sukces” zostaje uwieczniony dla potomności. Po 1910 roku sytuacja materialna Afroamerykanów ulega zdecydowanemu pogorszeniu. W związku z tym studia zaprzestały inwestowania w filmy dla czarnoskórej widowni. W tym okresie do postaci Afroamerykanów w popularnych filmach dołączają kolejne mniejszości, w tym Indianie. Ponad 30% produkcji filmowej stanowi pierwotna forma westernu. Indianin jest tu zawsze heroicznym reliktem przeszłości, godnym, lecz na wymarcu. Afroamerykanin w filmach z tego okresu jest jego cał-

⁴⁵ *Swami Sam*, 13.10.1914, reż. John A. Murphy, Lubin Manufacturing Company, IMDb, 2014.

⁴⁶ W latach 1905-1915 powstało minimum sześć filmów prezentujących Johnsona: zarówno walki, jak i treningi. Firmowały je takie wytwórnie amerykańskie, jak KALEM, Miles Brothers i europejskie, jak Kineto czy Phoenix.

⁴⁷ Streible, 2008: 7.

⁴⁸ Akta procesu Weber vs Freed w: Justia; Supreme Court Center, no. 644, 239 U.S. 325, 1915.

⁴⁹ *Jack Johnson vs Stanley Ketchel Fight*. cin. E. C. Miles, KALEM, 1909.

kowitym przeciwieństwem. Koniec końców dobry Indianin zawsze umiera, a dobry Murzyn żyje, by wiernie służyć swemu panu.

Po 1912 roku nastroje wobec mniejszości afroamerykańskiej ulegają dalszemu zaostrzeniu na fali nawrotu do wartości amerykańskiego Południa. To akurat było spowodowane hucznymi obchodami pięćdziesięciolecia zakończenia wojny secesyjnej. Na fali działań rocznicowych odżyły stare uprzedzenia rasowe, wśród białych Amerykanów narastać zaczęły złość i zazdrość, szczególnie, że w niektórych rejonach USA Afroamerykanie byli bardzo zachęceni do brania udziału w obchodach. W wyniku narastającego zainteresowania południem w sztuce zauważa się powrót do tematyki niewolnictwa, idealizowanie obrazu białych, szczególnie kobiet, oraz wprowadzanie elementów nostalgicznych (arystokratyczne Południe, z damami i gentlemanami, jako ofiara wojny). Zmienia się moda i nastaje czas filmów o wojnie secesyjnej. Zainteresowanie tematyką historyczną sprawiło, że wielu reżyserów decydowało się na realizowanie filmów o Lincolnie, jednakże wzrost sympatii propołudniowych spowodował falę ekranizacji ukazujących prezydenta jako postać pasywną, właściciela uwielbianego przez własnych niewolników, i zwykłego męża zakochanego po uszy w żonie Anne Rutledge. Zobaczmy to niewątpliwie w *Lincoln the Lover* i *The Battle Hymn of the Republic*⁵⁰.

Największym orędownikiem i twórcą romantycznego mitu południa stał się David Llewelyn Wark Griffith (1875-1948). Wywodzący się ze zubożałej rodziny plantatorów reżyser na własnej skórze odczuł zmiany społeczne powstałe po wojnie secesyjnej. Po utracie ziemi rodzina Griffithów przeniosła się do Louisville i tam usiłowała zachować stary tryb życia na tyle, na ile było to możliwe. Dzieci wychowywane były w duchu moralności protestanckiej, niechęci do Murzynów i uwielbieniu starego Południa. Nastoletni David miał się każdej pracy, żeby zarobić na utrzymanie rodziny. Szybko odnalazł swoje miejsce w przemyśle rozrywkowym. W 1908 roku po raz pierwszy zagrał w filmie i nigdy już kina nie porzucił. Wkrótce nawiązał współpracę z wytwórnią Biograph w Nowym Jorku, ożenił się i zaczął robić karierę, jakiej kino amerykańskie wcześniej nie widziało. Po zagraniu kilkunastu drobnych ról Griffith zaczął się interesować procesem produkcji filmów i zaangażował się w pracę scenarzysty. Następnym krokiem była praca producenta wykonawczego i reżysera. Nigdy jednak nie zrezygnował z aktorstwa. Występował nawet w filmach, które sam reżyserował. Był nie tylko płodnym artystą, ale także osobistością, która posiadała wyjątkowe umiejętności autoreklamy. Jego filmy były pierwszymi, które doczekały się recenzji w *New York Timesie*. Sięgał on po popularne tematy, interesujące dla ogółu społeczeństwa w danym momencie, i realizował je w najpopularniejszej formie estetycznej zaczerpniętej z literatury i teatru – sentymentalizmu wiktoriańskiego.

Tematyka dzieł Griffitha zawsze związana była z południem Stanów Zjednoczonych. Jego krótkie filmy z lat 1908-1911 to przeważnie prace tematyczne, ukazujące styl życia i tragedię starego Południa. Zdecydowanie najlepszymi filmami z tego

⁵⁰ *The Battle Hymn of the Republic*, reż. J. Stuart Blackton i Laurence Trimble, 30.06.1911; *Lincoln the Lover*, reż. Ralph Ince, 05.02.1914, oba filmy wyprodukował Vitagraph. IMDb, 2014.

okresu były *Valet's Wife* (1908), *The Planter's Wife* (1908) czy też *In Old Kentucky* (1909)⁵¹. Już one wskazywały na nowatorskie podejście Griffitha do sztuki filmowej. Sposób ustawienia sceny i kamery, układ scen i edycja filmu, nawiązywały do sposobu narracji w powieściach wiktoriańskich, najpopularniejszej w tamtym czasie formy literackiej. W filmach tych Griffith gloryfikował stare wartości, które rządziły Stanami przed zniesieniem niewolnictwa. Ukazywał heroicznym kawalerzystów, łagodne, choć uparte damy, Jankesów pozbawionych manier, śluby uprzednich wrogów (Jankes dostępował nawrócenia poprzez miłość do kobiety). Afroamerykanie zaś byli „zawsze szczęśliwi, zadowoleni z życia i otoczeni opieką swych właścicieli”⁵². W typowych filmach Griffitha posłuszny Murzyn nie dbał o siebie, ale poświęcał się dla szczęścia swojego pana. I tak w przypadku filmu *In Old Kentucky* w napisach pojawia się typowy tekst charakteryzujący pozytywną postać byłego niewolnika: „życie Bena nie było dla niego tyle warte, co szczęście płk. Frazera i jego rodziny”⁵³. W tego typu filmach zaczynają się krystalizować postaci murzyńskie, dobrze zapamiętane z takich późniejszych arcydzieł kina amerykańskiego, jak choćby z *Przeminęło z wiatrem* – Mammy, Uncle Mose czy Sambo. Nadal w role wiernych niewolników sprzyjających Konfederacji wcielali się biali aktorzy, jak np. Lew Dockstader w filmie *Dan* (1914)⁵⁴.

W 1915 roku Griffith wyreżyserował swoje arcydzieło – *The Birth of the Nation* (*Narodziny narodu*). Pierwotnie film nosił tytuł *The Clansman* i był ekranizacją powieści Thomasa F. Dixona z 1905 roku, romantyzującej do pewnego stopnia Ku Klux Klan jako organizację. Był on jednym z pierwszych przypadków daleko zakrojonej kooperacji pomiędzy autorem powieści, autorem scenariusza i reżyserem. Jednakże, w przeciwieństwie do Griffitha, Dixon wyraźnie odcinał się od metod działania i ideologii Ku Klux Klanu. Powieść różni się tym od filmu, że ukazuje południowców, którzy szukają nowej drogi dla siebie po zniesieniu niewolnictwa poprzez edukację i nowe profesje. Griffith zaś podkreślał kwestie własności ziemi i odwetu, jaki byli niewolnicy biorą na swoich byłych właścicielach. Dixon, mimo że wierzył w wyższość rasy białej, uważał także, że Ku Klux Klan źle traktował społeczność murzyńską i żydowską. Twierdził, że obowiązkiem białych jest dbanie o inne rasy i zapewnienie im godnej egzystencji i przewodnictwa duchowego.

Premiera *The Clansman* odbyła się bardzo hucznie, z obecnością prezydenta Wilsona i śmietanki polityczno-kulturalnej kraju włącznie. Bilety należały do najdroższych w historii – kosztowały aż 2 dolary, wtedy zawrotną sumę w porównaniu z typową ceną kilkudziesięciu centów za pokaz. Griffith zatrudnił także czterdziestoosobową orkiestrę do uświetnienia premiery. Po pokazie film zebrał wiele pozy-

⁵¹ Wszystkie zrealizowane dla Biograph. IMDb, 2014.

⁵² Cytat z napisów do *The Confederate Spy*. Moje tłumaczenie.

⁵³ *In Old Kentucky*, reż. D. L. W. Griffith, 1909, Biograph, IMDb, 2014. Moje tłumaczenie.

⁵⁴ Lew Dockstader, ur. George Alfred Clapp (1856-1924), aktor minstrel show i wodewilowy, współpracował z Edisonem, Porterem, Irvingiem i Pratem. *Dan* – film w reżyserii George’a Irvinga i Jacka Pratta, scenariusz Hala Reida, wydany w sierpniu 1914 roku przez All-Star Feature Corp. Producing Company. IMDb, 2014.

tywnych recenzji odnośnie siły wyrazu, artyzmu oraz dokładności historycznej, także od samego prezydenta. Oprócz głosów pozytywnych, głównie związanych z oceną techniki filmowej i wyrazu artystycznego, film, który wkrótce zmienił tytuł na *Narodziny narodu*, spotkał się także z daleko posuniętą krytyką. Najbardziej negatywnie nastawiona była społeczność afroamerykańska, a w jej imieniu grzmiały organizacje takie, jak UNIA i NAACP. Także południowe stany reagowały nerwowo, w wielu miejscowościach odwoływano pokazy. Taka reakcja była spowodowana względami politycznymi. Wielu mieszkańców południa widziało bowiem w filmie zagrożenie dla z trudem wypracowanej pokojowej egzystencji pomiędzy dawnym południem a północą Stanów. W Griffithcie widziano także burzyciela porządku publicznego. W następnych latach temat tragedii Południa nadal przewijał się w takich filmach Griffitha, jak *Nietolerancja* (1916), *Broken Blossoms* (*Złamana lilia*, 1919) czy *Orphans of the Storm* (1921)⁵⁵. W 1930 roku zdecydował się on na produkcję filmu biograficznego o Abrahamie Lincolnie. Postać prezydenta nie była jednak przedstawiona w pozytywnym świetle. Lincoln był tu słabym mężczyzną, zdominowanym przez żonę.

Griffith starał się także przyciągnąć do kin mężczyzn nie poprzez używanie takich chwytów (filmy uważano wtedy często za promocję pornografii), lecz poprzez zastosowanie wartkiej narracji, przyspieszenie akcji, skoncentrowanie się na czynach postaci, wprowadzenie tematyki poważnej, częstokroć melodramatycznej – niekomediowej, oraz wielowątkowości i sensacji. Z pięciu ostatnich filmów zrealizowanych przez Griffitha dla Biograph, wszystkie traktowały o południu USA. Akcja trzech była osadzona bezpośrednio na plantacji (*The Battle*, *His Trust*, *His Trust Fulfilled*, wszystkie z 1911 roku), a dwa mówiły o Wojnie Secesyjnej (*The Honor of His Family* i *The House With Closed Shutters*, oba z 1910 roku). Już w tych filmach objawia się jego specyficzny styl pracy i dosyć negatywne podejście do postaci afroamerykańskich, które zasadniczo dzielił na dwa typy – wyzwolenców i lojalnych służących. Ta pierwsza grupa zawsze była ukazywana w negatywnym świetle i składała się z samych postaci męskich. Agresywny, żądny władzy i zemsty wyzwolenc przynosi się do miasta i ulega swoim żądom, jest degeneratem, bliskim zwierzętom ze względu na instynktowne działania. Druga grupa – reprezentowana zarówno przez postaci kobiece, jak i męskie to wprawdzie wolni już Afroamerykanie, ale lojalni i usłużni wobec swych dawnych właścicieli, opiekujący się nimi w potrzebie i poświęcający się dla nich.

Oprócz Griffitha o Południu robili filmy tacy reżyserzy, jak Thomas Ince, J. Stuart Blackton czy Edwin Porter. Jednak to Griffith stworzył model filmu, dał mu język, formę, ale też był tym, który na następne dekady narzucił widzenie grup etnicznych poprzez stereotypy. To dzięki nim, jak twierdzi Cripps (1977:29), kino amerykańskie przekształciło się w scentralizowany system sztuki i przemysł, do którego Afroamerykanie nie byli w stanie przez długi czas przeniknąć.

Z punktu widzenia Afroamerykanów *Narodziny narodu* stanowiły i nadal stanowią urzeczywistnienie najgorszego koszmaru. Zmiany w postrzeganiu Afroamery-

⁵⁵ *Intolerance*, 05.09.1916 dla Triangle Film Corporation; *Broken Blossoms*, 20.10.1919, i *Orphans of the Storm*, 28.12.1921, Griffith zrealizował już we własnej firmie: D. W. Griffith Productions.

kanów sprawiły, że role przyznawane czarnoskórym aktorom także uległy zmianie. Coraz rzadziej Afroamerykanie odgrywali postaci pozytywne, częściej pojawiali się jako typy spod ciemnej gwiazdy. Można wręcz stwierdzić, że jedyny pozytywny obraz Murzyna stanowiła personifikacja wiernego sługi chroniącego wdowę i sieroty po swoim pierwotnym właścicielu. Na fali sensacyjnych historii filmowych coraz więcej krytyki ze strony białej publiczności znajdowało posłuch u producentów filmowych. Jak Cripps zauważa w swoim dziele *Slow Fade to Black* (25), efektem rosnących wpływów rozhisteryzowanej białej publiczności w latach 1915-25 było choćby to, że odmówiono wsparcia finansowego czarnoskóremu aktorowi wodewilowemu Bertowi Williamsowi i ostatecznie uniemożliwiono mu zarejestrowanie jego najślawniejszych ról tanecznych w formie filmowej. Zdominowane przez Afroamerykanów studio KALEM dostawało pogroźki, co wymusiło zaprzestanie produkcji filmów w stylu Florida Crackers, a czarnoskóry reżyser Bill Foster, który chciał przeciwdziałać negatywnemu obrazowi Afroamerykanów, musiał szukać wsparcia finansowego u białych producentów. Ogólnie rzecz ujmując, pojawienie się czarnoskórych widzów w kinie odstraszało klientelę, a biali producenci nie byli zainteresowani inwestowaniem w pozytywny obraz Murzynów, który zdecydowanie mógłby zwiększyć liczbę Afroamerykanów wśród publiczności.

Gloryfikacja Ku Klux Klanu i stereotypowe przedstawienie Afroamerykanów, jako ludzi bez morale i niepotrafiących czerpać z demokracji, szukających odwetu na białych, do tego o cechach bardziej zwierzęcych niż ludzkich, wzburzyły społeczność afroamerykańską, która zaczęła domagać się poszanowania. To dopiero po premierze *Narodzin narodu*, w 1915 roku, pojawia się twardsza krytyka ze strony Afroamerykanów. Wcześniejsze próby wymuszenia zmian w sposobie ukazywania postaci murzyńskich nie skutkowały, gdyż było za mało protestujących, getta północy były jeszcze niezbyt ludne, a ich mieszkańcy nie okrzepli jeszcze po przenosinach z południa. Pierwsze próby nawoływania do zmian, to działanie świeżo powstałych organizacji. Po roku 1900 powstaje sześć poważnych organizacji, które na celu miały poprawę bytu Afroamerykanów. Najważniejsze z nich to UNIA, Niagara Movement, New England Suffrage League czy NAACP. Ich zadaniem było nie tylko działanie na gruncie ekonomicznym, ale także, a może przede wszystkim, na polu polityki. Ich przywódcy ukazywali nowe możliwości i wytyczali drogę następnym pokoleniom, domagając się równych praw obywatelskich. Wzrastają wówczas naciski na polityków, promuje się czarną estetykę, wymusza się zamknięcie wielu przedstawień z aktorami w „black-face”, edukuje się i uświadamia politycznie masy Afroamerykanów, napływające do miast północy. Powoli tworzą się nowe elity. W. E. B. DuBois, profesor i współtwórca Niagara Movement, nawołuje także do zwiększenia aktywności artystycznej i naukowej ze strony Afroamerykanów. To dzięki takim ludziom powstają pierwsze poważne opiniotwórcze czasopisma, jak *Crisis* czy *Opportunity*⁵⁶, które na kilkanaście lat stają się wyznacznikiem debaty politycznej i artystycznej tzw. renesansu harlemowego. Te dwa czasopisma były pierwszymi, które ogłaszały konkursy literackie dla Afroamery-

⁵⁶ Czasopismo *The Crisis* założono w 1910 roku, a *The Opportunity* w 1923 roku.

kanów. Oprócz nich New York Suffrage League pod wodzą Williama Monroe Trottera ogłaszała konkursy na scenariusze filmowe.

Na przełomie wieków działalność rozpoczynali też pierwsi krytycy z nowo powstałej murzyńskiej prasy, jak np. Lester Walton z *The New York Age*. Lester A. Walton był postacią ze wszech miar wyróżniającą się, o bogatej biografii i wielce zasłużoną dla społeczności afroamerykańskiej. Zaczynał swą karierę jako zwykły żurnalista piszący do jednego z nowojorskich pism, ale w późniejszym okresie życia zaangażował się w politykę i m.in. był pierwszym ambasadorem USA w Liberii. Przez wiele lat zarządzał Lafayette Theatre w Harlemie oraz był działaczem i przewodniczącym takich organizacji społecznych, jak choćby Coordinating Council for Negro Performers, a w okresie powojennym udzielał się w Commission on Intergroup Relations, nowojorskiej agencji, która później przekształciła się w Commission on Human Rights. W pierwszych latach dwudziestego wieku zajął się wychwytywaniem informacji o Afroamerykanach, którzy brali udział w filmach rasistowskich. To on, we współpracy z pastorem A. J. Careym, jedynym czarnoskórym członkiem grupy cenzurującej filmy w Chicago, odkrył, że ten sam film mógł nosić inny tytuł w zależności od tego, gdzie i dla jakiej publiczności był wyświetlany (np. *A Night in Coontown* w getcie „zmieniało” tytuł na *One Large Evening*) i nagłośnił sprawę w prasie⁵⁷. Walton twierdził, że skoro Żydzi i Włosi potrafili wymusić na producentach zmianę perspektywy w odniesieniu do postaci, to Afroamerykanie powinni występować z podobnymi inicjatywami, tym bardziej, że wiedza białych dotycząca czarnoskórej społeczności to tylko „okropne sztuczki białych aktorów wysmarowanych sadzą”⁵⁸. Po sukcesie *Narodzin narodu* doszedł do wniosku, że nie da się walczyć z Griffithem inaczej, jak poprzez stworzenie odrębnego przemysłu filmowego, w którym głównymi udziałowcami byłiby sami Afroamerykanie. Osobiście zajął się kompletowaniem grupy, która zajęła się stworzeniem filmu, który byłby bezpośrednią retortą na rasistowskie *Narodziny narodu*. Mimo narastających trudności finansowych i nagonki politycznej, w 1918 roku powstał film *The Birth of a Race*⁵⁹, którego zadaniem było ukazywać biblijną historię człowieka i pokazywać chrześcijańskie korzenie kultury afroamerykańskiej. Walton był także autorem scenariusza do widowiska *The Star of Ethiopia*, jeszcze jednego z przedstawień ukazujących kulturę Afryki jako pozytywne źródło, z którego Afroamerykanie mieli czerpać wiedzę o swojej historii, a biali uczyć się, że Murzyni też mają swoje osiągnięcia.

Lata 20. XX w. charakteryzuje ogólny wzrost zainteresowania kulturą Afroamerykanów. Kultura popularna Ameryki wzbogaca się o muzykę jazzową, blues i ragtime. Na popularności zyskują także filmy. Wzrost zainteresowania tematami związanymi z Afroamerykanami spowodował pojawienie się grona reżyserów, producentów i scenarzystów afroamerykańskich. Wśród nich godnymi wspomnienia

⁵⁷ Cripps, 1977: 42.

⁵⁸ *Lester Walton Papers 1905-1977*, Schomburg Center, Manuscripts and Archives.

⁵⁹ *The Birth of a Race*, 01.12.1918, reż. John W. Noble, The Birth of a Race Photoplay Corporation, Frohman Amusement Corporation, dystrybutorem był Gardiner Syndicate.

są Bert Williams (1874-1922), Noble Johnson (1881-1978), Oscar Micheaux (1884-1951) i Richard Maurice (1893-?). To w latach 20. NAACP doprowadziło do wyprodukowania odpowiedzi na *Narodziny narodu* Griffitha. Jedną z pierwszych uczelni afroamerykańskich, Tuskegee Institute, przy wydatnej pomocy białych środowisk z Chicago popierających desegregację rasową, doprowadziła do rozwoju niezależnych produkcji filmowych wspierających Afroamerykanów w walce o równouprawnienie. W Los Angeles powstało Lincoln Motion Picture Company, pierwsze w pełni afroamerykańskie studio filmowe, które promowało czarną kulturę, umożliwiło pracę aktorom, reżyserom i scenarzystom. Dzięki działalności tych instytucji powoli wytworzyła się równoległa do ogólnoamerykańskiej kultura filmowa reprezentująca Afroamerykanów.

Bert Williams, jeden z pionierów kina afroamerykańskiego, urodził się na Bahamach w 1874 roku. Był jedną z pierwszych wielkich czarnoskórych gwiazd amerykańskiej popkultury. Większość dzieciństwa spędził w Kalifornii, gdzie z przyjacielem, Georgem Walkerem założył duet wodewilowy The Policy Players, który prezentował takie hity, jak *Bandana Land*, czy *Abissynia*. Po przedwczesnej śmierci Walkera w 1909 roku, Williams przeniósł się do Nowego Jorku i został zatrudniony w słynnym zespole Ziegfeld Follies i w krótkim okresie czasu urósł do roli gwiazdy Broadway'u. Jego specjalnością była kreacja powolnego i lekko opóźnionego intelektualnie Murzyna, Pana Nikt (Mr Nobody), który jednakowoż swój rozum ma. Williams w tym wcieleniu prezentował specyficzną filozofię życia, która kwestionowała stereotypowe traktowanie Afroamerykanów, jako osób o mentalności trzylatka. Mimo że był czarnoskóry, na scenie pracował w charakteryzacji (blackface). Przez ponad 10 lat był także najwyżej opłacanym artystą Ziegfelda, a częstokroć jego występy ratowały sytuację finansową grupy. Jego nagrania piosenek i monologów dla American Columbia były rekordy popularności, a Williams zarabiał krocie. Jednak, mimo, iż mieszkał w najdroższych hotelach, jako Afroamerykanin musiał korzystać z windy dla służby. Segregacja była tym, z czym Williams starał się walczyć ze wszystkich sił. Na scenie czynił to poprzez wywoływanie śmiechu publiczności, w życiu prywatnym próbował naginać reguły segregacji, gdy tylko miał okazję. Jedną z anegdot mówi o sytuacji, w której w barze hotelowym, gdy zamówił sobie drinka, dla zniechęcenia usłyszał cenę 50 dolarów⁶⁰. Nic sobie z tego nie robiąc, wyciągnął plik studolarówek i postawił kolejkę wszystkim obecnym na sali. W ten sposób kelner nie miał argumentów, żeby poprosić czarnoskórego aktora z lokalu „tylko dla białych”.

Bert Williams był także pierwszym czarnoskórym artystą, któremu firma American Mutoscope and Biograph Company w roku 1915 dała monopol i całkowitą swobodę w wyprodukowaniu dwóch filmów – *A Natural Born Gambler* (1916) i *Fish* (1916). Żadna inna korporacja filmowa w owym czasie nie zdobyła się na taki czyn nie tylko wobec Afroamerykanina, ale także wobec białych twórców filmowych. Williams nie tylko samodzielnie stworzył scenariusz, wyreżyserował i wyprodukował filmy, zagrał w nich także jedne z głównych ról.

⁶⁰ W tamtym czasie średnia roczna pensja wynosiła w granicach 1500\$.

Kolejna postać – Noble Johnson – była jednym z pionierów niezależnego kina afroamerykańskiego. Ten urodzony w 1881 roku w Missouri, olbrzymiej postury i obdarzony wyjątkową urodą aktor grał wiele charakterystycznych ról w filmach hollywoodzkich i innych. Kreował postaci nie tylko czarnoskórych Amerykanów, ale także Indian, Latynosów, a nawet Arabów. W *Czterech jeźdźcach Apokalipsy* (1921) grał obok Rudolfa Valentino, w *Piekle Dantego* z 1924 roku wcielił się w postać diabła, a w 1930 roku zadebiutował w dźwiękowej już wersji *Moby Dicka* w roli Maorysa Queequega, partnerując słynnemu Johnowi Barrymore, który grał kapitana Ahaba. Grał w takich kasowych filmach, jak *King Kong* (1933), u Franka Capry w *Zaginionym horyzoncie* (1937) czy w *Nosiła żółtą wstążkę* (1949) Johna Forda. Przyjaźnił się z Lonem Chaneyem i Borisem Karloffem. Jednakowoż główne zasługi Noble Johnsona dla filmu afroamerykańskiego to nie jego dorobek aktorski, ale to, że w 1916 roku, na fali protestów wobec *Narodzin narodu* Griffitha, założył wraz z bratem Georgem jedną z pierwszych w stu procentach afroamerykańską wytwórnię filmową. Lincoln Motion Picture Co. zapełniła lukę na rynku filmowym, aż do 1921 roku dostarczając Afroamerykanom filmy, które przedstawiały ich jako postaci trójwymiarowe.

Pierwszym filmem wyprodukowanym przez Lincoln Motion Pictures był film pod znamienym tytułem *The Realization of a Negro's Ambition* (1916)⁶¹. Ambicją samego Johnsona było danie Afroamerykanom alternatywy do banalnych i negatywnych postaci, jakie kreował mainstream. W tamtym czasie filmy produkowane przez Afroamerykanów i dla Afroamerykanów były ignorowane przez główny nurt przemysłu filmowego, nazywane „filmami rasowymi”⁶² i traktowane marginalnie. Johnson był jednak na tyle zdeterminowany, aby ukazać prawdziwe oblicze Afroamerykanów, że część dochodów z własnej gry aktorskiej u białych reżyserów inwestował w produkcję projektów filmowych w Lincoln. W 1920 roku z bólem serca zrzekł się jednak funkcji prezesa wytwórni, gdyż intensywne kariery hollywoodzkie uniemożliwiała mu już poważne zaangażowanie w pracę producenta. Wkrótce firma zakończyła swoją działalność, ale to dzięki niemu film afroamerykański wzbogacił się o takie postaci, jak Oscar Micheaux, czy Richard Maurice.

Oscar Micheaux był najbardziej rozpoznawalnym reżyserem afroamerykańskim lat 20. ubiegłego stulecia. Urodził się on w styczniu 1884 roku w Metropolis w stanie Illinois w rodzinie byłych niewolników. Rodzina była liczna, Oscar miał bowiem dwanaścioro rodzeństwa. Sytuacja materialna rodziny nie była najlepsza, każde z dzieci musiało więc wcześniej wkraczać w świat dorosłych i pracować na utrzymanie swoje i rodzeństwa. Podobnie jak rodzeństwo, Oscar Micheaux rozpoczął swoje życie zawodowe w wieku siedemnastu lat. Miał dużo szczęścia, udało mu się dostać pracę bagażowego i kelnera na kolei. W czasach segregacji była to jedna z lepszych posad, jaką mógł dostać Afroamerykanin. Zapewniała stabilny i dosyć wysoki jak na tę grupę etniczną dochód, umożliwiała oszczędzanie i inwestowanie

⁶¹ W wolnym tłumaczeniu: *Spełnienie się murzyńskich ambicji*.

⁶² Dosłowne tłumaczenie z angielskiego „race films”.

na średnim poziomie i momentalnie windowała do klasy średniej wśród Afroamerykanów.

Micheaux zafascynowany był postacią jednego z pierwszych naukowców afroamerykańskich – Bookera T. Washingtona. Wierzył w społeczeństwo, w którym wiele grup etnicznych mogło współzyskować pokojowo, bez dyskryminacji. Uważał także, że każdy jest kowalem swego losu i tylko od niego samego zależy, jak będzie mu się w życiu wiodło. Micheaux popierał filozofię ekspansji na zachód, prezentowaną przez Horacego Greeleya. Dostyc wcześniej zaczął gromadzić oszczędności i przed 1910 rokiem stał się właścicielem 160-akrowej działki w Południowej Dakocie, mimo braku doświadczenia w rolnictwie.

W 1913 roku wydał książkę pt. *The Conquest: The Story of a Negro Pioneer*⁶³, która powstała w wyniku doświadczeń życia na farmie. Temat uznano za ciekawy, ale sam Micheaux postanowił przeredagować dzieło i w 1917 roku własnym sumptem opublikował powieść pod zmienionym tytułem⁶⁴, sam ją następnie dystrybuował, sprzedając także białym farmerom. Uważał, że działalność pisarska i dydaktyczna, która ma na celu propagowanie asymilacji pomiędzy grupami etnicznymi, jest jego powinnością. Po wielkiej suszy w 1915 roku stracił jednak farmę i musiał przeprowadzić się do miasta. Nie poddał się, ale założył inną firmę – Micheaux Book and Film Company. Jego pierwsza produkcja filmowa to ekranizacja własnej powieści, *The Homesteader* (1919), a ironicznie wręcz zabrzmi tu fakt, że sfinansowali ją biali farmerzy, kupujący powieść. Rozgłos uzyskał dzięki *Within Our Gates*, który powstawał w Chicago w 1919 roku, roku największych rozruchów na tle rasowym, jakie to miasto widziało. Film zajmuje się takimi problemami, jak analfabetyzm, przestępczość w miastach, alkoholizm, gwałty i „odejście od czystości rasy”. Początkowo biuro cenzorskie zakazało dystrybucji filmu, który niejednokrotnie w brutalny sposób przedstawiał życie społeczności afroamerykańskiej. Zgodę wydano tylko na pokazy w Chicago i to dopiero po tym, jak z filmu usunięto najbardziej kontrowersyjne sceny. Co ciekawe, film w niezmienionej wersji dystrybuowano w Europie bez przeszkód. Mimo ograniczonego zasięgu, był bardzo popularny, a tantiemy pozwoliły Oskarowi Micheaux na kontynuację kariery filmowej. W pewnym sensie *Within Our Gates* było odpowiedzią na *Narodziny Narodu* Griffitha. Wprawdzie nie pojawia się w nim żaden klansman, akcja w większości nie dzieje się na południu USA, ale film odwołuje się do horroru linczu. Micheaux produkował niskobudżetowe filmy do późnych lat 40. Z ponad czterdziestu do dziś zachowało się ledwie dwaście, z czego większość to melodramaty i musicale, w tym *Body and Soul* z 1924 roku, w którym zadebiutował Paul Robeson, późniejsza sława kina dźwiękowego.

Z wcześniej wymienionych pionierów, Richard Maurice pozostaje najbardziej tajemniczą osobistością wśród czarnoskórych filmowców. Do dnia dzisiejszego nie wiadomo, kiedy umarł i gdzie został pochowany. Ten urodzony na Kubie krawiec,

⁶³ „Podbój: historia murzyńskiego pioniera”.

⁶⁴ „*The Homesteader*”.

w roku 1920 postanowił założyć wytwórnię filmową i zająć się sztuką. Z fragmentarycznego życiorysu można odczytać pasje artysty i społecznika. Maurice Film Company z Detroit wprawdzie wyprodukowało tylko dwa filmy, ale ich innowacyjność stała się słynna, jest wręcz obecnie swego rodzaju mitem. Pierwszy z filmów to *Nobody's Children*⁶⁵ z 1920 roku, który był bardzo popularny we wschodniej części USA. Mimo tego, że sporo jest wzmianek o stronie technicznej i pozytywnych recenzji filmu, nie zachowała się ani jedna jego kopia. Drugi film Maurice'a to *Eleven P.M.*⁶⁶, który opowiada o młodym bokserze-pisarzu i jego perypetiach z narzeczoną, wydawcą i trenerem, a wszystkie jednego wieczoru. Kulminacja akcji następuje o 23.00, kiedy to wszyscy zjawiają się w jego mieszkaniu. Znerwicowany młodzieniec zasypia ze zmęczenia nad niedokończonym manuskrypcem i przeżywa niezwykle koszmar senny. Obraz datuje się na rok 1928, ale niektórzy krytycy⁶⁷ sądzą, że mógł powstać nawet w roku 1930, gdyż przesycony jest efektami specjalnymi i był wysoce nowatorski na ówczesne czasy. Jednymi z ciekawszych efektów był pies z ludzką głową.

Podsumowując, przeniesienie produkcji filmowej na Zachód tylko zmniejszyło szanse Afroamerykanów na równorzędny udział w przemyśle filmowym. Po roku 1915 pogorszyła się także sytuacja socjopolityczna Afroamerykanów. Migracja do miast północy spowodowała zagęszczenie demograficzne w gettach. Sytuacja ekonomiczna także stawała się coraz gorsza, gdyż napływ ludności nie był równoznaczny ze wzrostem możliwości zatrudnienia dla Afroamerykanów. Do tego należy dodać brak praw obywatelskich na Południu, pogłębiającą się segregację w pozostałych stanach, brak pracy i wzrost działalności kryminalnej wśród zdesperowanej ludności murzyńskiej. Generalnie rzecz ujmując, sytuacja polityczno-ekonomiczna Afroamerykanów w następnych latach tylko się pogarszała, osiągając swoje negatywne apogeum po krachu 1928 roku.

W miarę rozwoju kina, role przedstawiające Afroamerykanów ulegały swoistej kodyfikacji. Już w 1928 roku amerykańscy krytycy filmowi opisywali trzy główne typy postaci murzyńskich: „czarnucha,” „kolorowego” i „murzyna”⁶⁸. Ten pierwszy charakteryzowany był jako człowiek całkowicie nieodpowiedzialny, bez jakichkolwiek chęci do pracy, zaparty w nienawiści do innych, epatujący otoczenie bezsensownym zbitkiem ideałów przejętych z kultury anglosaskiej, kierujący się emocjami, a nie rozumem i bezbrzeżnie śmieszny. „Kolorowy” zazwyczaj był mulatami, który nienawidził zarówno białych, jak i czarnych, i który odziedziczył słabości obu ras, a przedstawiał sobą emocje rasy czarnej i uprzedzenia rasy białej. „Murzyn” to uro-

⁶⁵ W tłumaczeniu: *Dzieci niczyje*.

⁶⁶ *Godzina 23.00*.

⁶⁷ Charles Musser i Pearl Bowser sugerują, że warstwa techniczna filmu wskazuje na konkretne inspiracje dziełami, które powstały po 1928 roku. Według nich sposób konstruowania ujęć, zbliżeń, efekty specjalne i kąty filmowania scen są nazbyt zaawansowane, jak na rok 1928.

⁶⁸ W oparciu o Roark Bradford. *Ol' Man Adam an' His Chillun*. New York: Harper and Bros, 1928, s. 9-11.

dzony przywódca swojej rasy, niezbyt wojowniczy, którego głównym zajęciem jest uzyskanie niezależności ekonomicznej, a nie praw obywatelskich. Jego główną cechą jest kompulsywne kłamanie. W następnych latach postaci murzyńskie tworzone w zgodzie z typologią społeczną i psychologiczną. I tak, w oparciu o stereotypy literackie i teatralne, pojawiło się siedem postaci⁶⁹: ukontentowany niewolnik, okrutny wyzwolenc, komiczny murzyn, czarny osilek, tragiczny mulat, miejscowy czarnuch oraz prymityw-ekscentryk.

Oscar Micheaux był właściwie jedynym niezależnym reżyserem afroamerykańskim, który działał tuż przed i podczas wielkiego kryzysu lat dwudziestych, który tylko pogłębił przepaść pomiędzy aktywnością grup etnicznych. Do tego wprowadzenie dźwięku jeszcze podniosło koszty produkcji, co wręcz uniemożliwiło niezależną czarną produkcję filmową. Biali producenci mają stworzony cały system dystrybucji filmów w kinach, czarni muszą negocjować pokaz każdego filmu w kinie indywidualnie z właścicielami poszczególnych kin. W związku z tym Micheaux ogłosił bankructwo w lutym 1929 roku. Aby ratować firmę, wszedł w spółkę z białymi właścicielami teatrów w Harlemlie – Leo Breckerem i Frankiem Schiffmanem i razem z nimi zrealizował pierwszy afroamerykański film dźwiękowy w 1931 roku (Rhines, 31).

William Foster, inny twórca kina afroamerykańskiego, podczas wielkiego kryzysu walcząc o dofinansowanie filmów stwierdził, że gorzej go traktują Afroamerykanie niż biali udziałowcy. Inny czarnoskóry reżyser i aktor, Spencer Williams, który działał w latach 30. w firmie Midnight Productions, wyprodukował film niemy *Tender Feet*. Był współautorem i aktorem w pierwszym filmie dźwiękowym z całkowicie czarną obsadą, wyprodukowanym przez Paramount (*Melancholy Dame*), którego reżyserem był biały Octavius Roy Cohen. W 1940 roku zagrał on i był autorem scenariusza do drugiej części *King Konga*, *Ingagi*. Czarnoskórzy aktorzy podkładali głos do takich postaci z kreskówek, jak Betty Boop (Mae Questel), Bosko czy Terry. Betty Boop była wzorowana na stereotypowej postaci kokietki z minstrel show, tyle że białej.

Wiele filmów z całkowicie afroamerykańską obsadą miało białych reżyserów i producentów. Wewnątrz dużych niezależnych firm powstawały projekty przeznaczone specjalnie dla czarnoskórej widowni. I tak bracia Goldberg utworzyli Negro Marches On i Million Dollar Pictures. W swojej twórczości odchodzili od stereotypów. Jack Goldberg wyprodukował jedną z pierwszych ekranizacji *Otella* według Szekspira. Firma Spencera Williama, Amergro Films, tworzyła filmy o tematyce religijnej (*The Blood of Jesus*, 1941).

W popularnych filmach lat 30. motywy kultury afroamerykańskiej zostały już całkowicie zasymilowane: króluje czarna muzyka, śpiew i taniec (prezentowane przez białych i czarnych aktorów). Pojawiają się także stereotypowo traktujące temat filmy: *Hearts of Dixie*, *Hallelujah* i *Jezebel*. Czarna muzyka była atrakcyjna dla białej pu-

⁶⁹ Lista postaci z komentarzami została zamieszczona w *The Journal of Negro Education* z kwietnia 1933 roku w artykule czarnoskórego krytyka literackiego i poety Sterlinga A. Browna „Negro Character as Seen by White Authors”, s. 179-203, tłumaczenie typologii postaci ma za zadanie oddać rasistowski ton charakterystyczny dla ówczesnych opisów Afroamerykanów.

bliczności. Często śpiewali i tańczyli Afroamerykanie: Bessie Smith, Sidney Poitier czy Louis Armstrong. Pojawiały się też filmy z całkowicie czarną obsadą, które także powielały stereotypy (*Stormy Weather*, *Cabin in the Sky*, *Hearts of Dixie*, *Hallelujah*, *The Green Pastures*) (Rhines, 32). W latach 30. i 40. do grona znaczących krytyków filmowych zaczęto zaliczać także reprezentatywnych pisarzy afroamerykańskich związanych z Renesansem harlemowym, jak Ralph Ellison i Melvin B. Tolson. Jednakowoż, kilka dekad wcześniej, Afroamerykanin był tylko ilustracją stereotypów, wdzięcznym obiektem dla białej publiki, który nie miał wpływu na to, jak i przez kogo będzie przedstawiony.

BIBLIOGRAFIA

Pozycje książkowe:

- Bradford, Roark. *Ol' Man Adam an' His Chillun*. New York: Harper and Bros, 1928.
- Berry, Torriano S. and Venise T. Berry. *Historical Dictionary of African American Cinema*, Scarecrow Press, 2007.
- Bowser, Pearl; Jane Gaines, Charles Musser. *Oscar Micheaux and His Circle: African-American Filmmaking of the Silent Era*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- Brown, Sterling A. „Negro Characters as Seen by White Authors” *Journal of Negro Education*, Kwiecień 1933, s. 179-203.
- Cantwell, Robert. *Bluegrass Breakdown: The Making of the Old Southern Sound*. University of Illinois Press, 2003.
- Cripps, Thomas. *Slow Fade to Black. The Negro in American film 1900-1942*. Oxford University Press, 1977.
- EDISON: *The Invention of the Movies. From the collections of The Museum of Modern Art & The Library of Congress*. Zestaw 4 płyt DVD. Kino International Corp., 2005.
- “Gates finally open for historic 1919 black film”. *The Washington Times*. Aug. 16, 1992:D5.
- Gillespie, Michele K. i Randall L. Hall, eds. *Thomas Dixon Jr. and the Birth of Modern America*. Louisiana State University Press, 2006.
- Meer, Sarah. *Uncle Tom Mania: slavery, minstrelsy, and dramatic culture in the 1850s*. University of Georgia Press, 2005.
- Musser, Charles. *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1991.
- Musser, Charles. *Edison Motion Pictures, 1890-1900: An Annotated Filmography*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1997.
- Musser, Charles. *The Emergence of Cinema*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- Rhines, Jesse A. *Black Film White Money*. Rutgers University Press, 2000.
- Streible, Dan. *Fight Pictures: A History of Boxing and Early Cinema*. University of California Press, 2008.

Kolekcje specjalne:

- LoC** – Biblioteka Kongresu Amerykańskiego, Waszyngton, Depozyt filmów i nagrań. American Film Institute Collection
- MoMA** – Museum of Modern Art, Nowy Jork, Dział filmów.

Internetowe bazy danych:

edison.rutgers.edu

IMDb.com

CITWF (Complete Index to World Film) – www.citwf.com

Separate Cinema Archive – www.separatecinema.com

Abstract

This paper is devoted to African Americans who appeared as characters, actors, directors or producers in American films from the silent era to the 1920s.

Since the times of Edison, African American has been present as a character enacted by both black and white actors wearing blackface. Usually it was depicted as a stereotypical slave. The rare positive difference was made by boxing films presenting Jack Johnson. With the time passing, canons for specific characters were established, which resulted in producers' demands specified for actors. These demands, in turn, resulted in the growing number of films which presented African Americans negatively. At the same time, it gave rise to the growing self-awareness of the African American audience and the emergence of social movements appealing for respect towards African Americans. Simultaneously, there appeared first notable African American actors, directors and producers, whose activities were sadly halted by the Great Depression.

Even though the film history is very short, which may suggest the existence of full and detailed data, there is still much to discover. Many films were destroyed and many are documented as stills from particular scenes. Even the title lists cannot be treated as finite quantitative information on film production, because of a popular custom of presenting the same film with varying titles depending on the target audience. Similarly, actor and production team lists, especially from the beginnings of the cinema history leave many gaps to be filled. Numerous actors used pseudonyms, and many, especially African American ones, remained totally anonymous. Even the biographies of notable African American film artists from the 1920s are still incomplete and give great opportunity for the further research in the history of African Americans in film.

Keywords: African Americans, Bert Williams, Biograph, blackface, Boxing film, Charles Gilpin, Comedy short, dance, David Llewelyn Wark Griffith, Edwin S. Porter, Film industry, Hollywood, Jack Johnson, KALEM, Lincoln Motion Picture Company, Lincoln Perry, Lucy Daly, NAACP, nickelodeon, Noble Johnson, Oscar Micheaux, Paul Robeson, Richard Maurice, Sam Lucas, Siegmund Lubin, Silent film, slavery, stereotype, Thomas Alva Edison, Thomas Ince, UNIA, Vitagraph, William Selig, William Monroe Trotter

Włodzimierz Moch
Wyższa Szkoła Gospodarki w Bydgoszczy

Obraz Boga i problematyka *sacrum* w tekstach muzyki rockowej i hipopowej

Celem artykułu jest próba odpowiedzi na pytanie, w zakresie uwzględnionych przykładów, jakie miejsce zajmuje *sacrum* w polskiej muzyce rockowej i rapie. Rekonesans po tych obszarach kultury i uważniejsza lektura wybranych tekstów przekonuje, że elementy *sacrum*, sygnalizowanego przez takie pojęcia i nazwy jak Bóg, Niebo, anioł, Oko Opatrzności, święci pojawiają się w nich, choć, oczywiście, znacznie więcej miejsca zajmują w nich sprawy przyziemne: miłość (ta ziemską), sytuacja młodego człowieka w otaczającej go rzeczywistości, przyjemności. W takim ujęciu wartości hedonistyczne, sytuujące się w obszarze profanum, zdecydowanie przegrywają z duchowymi, tymi o wymiarze świętości, zajmującymi znacznie mniejsze terytorium. Pomimo to świętość, domena *sacrum*, przenika nasze życie w różnych jego sferach, zwłaszcza społecznej, politycznej, znajdując istotny wyraz także w tekstach utworów muzycznych.

Uściślijmy rozumienie *sacrum*, powołując się na opinie filozofów, teologów i innych badaczy. Zgodnie z definicją słownikową pojęcie to pochodzi z łaciny i oznacza „święte”: *sacrum* to „sfera, zakres rzeczy, zjawisk, pojęć uznawanych za święte, w przeciwieństwie do sfery rzeczy świeckich określanej jako profanum”¹. Takie pojmowanie jest mało skonkretyzowane i zbyt obszerne treściowo. Socjologowie i antropolodzy łączą *sacrum* ze sferą zachowań grupy społecznej, związanych z symboliką uświęcania, zdecydowanie przeciwstawioną *profanum* jako domeną indywidualum, prywatności. Filozof i religioznawca Mircea Eliade także podkreślał odmienność obu tych wymiarów, uznając *sacrum* za jedyną instancję nadającą sens życiu człowieka, w przeciwieństwie do *profanum* – królestwa chaosu. Eliade uważał *sacrum* za kategorię wspólną dla wszelkich religii i kojarzył ją z hierofaniami – manifestacjami czy objawieniami świętości. Co ważniejsze, wskazywał on na dwa

¹ Uniwersalny Słownika Języka Polskiego, red. S. Dubisz, Warszawa 2003, t. IV, s. 264.

przejawy *sacrum* – obiektywny, wynikający z ontologicznego fenomenu Boga i subiektywny, zakładający postrzeganie człowieka jako bytu religijnego (*homo religiosus*)². Jako wartość widział *sacrum* Max Scheler, który podzielił wszelkie wartości na święte i nieświęte, a najwyżej w hierarchii usadowił te religijne. Świętość jest przymiotem boskim, podobnie jak nieskończoność i wszechoddziaływanie Boga. I jeszcze jedno ważne przekonanie Schelera: wartości wynikają z uczuć i emocji, a nie z rozumu, stąd wartości religijne są aktami serca implikowanymi przez istnienie tego, co boskie i święte zarazem³.

Podobnie myślał filozof i teolog ks. Józef Tischner, stawiając również wartości religijne, święte, przeciwstawione demonicznym na szczycie hierarchii. Świętość jest mocą sprawczą religii, warunkując inne wartości. Gdy nie ma wiary w Boga, ludzie sakralizują elementy rzeczywistości i zwykłego życia, takie jak na przykład historia, dlatego Tischner dzieli świętości na religijne i świeckie⁴.

Niemiecki filozof Martin Heidegger, rodak Schelera, wyraził pesymistyczny pogląd, że współczesna myśl wyeliminowała *sacrum* i spowodowała „śmierć Boga” (sformułowanie Nietzschego), a wraz z tym faktem unieważniła takie znaki *sacrum* jak prawda, sprawiedliwość i godność. Uważał on, że najbliższe świętości są poeci, gdyż, czując i rozumiejąc ją najlepiej, pomagają odczuć ją innym⁵. W jakimś zakresie to domniemanie odnosi się także do autorów tekstów muzyki młodzieżowej, choć tylko nieliczne noszą znamiona poezji. W przypadku rapu mamy do czynienia także z tekstami bądź co bądź literackimi, ale przeważnie w formie rymowanej publicystyki.

Rozumienie i wyrażanie *sacrum* za pomocą słów jest niezwykle trudne, a wręcz niemożliwe. Jak twierdzi religioznawca Dionizy Tanalski, Bóg jako byt duchowy istniejący poza ludzką percepcją może być tylko przeżywany, a *sacrum* o charakterze religijnym z powodu owej nieprzekładalności na ludzki język może być co najwyżej określane w sposób właściwy dla *profanum*. Zawsze jednak *sacrum* można rozważać lub wyrażać wiarę w nie i czyni to także twórczość artystyczna⁶.

Sacrum pojmowane jako przeciwieństwo chaosu, moc nadająca sens (tak je postrzega wielu religioznawców i teologów), ale niedająca się wyrazić, budzi lęk i pociąga tajemniczością obwarowaną swoistym tabu. Jako najwyższy ideał dotyka wręcz tajemnicy bytu, dlatego ciągle jest atrakcyjne dla współczesnego ześwieczonego człowieka Zachodu, który jednak miesza często *sacrum* typu teistycznego i nieiteistycznego.

² Eliade M., *Sacrum i profanum*, Warszawa 1996, s. 7-8.

³ Scheler M., *Problemy religii*, Kraków 1995, s. 109.

⁴ Brzozowski P., *Wzorcowa hierarchia ważności. Polska, europejska czy uniwersalna?*, Lublin 2007, s. 34.

⁵ Heidegger M., *Drogi lasu*, Warszawa 1997, s. 171.

⁶ Tanalski D., *Dialektyka sacrum i profanum*, Lublin 1995, s. 5.

Desakralizacja sacrum

Analiza wybranych, ale reprezentatywnych tekstów muzyki ogólnie określanej jako młodzieżowa uświadamia, że współczesne podejście do *sacrum* jest mało teistyczne. Dziś nie budzi ono lęku i nie jest przedmiotem tabu. Taka postawa jest konsekwencją powszechnej laicyzacji – świat odchodzi od niego, choć gwoli prawdy trzeba dodać, że nie wszyscy badacze się z takim przekonaniem zgadzają. Kulturoznawca Rafał Mielczarek twierdzi, że pojęcie *sacrum* w świadomości społecznej i kulturze współczesnej jest ciągle żywe, zmieniły się tylko sposoby mówienia o nim. Akcentuje on pojawienie się stylu redukcjonistycznego, odczarowującego *sacrum* oraz stylu rewaloryzującego świętość. Różnorodność podejść dowodzi, zdaniem autora, istnienia pęknięcia w świadomości zbiorowej; w procesie uniwersalizacji odsunięto myślenie magiczne i intuicyjny stosunek do *sacrum*, co zagraża jego unicestwieniu, zwłaszcza w sferze publicznej – tę ostatnią myśl sformułował wcześniej Leszek Kołakowski. Pojawia się problem odróżnienia go od *profanum*. Mniej podatna na proces sekularyzacji jest, zdaniem Mielczarka, sfera prywatności, ale myśli i przeżycia ludzi współczesnych nie są już tak zindywidualizowane jak niegdyś, np. w przypadku dawnych mistyków. Są jednak dziedziny myślenia i świadomości, kontynuuje, otwarte na irracjonalność i *sacrum*, na przykład nowoczesny konserwatyzm⁷.

Laicyzacja myślenia współczesnego człowieka ujawnia się w desakralizacji, która nie oznacza tylko pomijania tematyki *sacrum* w kulturze, sztuce i nauce, ale przede wszystkim znajduje wyraz w samym podejściu do Boga oraz innych obiektów, symboli i znaków *sacrum*. Jeśli chodzi o teksty muzyki młodzieżowej, to w wielu z nich motywy religijne pojawiają się w dość przypadkowo, często w kontekście niereligijnym i nieteistycznym. Postawy wobec świętościsą w nich różne – od tych zgodnych z prawdami wiary, aż po im przeciwnie. Przyjrzyjmy się kilku tekstom.

Maria Peszek – religijna prowokatorka

Na początek jedna z najbardziej wyrazistych postaci rockowej popkultury, choć już niemłodzieżowa, Maria Peszek, budująca od wielu już lat wizerunek artystki zbuntowanej, sytuującej się w obszarze kultury alternatywnej. Jej ostatnia płyta, ciekawa muzycznie i tekstowo, a zatytułowana prowokacyjnie *Jezus Maria Peszek*, zawiera w tekście jednej z piosenek stwierdzenie autorki, swoisty akt niewiary: *męczy* [w powtórzeniu: „boli”] *mnie Polska, wisi mi krzyż*. Potoczne określenie, że coś komuś wisi, czyli jest całkowicie obojętne, zostało tu skonfrontowane z aluzją do słów pieśni wielkopostnej *Wisi na krzyżu*. Przez wierzących takie zestawienie może zostać odebrane jako bluźniercze. Jednak znacznie ciekawszy jest cały utwór z tej płyty *Pan nie jest moim pasterzem*, nawiązujący w sposobie ukształtowania tekstu i w samym przekazie do 23 Psalmu Dawidowego zaczynającego się od słów *Pan jest moim pasterzem, nie brak mi niczego*. W wersji Peszek brzmi tak:

⁷ Mielczarek R., *Styl myślenia o sacrum we współczesnym społeczeństwie*, [w:] *Dyskurs o kulturze*, red. A. Sołtys, Łódź 2010, s.67-75.

*Pan nie jest moim pasterzem
A niczego mi nie brak
Pozwalam sobie i leżę
Jak zwierzę
I chociaż idę ciemną doliną
Zła się nie ulęknę
I nie klęknę*

*Pan nie jest moim pasterzem
A niczego mi nie brak
Nie przynależę i nie wierzę
I chociaż idę ciemną doliną
Zła się nie ulęknę i nie klęknę
Nie klęknę*

*Pan nie prowadzi mnie
Sama prowadzę się
Jak chcę, gdzie chcę
Pan nie prowadzi mnie
Sama prowadzę się własną drogą
Zawsze obok*

*[...]
Odtłaczam się od stada
Obok siadam
W owczym pędzie giną owce
A ja schodzę na manowce
Pan nie prowadzi mnie
Sama prowadzę się
Jak chcę, gdzie chcę*

W tym utworze mamy do czynienia z negatywną parafrazą, a zarazem reinterpretacją tekstu biblijnego. W nowym „psalmie”, a właściwie antypsalmie, rysuje się obraz człowieka areligijnego, który odrzuca odwoływanie się do siły transcendentnej, choć, jak się wydaje, uznaje jej istnienie. Mircea Eliade wywodził jego pojawienie się od *homo religiosus*, który jednak w następnych pokoleniach przestał wierzyć w sakralny charakter istnienia i w absolut. Odcinając się od sacrum, w przekonaniu, że zagraża ono jego wolności i samodzielnemu kształtowaniu drogi życiowej, współczesny zlaicyzowany człowiek, jak mówił Eliade, „tworzy samego siebie”. Stawiając się w opozycji, kontynuuje myśl filozof, nie może oderwać się jednak od swego dziedzictwa. Ten stan swoistego rozdarcia rodzi zwątpienie i rodzaj fatalizmu w podmiocie mówiącym cytowanego tekstu, wyrażone autoironicznym zwrotem: *a ja schodzę na manowce*.

Taka swoista religijność à rebours wynika z ateistycznych poglądów Marii Peszek, która w jednym z wywiadów powiedziała: „Mnie się wydawało upokarzające, gdybym do poradzenia sobie z samą sobą potrzebowała jakiejś siły wyższej. Świadomość, że dając radę bez tego, była oczyszczająca. Zrozumiałam, że – przepraszam, że to powiem - Bóg tylko człowiekowi przeszkadza, bo stwarza pozory, że czegoś nie musimy sami w tej rzeczywistości ogarniać. Odbiera nam ludzką siłę”⁸.

Również inna wartość z obszaru *sacrum* – patriotyzm definiowany jako dawanie ofiary z życia – jest obca artystce. W utworze *Sorry Polsko* daje wyraz pragmatycznemu podejściu: *po kanałach z karabinem nie biegałabym, nie oddałabym ci Polsko ani jednej kropli krwi / sorry Polsko, wybacz mi / wystarczająco przerażająco jest żyć / lepszy żywy obywatel niż martwy bohater*. Jak mówi J. Żakowski, artystka „opowiada się za patriotyzmem prostych spraw i małych rzeczy: opłacać abonament, chodzić na wybory, nie jeździć na gapę.

Muniek Staszczuk: religijność w stylu pop

Sacrum rozumiane jako wartość związana z religią znajduje w tekstach różne ujęcia, od tych zbliżonych do wizji religijnej i aprobujących ją, aż po zaprzeczające jej, prześmiewcze, dyskutujące z nią lub wyrażające wahania i wątpliwości. W piosenkach Muńka Staszczuka i grupy T. Love obraz Boga przypomina jego wizerunki znane z utworów zespołów sympatyzujących z hipisami, czyli mamy tu do czynienia z odwołaniami do kultury młodzieżowej lat 60. ub. wieku w Stanach Zjednoczonych, ale także do okresu posthipisowskiego. Jak wiadomo, hipizm starał się zbudować alternatywne wobec społeczeństwa i jego norm obszary kultury oraz religii. Narkotyki miały inspirować i wzmacniać przeżycia religijne, a wolna miłość i funkcjonowanie poza oficjalnym porządkiem społecznym – zapewnić powszechną szczęśliwość. Hipisowska ułuda wolności po kilku latach się skończyła, a powstały w Kalifornii ruch Jesus People starał się zapęłnić powstałą pustkę duchową nowym wizerunkiem Chrystusa jako Boga-Człowieka. Jesus Christ Superstar miał stać się bliskim towarzyszem zawiedzionych młodych ludzi, wręcz kumplem i kolegą z ulicy. To niechrześcijańskie podejście i kreowany na jego podstawie nowy wizerunek Boga okazał się niezwykle trwałym faktem kulturowym.

W piosence *Bóg* T. Love afirmacji Boga postrzeganego jako pełen mocy powiernik i ten, kto nadaje życiu sens i porządek kryje się pretensja, że nie zawsze jest blisko człowieka i osiągalny natychmiast, na zawołanie, tak aby jego działanie było skuteczne i dobroczynne w skutkach niczym hinduistyczna karma (w wersji Lennonowskiej jako *Instant Karma*):

*Daleko tak daleko, daleko tak
Jesteś tak daleko ode mnie, czasami jednak blisko tak
Mogę porozmawiać z tobą czasem*

⁸ Rozmowa Jacka Żakowskiego z Marią Peszek, „Polityka”, 26.09.2012.

*Czasem znajdujesz dla mnie czas
Chciałbym coś powiedzieć o Tobie
Tak często czuję Twoją siłę
Nic się nie dzieje przypadkowo
Chociaż tak często w to wątpiłem*

*Tak bardzo chciałbym zostać kumplem twym
tak bardzo chciałbym*

*Jesteś tak daleko ode mnie, czasami jednak blisko tak
Wyszedłem z domu, nie było nikogo
Zgubiłem sens, upadłem na twarz
Nocą ulice są złe
Samotność gnębi mocno tak
Poczułem wtedy, że jesteś
Czasem znajdujesz dla mnie czas*

Pragnienie, aby Bóg został kumplem, pomimo wyrażanych tu pretensji do Stwórcy, ma źródło między innymi we wspomnianych ideach religijnych posthipisowskiego ruchu Jesus People, a samo traktowanie Boga jako kogoś zwykłego, bliskiego i równego sobie kolegi jest stałą praktyką autorów tekstów muzyki młodzieżowej, którymi są najczęściej sami muzycy. W nowym tekście Muńka Staszczyka, wokalisty grupy T. Love pt. *Lucy Phere* kumplem ogłasza się sam diabeł (*Jestem najlepszym kumplem*), a bohater utworu zostaje poddany kuszeniu (Lucyfer niczym przyjaciel zna największe słabości kuszonego). Muniek przypomina, że człowiek jest nieustannie wodzony na pokuszenie przez siły zła – dla młodych odbiorców jego piosenek to „niemodne” przypomnienie jest pewną wartością.

Jednym z najpoważniejszych wyznań religijnych Muńka Staszczyka jest utwór *Jeśli Boga nie ma tu* z ostatniej płyty T. Love *Old Is Gold* (2012). Jeśli Bóg nie istnieje, które to stwierdzenie teologowie katoliccy nazywają błędem poznawczym, człowiek – jak mówi lider grupy – jawi się nie jako jego dziecko, lecz owoc przypadku. Możliwa nieobecność Boga w świecie i życiu oznacza ludzkie zagubienie, strach przed samotnością w obcym wszechświecie i panujący w nim chaos, grożący ostatecznym krachem. Choć nic nie zostało zakomunikowane wprost, lecz ma jedynie postać sugestii, to odbiorca tej piosenki zdobywa przekonanie, że jest odwrotnie: Bóg jest i nadaje wszystkiemu sens i porządek. Dochodzenie do wiary przez wątplenie – takie jest podejście Muńka, który w jednym z wywiadów mówi: „Jasne, ciągle lubię hedonistycznych Stonesów, ale w sytuacji, kiedy normą staje się kompulsywna konsumpcja i paranoja pośpiechu, dobrze jest zwolnić i zwrócić się w inne rejony”⁹.

⁹ Pęczak M., *Pożegnanie z chłopczością*, „Polityka”, 2.10.2012.

Kazik Staszewski: religijne odrodzenie

Jednoznacznych i otwartych deklaracji nie unika za to, zwłaszcza ostatnio, Kazik Staszewski, który swoją drogę syna marnotrawnego, wracającego do Ojca po różnych złych doświadczeniach, przyrównał do losu Hioba. „Wiara jest potrzebna, masz jakieś oparcie, nie jesteś sam” – wyznaje dziennikarzowi¹⁰. Tytuł utworu *Twoje słowo jest prawdą* z płyty *Prosto* (2013) to cytat z ewangelii św. Jana 17, 17-19: „Uświęć ich w prawdzie, Twoje słowo jest prawdą. Jak Ty posłałeś Mnie na świat, tak i Ja posłałem ich na świat. Ja poświęcam siebie, aby i oni zostali uświęceni w prawdzie”. Kazik do treści ewangelicznych dopisuje zobowiązanie: „Pójdę drogą przez Ciebie wskazaną”. Jest to manifest wiary rzadki wśród twórców rocka i rapu, choć towarzyszy mu stwierdzenie charakterystyczne dla czasów konsumpcjonizmu: „Wiary chcę znów mieć pod dostatkiem”. Gdyby nie żartobliwy ton, można by pomyśleć, że niniejsze rozważanie jest rodzajem propozycji biznesowej: „Bóg jedyny (...) Proponuje mi Niebo w zamian za setki dobrych dni / Propozycja ta warta jest rozważenia ze wszelkich miar”.

Religijne odrodzenie Kazika nie jest dziełem przypadku. Już wcześniej wątki ewangeliczne pojawiały się w jego piosenkach, np. w utworze *Maria ma syna* dokonuje on własnej, niekoniecznie w pełni zgodnej z doktryną katolicką, analizy roli Chrystusa w dziejach ludzkości. Kreśli jego wizerunek jako sprawiedliwie panującego, jako dawcy nadziei, ale też jako Tego, kto *przyniesie wojnę pod twój dom* i zniewoli człowieka, bo *nie ma wiary bez niewoli*. W takim podejściu można się dopatrywać nawiązania do aktu oddania Polski w macierzyńską niewolę miłości Maryi Matki, której dokonał prymas Stefan Wyszyński na Jasnej Górze 3 V 1966 roku.

Paktofonika: człowieczeństwo Boga

Nieco inaczej, ale w zasadzie zgodnie z chrześcijańskim postrzeganiem *sacrum*, widzieli Boga Człowieka jedni z pierwszych polskich raperów – członkowie grupy Paktofonika, którzy nie chcieli z Niego zrobić kumpla, a jedynie podkreślali fakt człowieczeństwa Jezusa Chrystusa i obecność boskiego pierwiastka w każdym z nas, który nadaje człowiekowi prawdziwą godność i ułatwia dążenie do samodoskonalenia, a nawet do świętości: *Jestem Bogiem / Uświadom to sobie, sobie / Ty też jesteś Bogiem / Tylko wyobraź to sobie, sobie*. To niezwykłe wyznanie jest odwołaniem do Psalmu 82, zawierającego frazę: *Powiedziałem im wtedy: jesteście bogami i wszyscy – synami Najwyższego* oraz do ewangelii św. Jana (J 10, 34-35), w której Jezus mówi: *Czyż w zakonie waszym nie jest napisane: Ja rzekłem: Bogami jesteście?*

Lao Che: potoczne postrzeżenie Boga

Także w tekstach jednego z najlepszych polskich zespołów rockowych Lao Che, rozpoczynającym od rapu, zwłaszcza zamieszczonych na płycie *Gospel* z 2008 r. za-

¹⁰ Rozmowa z R. Mazurkiem, „wSieci”, 17.06.2013.

warty został obraz Boga i odwołania do zdarzeń opisanych w Biblii, np. potop, ale postaci i motywy biblijne zostały tu poddane swoistej reinterpretacji. Zaczniemy od osoby Jezusa Chrystusa, nazwanego w tekście *Do syna Józefa Cieplaka* Chrystianem i Chrystkiem. Podmiot liryczny zarzuca Chrystusowi nieżyciowość jego postawy i jej niepraktyczność w obliczu totalitarnej władzy, zarówno tej rządzącej dawną Palestyną, jak i bliskiej nam czasowo, której znakiem jest czarna wołga – symbol zawłaszczenia przez obcą, złowrogą moc (wskazanie na stalinizm). Rezygnacja z ideałów, eskapizm, a nawet ukorzenie się przed oprawcami – oto rady człowieka naszych czasów dla Chrystusa, traktowanego wręcz jako osoba niepoczytalna, ale z przychylnością. Takie nieideowe, kunktatorskie podejście dowodzi małości współczesnego człowieka, jest wyrazem tzw. postawy zdroworozsądkowej, i tym silniej podkreśla wielkość ofiary Chrystusa:

*Chrystian daj spokój, nie warto się wychylać.
Politycznie poprawnie, to ideały na wodzy trzymać.
Nie stawaj okoniem, Spartakusa nie zgrywaj,
Można jeszcze przeprosić, czas zatrzymać.*

*Chyba za dużo ty na siebie bierzesz.
Źle sypiasz, mamroczesz coś o jakimś niebie.
Mówią żeś na wszystko jest zdecydowany
Chciałem cię ostrzec, że w piątek pokrzyżują ci plany.*

*Zajadą czarną wołgą, będą z nutrii mieć czapy,
będą złote mieć zęby, będą brudne mieć łapy,
resort łamać zaczną, nie za szybko – powoli,
zbyt szybko nie wolno, bo za mało zaboli.*

*Jedna szuja ma cię wsypać będzie wszawić i pluć,
ma w policzek pocałować, ale z ust jej będzie czuć.
ja ci Chrystek radzę pryskaj przed oczami ziemi
nikt nie jest prorokiem, nigdy między swemi.*

*Za dużo palisz, ciągle się pocisz
Irytujesz ich, gdy po wodzie z sukcesami kroczysz.
Lepiej będzie na czas jakiś wziąć i zniknąć.
Wrócisz na luzno, gdy sprawy w mieście przycichną.*

*Chrystian lat trzydzieści i trzy
Chrystian! Szkoda byłoby.*

W sposób nieco abstrakcyjny oblicze Boga Ojca pokazuje tekst *Hydropiekłowność* – rockowa wizja potopu. Bóg tłumaczy Noemu, nazwanemu protekcjonalnie przez Siebie Ptysiem Miętowym, motywy, jakimi się kierował, zsyłając na ziemię

potop i dokonując zagłady rodzaju ludzkiego. Okazują się nimi frustracja, rozczarowanie człowiekiem i jego *utopiami*. Bóg karzący i surowy, nadmiernie radykalny w działaniu, ale równocześnie tłumaczący się z podjęcia tak brzemiennych skutki decyzji – to zgoła inny od poprzedniego portret, zrównoważony wizerunkiem człowieka o postawie roszczeniowej i oskarżycielskiej (*bo mi teraz za tę moją krzywdę zapłać*). W innym utworze pt. *Bóg zapłać* podmiot domaga się od Boga prawa do nieograniczonej konsumpcji i posiadania, ideały kierujące człowieka wprost w obszar profanum.

Teksty Lao Che dają niejednorodny obraz Boga, różnicując podejście do Osób TrójcyŚwiętej, ale sugerują, że brak owej jednorodności wynika z nieuzasadnionych oczekiwań człowieka względem Bożej Istoty. Jednocześnie są świadectwem szukania drogi do Niego przez autora tekstów. Nawet jeśli obraz Boga i *sacrum* nie jest kreowany z pozycji ateistycznych czy areligijnych, dokonuje się w nich zatarcie granicy między *sacrum* i *profanum*, przyjmujące postać form językowych właściwych polszczyźnie potocznej, czasami wręcz wulgarnych. Nazbyt potocznie (*Drogi Panie*), a czasami wulgarnie i bez szacunku należnego Osobie Boga, zwraca się także do niego Jego rozmówca – człowiek: – *No daj albo się bujaj!; jest tu, o, do dupy raczej; no, co narobił?; Wtedy do ucha zaczął pieprzyć ktoś, kogo Pan nigdy nie lubiłeś* [mowa o diable – przyp. autora]. Potoczność cechuje także zachowania językowe Boga: – *Ty, Bóg, dasz mi szczęście?* – pyta człowiek. – *Aha, małpa!* – słyszy w odpowiedzi.

Takie abstrakcyjno-groteskowe podejście do *sacrum* niezbyt przystaje do tego, co lider Lao Che, Hubert *Spięty* Dobaczewski mówi w wywiadach, ale jak wiadomo twórczość, w tym sztuka słowa, rządzi się własnymi prawami. W jednym z nich wyznał poważnie: „Jestem agnostykiem, dużo myślę o Bogu i Jego obecności w moim życiu. Ale to jest tylko przekomarzanie się z Bogiem, bo na Boga jestem, mimo wszystko, za krótki (śmiech). Piszę, że mnie unika, choć oczywiście czuję Jego obecność, wiem, że Jego energia mi sprzyja. Tyle że jest wycofana, zostawia pole, niczego nie narzuca. A czasem gdyby narzuciła, byłoby łatwiej. On daje mi wolność - i to jest brzemię”¹¹.

Łona, Fokus, Vienio: siła dialogu międzyreligijnego

Podobnie podejście do Boga prezentuje Łona, zwany przez dziennikarzy „raper-skim wykształciuchem”. W tekście *Rozmowa z Bogiem* stawia się w roli równego Najwyższemu uczestnika dyskusji o złym stanie spraw ludzkich w świecie. Utwór ten, podobnie jak to było w przypadku Lao Che, nie jest jednak typowy, jeśli chodzi o obraz Boga tekstach rapowych. Zwłaszcza w rapie ulicznym, Bóg jest traktowany z należną powagą i szacunkiem; nie tylko Bóg chrześcijan, ale także mużulmanów i żydów. W teledysku promującym utwór o tytule *Różnice* czołowi raperzy Vienio, Łona i Fokus wygłaszają swoje rymowane wypowiedzi w koszulkach z symbolami trzech największych religii świata: chrześcijaństwa, judaizmu i islamu, manifestując

¹¹ <http://www.dziennikbaltycki.pl/artykul/687411,hubert-spiety-dobaczewski-wokalista-lao-che-na-boga-jestem-za-krotki-rozmowa,id,t.html>, dostęp 10.05.2015.

równość doktryn i ich wyznawców, piętnując fanatyków, którzy z religii starają się stworzyć oręż w walce z przeciwnikami, narzędzie walki politycznej:

Łona:

*Pamiętasz tego typu z filmu «Czarny kot, biały kot»?
Człowieku, wujek Grga - szef wszystkich szefów.
Mądry starzec, bo miał naszyjnik, który
Religijne mury mijał z fantazyjnej strony – czyli z góry.
Naszyjnik złoty, jakby dotknął go Midas,
A w środku krzyż, półksiężyc, Gwiazda Dawida.
Wszystko spięte kółkiem, taki, rozumiesz, wybryk,
Te trzy symbole obok siebie zgodnie jak nigdy.
Bo tyle podobieństw, a ślepcy próżni
Chcą w imię przymierza z Bogiem budować z różnic świątynie,
Których kapłan intonuje bojowe hymny
O tym jak budować wiarę na strachu przed innym,
O głupocie Boga, o tym ile innowierca przegra.
Bo droga, która wiedzie do Boga jest tylko jedna.
I wartko płynie potok tych bzdur religijnych.
Gdzie jest wujek Grga? Gdzie jest jego naszyjnik?*

*Czy tak naprawdę jesteś wierzący?
Tylko nienawiść z innymi cię łączy.
Więc gdzie trafiają twoje modlitwy,
Jak pragniesz co dzień tylko cudzej krzywdy?*

Vienio:

*Tylko głupiec nosi pogardę w sercu,
Kiedy widzi przed sobą grupkę innowierców.
To nie jest pogląd jego wiary mędrców,
Tylko spaczony krzyk jego kompleksów.
To żadnej religii nie jest doktryna,
By z powodu różnic konflikty wszczynać.
To chory klimat - iść i zabijać,
Zamiast nienawiść zamieniać w przyjaźń.
Rozwój duchowy czy zamach bombowy?
Skutek na pewno nie jest jednakowy.
Testament nowy czy nóż sprężynowy?
Pomyśl, kto te bzdury wkłada ci do głowy.
W kościołach, meczetach i synagogach
Dziś pseudowierni obrażają Boga.
Tylko zobacz, jak Pasterza trzoda
Pochłania mrok jak duszy choroba.*

Fokus:

*Mamy dwudziesty pierwszy wiek, jestem poważny facet,
Mam trochę lat i już nie wierzę w zabobony raczej.
Zaraz ci wytłumaczę, dlaczego tak, nie inaczej,
Najpierw zaznaczę ci kolego, zanim się popłaczesz:
Nic mi do tego, na kogo Niewidzialnego chcesz patrzeć,
Wolno nam mówić słowa, musisz się dostosować.
Tym się różnimy, podchodzimy do was bez majaczeń,
Bo nie boimy się Boga i trochę nam was szkoda.
Zmanipulowani obietnicami za życia,
A ci, co odeszli nie powrócili, jest cisza.
Bo to fizyka, a nie metafizyka, meta to koniec.
To polityka, zamykać wam oczy, dusza to płomień.
To polityka, wkładać wam w dłonie broń i popychać,
Szeptać, kto jest waszym wrogiem, tak jest nie od dzisiaj.
Rozmawiam z Bogiem, który jest we mnie codziennie i znam odpowiedź.
To nie jest powód by krzywdzić drugą osobę.*

Idea zgody religijnej oraz łączący się z nią wizerunek Boga jako wszechobecnej Istoty, łączącej wszystkich ludzi dobrej woli, z którą można rozmawiać w modlitwie, bez bojaźni, jest ciągle atrakcyjny dla młodzieży. Problemem w przekonaniu raperów nie jest Bóg i to, jak się go postrzega, ale kwestia wiary i autentyzmu jej przeżywania przez wyznawców. Obrazowi Najwyższego jako wcielenia miłości i prawdy przeciwstawiają przykłady tych wiernych (*pseudowiernych*), którzy traktują wiarę w sposób instrumentalny, a ideę miłości zastąpili praktykowaną nienawiścią i pogardą dla wierzących innych wyznań, podobnie jak niektórzy duchowni, *piewcy bzdur religijnych*.

Jakiś czas temu w piśmie muzycznym „Machina” (nr 60 z 2011 r.) ukazał się artykuł *Ujarani Bogiem* – o tym, jak raperzy widzą Boga i polski Kościół. O Łonie autor pisze między innymi: „Określa się jako deista: Bóg stworzył świat, ale już dawno o nim zapomniał i nikt nie słucha naszych modlitw. Nie jest katolikiem, ale darzy szacunkiem środowisko otwartych katolików. Czytuje „Tygodnik Powszechny”. Przeraza go jednak tzw. kościół toruński. Uważa, że ta wersja polskiego katolicyzmu jest niechrześcijańska, szowinistyczna i żywi się strachem przed obcym: narodowo, religijnie, kulturowo”.

Włodi: znikanie sacrum

Raperzy niebezpieczeństwo zagrażające istnieniu *sacrum* w dzisiejszym świecie widzą nie tylko w politycznym wykorzystywaniu religii, ale także w sferze tzw. normalnego uporządkowanego życia, w której zlaicyzowane państwo przejmuje wszelką

kontrolę nad obywatelem, rzekomo dla jego dobra. Oto fragment tekstu rapowego pt. Wzorowy autorstwa Włodego, wykonywanego przez zespół Parias:

*Jak wzorowy obywatel kończę pracę
w domu kapcie, żarcie i nie tracę czasu na sprzeciw,
szukanie drugiego dna
w tym, co gna z ekranu w głąb mego DNA
te gadające głowy wiedzą wszystko,
wczoraj kryzys, dziś pandemia jest blisko
szybko się szczepie, garść tabletek
aha, nowy kodeks ma dla mnie cud dietę
dzieciak sześć lat dumnie do pierwszej klasy
nie dlatego by rok wcześniej podatki płacić
dorastają szybciej, dziś są mądrzejsze
pewnie to zasługa tych hormonów w mięsie
spacer po mieście, asysta kamer
chroni rzetelnie przed terrorysty planem
nowy porządek, żadnych ławek na skwerku
nie ma młodzieży, nie ma Boga, jest facebook.*

Włodi nie jest filozofem, tylko prostym raperem, a jednak jego spostrzeżenia są bliskie temu, co niegdyś o „śmierci Boga” mówił Martin Heidegger. Inna jest tylko przyczyna postępującej eliminacji *sacrum* z naszego życia – nie ateistyczne myślenie i nowe rewolucyjne idee, ale wynaturzenia demokracji i zamknięcie się nowych pokoleń w wirtualnym świecie, w którym Boga zastąpił bożek przyjemności, a prawdziwe spotkanie człowieka z człowiekiem – powierzchowne i często anonimowe kontakty z coraz większą liczbą „rozmówców” na portalach społecznościowych.

Podsumowanie

Autorzy tekstów muzyki młodzieżowej widzą zagrożenia, jakie we współczesnym świecie czyhają na *sacrum* i mówią o nich otwartym, czasem potocznym i slangowym językiem. Zauważają kurczenie się sfery *sacrum*, desakralizację podmiotów, obiektów i symboli świętości, choć sami często mieszają *sacrum* z *profanum*. Ostrzegają jednak przed ekspansją *profanum*, umieszczając w jego obszarze ludzi złej woli, fanatyków niszczących podstawy koegzystencji ludzi różnych wyznań. Z drugiej strony – mówiąc o Bogu, przywołując i parafrazując motywy biblijne – udowadniają, że *sacrum* jest żywe i potrzebne zagubionemu w jałowym, pozbawionym głębszej duchowości świecie współczesnym człowiekowi. Przywołują wartości, które jednoznacznie kierują do *sacrum*, takie jak wyjątkowość i autentyzm jednostkowej drogi i sposobu życia, w którym obecny jest Bóg, jak prawda i wolność w życiu społecznym, miłość i wzajemna tolerancja zamiast nienawiści. Nawet jeśli manifestują swą areligijną postawę, to dają równocześnie wyraz swoim

wątpliwościom, a nawet – wewnętrznemu rozdarciu, które może się okazać, nie tylko w ich przypadku, początkiem drogi do duchowego odrodzenia.

BIBLIOGRAFIA

Brzozowski P., Wzorcowa hierarchia ważności. Polska, europejska czy uniwersalna?, Lublin 2007.

Eliade M., Sacrum i profanum, Warszawa 1996.

Heidegger, M. Drogi lasu, Warszawa 1997.

Mazurek R., Rozmowa z Kazikiem, „wSieci”, 17.06.2013.

Mielczarek M., Style myślenia o sacrum we współczesnym społeczeństwie, w: Dyskurs o kulturze, red. A. Sołtys, Łódź 2010.

Pęczak M., Rozmowa z Muńkiem pn. Pożegnanie z chłopięcością, „Polityka” z 2.10.2012.

Abstract

This article attempts to answer the question, what is the place of the sacred, understood in terms of holiness and religious spirituality, in chosen lyrical works of Polish rock and hip-hop. The analysis leads to the very question whether and to what extent the spiritual sphere is still present in the life of contemporary Poles. The author presents lyrics of the artists who oscillate between very diversified attitudes: resistance to the notion of the Supreme Being, “spiritual, but not religious” approach, and acceptance of monotheistic religions (especially Christianity, and sometimes Islam). Religious (or anti-religious) provocations of Maria Peszek intermingle with the texts that introduce the image of God, equally distant and close (T. Love and Muniek Staszczuk), but somewhat present in humanity (Paktofonika), however requires the impossible from the people (Lao Che). Some lyrics deal with the disappearance of God and the sacred from our lives (Włodi), but there is a reflection on religious renewal (Kazik) as well, and the perception of living faith as an idea that unites followers of the major religions: Christians, Muslims and Jews (Łona and Vienio in the common recording with Fokus). Musicians try to show the ways of spiritual rebirth, using unconventional forms of message, and warn against the desecralization of the sacred and the expansion of the profane.

Keywords: sacred, profane, God, rock, rap, hip-hop

Marta Hartenberger
Uniwersytet Kazimierza Wielkiego

Stereotyp Polaka w perspektywie mieszkańców Ukrainy

Przedmiotem mojej analizy jest pewna kategoria stereotypu, a mianowicie stereotyp narodowy Polaka w perspektywie mieszkańców kraju sąsiadującego z Polską. W referacie przedstawiam wyniki pierwszego etapu badań, które zrealizowałam na Ukrainie, wykorzystując wybrane elementy ankiety etnolingwistycznej (otwartej i zamkniętej), stosowanej do badania pojemności znaczeniowej nazw wartości, stereotypów i symboli. Pełna analiza etnolingwistyczna stereotypu Polaka z perspektywy sąsiadów jest przedmiotem moich dalszych badań.

Pojęcie stereotypu, które powstało na gruncie nauk społecznych (przypomnijmy, że twórcą terminu był dziennikarz amerykański Walter Lippmann), pozostaje w opinii wielu badaczy w ścisłym związku z językiem, a dokładnie – z szeroko rozumianym znaczeniem słowa i kompetencją semantyczną użytkowników języka (Bartmiński 2007b: 73). Stereotyp oprócz treści poznawczych zawiera też elementy wartościujące i oceniające. Szczególnie ważnym aspektem funkcjonowania stereotypów jest ich funkcja wartościująca, zwłaszcza w sytuacji gdy nastawiona jest na ludzi. Stereotypy narodowe stanowią więc wyobrażenia (konstrukty mentalne) innych/obcych, które ułatwiają, z jednej strony, porządkowanie rzeczywistości, a z drugiej – w pewnych okolicznościach – nabierają ładunku aksjologicznego, co możemy obserwować w sytuacji konfliktów, nieporozumień, podczas międzynarodowych wydarzeń sportowych, obchodów rocznic, ważnych wydarzeń politycznych lub turystyki (Berting, Villain-Gandossi 1995: 15). Wyobrażenia stereotypowe nie muszą wywodzić się z bezpośrednich doświadczeń jednostek, są one głęboko zakorzenione w tradycji pewnej zbiorowości i przekazywane z pokolenia na pokolenie, wzmacniane przez powielanie „utartych schematów” opartych na pozytywnym lub negatywnym przekonaniu. Nie oznacza to jednak, iż stereotypy narodowe są skostniałe i nie podlegają stopniowej ewolucji. Dynamikę zmian w stereotypowym postrzeganiu Niemca, Rosjanina i Ukraińca przez

różne generacje Polaków śledzą m.in. Roman Gawarkiewicz (2011) oraz Jerzy Bartmiński (2007c), który zmienność semantyki stereotypów łączy z zachodzącymi przemianami politycznymi.

W Polsce popularnością cieszą się badania ukierunkowane na rekonstrukcję autostereotypu Polaka. Prowadzone są one zarówno z perspektywy etnolingwistycznej (Bartmiński 2006: 208-213), jak i socjologicznej (regularnie powtarzane badania ankietowe CBOS). Równoległe prowadzone są też badania dotyczące postrzegania Polaków przez osoby innych narodowości, głównie Niemców, Rosjan, Francuzów i Czechów. Spośród starszych opracowań, które odnoszą się do interesującej mnie problematyki, czyli obrazu Polaka z perspektywy Ukraińców, warto przywołać dwa artykuły zamieszczone w pracy zbiorowej z 1995 r. pt. *Narody i stereotypy* pod red. Teresy Walas, a mianowicie tekst *Stereotyp Polaka w literaturze ukraińskiej*, którego autorką jest Marija Zubrycka oraz artykuł *Stereotyp Polaka w przysłowiach ukraińskich* Bohdana Strumińskiego. Z analizy paremii ukraińskich wyłonił się jednoznacznie negatywny obraz Polaka, który jest utrwalony w tradycyjnym światopoglądzie Ukraińców (Silecki 2008). Stereotyp Polaka z perspektywy Ukraińca jest głęboko osadzony w historii obu narodów, a także niezwykle dynamicznej w ostatnich latach polityce międzynarodowej.

Kolejną próbę analizy stereotypu narodowego Polaka z perspektywy ukraińskiego sąsiada podjęła w artykule *Polska i Polacy w oczach naszych Sąsiadów: Ukraina* Ewa Dryjańska w 2005 roku na portalu *e-Polityka.pl*. Artykuł zrodził się na podstawie spotkania w ramach warszawskiego Festiwalu Nauki pod tym samym tytułem z udziałem: Bogumiły Berdychowskiej (Narodowe Centrum Kultury), Myroslawa Popowycza (Kijowska Akademia Nauk) oraz Adama Szostkiewicza („Polityka”). Już wówczas podkreślono na podstawie badań przeprowadzonych w 2000 roku przez ukraiński instytut Socis Gallup, iż 50% Ukraińców odnosi się do Polaków pozytywnie. To prawie pięć razy więcej niż odnoszących się do naszego kraju z niechęcią. Jak na sąsiadujące ze sobą narody, mające za sobą wielowiekowe konflikty i zadane sobie niezabliźnione rany, jest to wynik całkiem nieźle rokujący na nasze przyszłe stosunki. Dalej Dryjańska dodaje, że prawdopodobnie wynik byłby jeszcze lepszy, gdyby to samo badanie przeprowadzić po tzw. Pomarańczowej Rewolucji. Patrząc na wydarzenia polityczne, można tylko dodać, iż prognozy autorki przywołanego przeze mnie tekstu potwierdziły się. Odzwierciedlenie wpływu tego zjawiska na nowe wyprofilowanie stereotypu Polaka potwierdzają przeprowadzone przeze mnie badania w lipcu 2014 roku w Równem, Kijowie oraz Połtawie. Wskazane trzy miasta nie ograniczyły terytorialnie badań, ponieważ wśród 106 respondentów były również osoby m.in. z Doniecka, Lwowa, Charkowa, Odessy, Zaporozża, Ługańska i innych mniejszych miejscowości, które przyjechały do ośrodków przeprowadzających egzamin ze znajomości języka polskiego jako obcego. Ankieta została przygotowana w języku polskim, co, moim zdaniem, nie utrudniło przeprowadzenia badań z dwóch powodów. Po pierwsze, część respondentów deklarowała znajomość języka polskiego, pozostałe osoby, ze względu na podobieństwo języków, rozumiały polecenia, lecz udzielały od-

powiedzi, pisząc fonetycznie, co nie zaburzyło komunikatywności. Dodatkowo były obecne osoby niezależne, które służyły pomocą językową, tłumacząc z języka polskiego na język ukraiński i odwrotnie.

Ankieta do badania stereotypu narodowego składała się z trzech części. Pierwsza zawierała rutynowy zestaw pytań na temat podstawowych parametrów społecznych respondentów: wieku, płci, miejsca zamieszkania oraz wykształcenia. W badaniu wzięło łącznie udział 106 osób w wieku od 15. do 80. roku życia. W doborze grupy respondentów kierowałam się głównie wiekiem, podobnie jak Jerzy Bartmiński (2007a), który przeprowadzał badania na temat postrzegania naszych sąsiadów wśród studentów polskich i niemieckich, czy Ałła Krawczuk (2008), wykorzystująca testy skojarzeniowe do ankietowania studentów lwowskich na temat współczesnego oglądu Polaków. Trzon moich respondentów również stanowiły osoby młode, uczące się w szkole średniej i studenci. Istotny jest fakt, że ankietowani urodzili się po 1989 roku, czyli w przełomowym momencie z perspektywy przemian politycznych, bo w tym czasie nastąpił proces rozpadu Związku Radzieckiego. W latach 1988-1991 kolejne republiki związkowe uzyskały autonomię i stały się niepodległymi państwami. Tym samym oznacza to, że osoby udzielające odpowiedzi dorastały w niepodległym kraju. Wśród respondentów w wieku 15-25 lat było 41 kobiet, 34 mężczyzn, w drugiej grupie wiekowej 26-35 lat – 13 kobiet i 10 mężczyzn, następnie w grupie 36-55 lat – 3 kobiety i tyle samo mężczyzn. Badani z najstarszej grupy wiekowej (56-80 lat) byli reprezentowani tylko przez jedną kobietę i mężczyznę. Zdecydowana większość ankietowanych to mieszkańcy większych miast. Nie wszyscy respondenci znali osobiście jakiegoś Polaka. Brak bezpośredniego kontaktu między Polakami i Ukraińcami nie wywiera jednak istotnego wpływu na semantykę stereotypu Polaka, bo decydujące znaczenie ma tu obraz (konstrukt mentalny) funkcjonujący w obrębie zbiorowości. On rzutuje, o czym już była mowa wcześniej, na negatywne lub pozytywne postrzeganie innych.

W drugiej części ankiety – otwartej, respondenci zostali poproszeni o wskazanie, ich zdaniem, cech typowego oraz wzorcowego Polaka. Modyfikatory: *typowy* (czyli jaki jest) i *wzorcowy* (czyli jaki powinien być) są bardzo ważnymi narzędziami przy badaniu potocznej konceptualizacji pojęć. Typowego Polaka aż 99 respondentów zdefiniowało jako osobę, która urodziła się i mieszka w Polsce, 1 osoba wskazała, że to Europejczyk oraz 1 osoba utożsamiała Polaka z nauczycielem, 5 osób nie udzieliło żadnej odpowiedzi.

W trzeciej części badania ankietowe były przeprowadzone w formie zadań zamkniętych z wykorzystaniem nieco uproszczonej metody dyferencjału semantycznego Charles'a Osgooda. „Metoda Osgooda polega na usytuowaniu danego elementu (nazwy, przedmiotu pojęcia) od razu między dwoma biegunami wyznaczonymi przez cechy przeciwstawne, dotyczące oceny” (Bartmiński 2007b: 76). Respondentom został przedstawiony rejestr 27 cech, zestawionych antonimicznie. Konsekwentnie po lewej stronie zostały wymienione pozytywne cechy, natomiast po prawej negatywne. Przywołane cechy obejmują cztery podstawowe aspekty niezbędne do rekonstrukcji stereotypu narodowego Polaka. Są nimi: postawa życiowa i stosunek do dóbr mate-

rialnych, druga grupa obejmuje cechy charakteru, trzecia stosunek do innych ludzi (cechy społeczne), natomiast czwarta – postawę wobec świata i ojczyzny. Dzięki zastosowaniu tej metody udało się przynajmniej częściowo ustalić, w jaki sposób współcześni Ukraińcy oceniają i wartościują swoich sąsiadów Polaków.

Tab. 1. Cechy najbardziej pasujące do Polaka w każdej z podanych par.

	l. os.	%		l. os.	%
spokojny	106	100	agresywny	0	0
uczuciowy	102	96,27	chłodny	4	3,77
łagodny	98	92,45	brutalny	8	7,55
odważny	99	93,40	tchórzliwy	7	6,60
kulturalny	105	99,06	niekulturalny	1	0,94
otwarty	97	91,51	zamknięty	9	8,49
towarzyski	103	97,17	nietowarzyski	3	2,83
wykształcony	105	99,06	niewykształcony	1	0,94
uparty	41	38,68	uległy	65	61,32
wesoły	105	99,06	smutny	1	0,94
szczerzy	102	96,23	falszywy	4	3,77
skromny	57	53,77	zarozumiały	49	46,23
pracowity	103	97,17	leniwy	3	2,83
abstynent	100	94,34	pijak	6	5,66
mądry	105	99,06	głupi	1	0,94
naiwny	81	76,42	sprytny	25	23,58
hojny	89	83,96	skąpy	17	16,04
patriota	104	98,11	kosmopolita	2	1,89
religijny	104	98,11	laicki	2	1,89
oszczędny	98	92,45	rozrzutny	8	7,55
poważny	101	95,28	lekkomyślny	5	4,72
tolerancyjny	105	99,06	nietolerancyjny	1	0,94
czysty	106	100	niechlujny	0	0
zamożny	102	96,27	biedny	4	3,77
dumny	99	93,40	pokorny	7	6,60
przedsiębiorczy	102	96,27	niezaradny	4	3,77
przystojny	106	99,06	brzydki	0	0

Wyniki uzyskane na próbie 106 osób wskazują, że wizerunek Polaka jest bardzo pozytywny, by nie powiedzieć bliski ideału. W pierwszym aspekcie, obejmującym postawę życiową i stosunek do dóbr materialnych, Polak to według 97,17% badanych *człowiek pracowity*, 96,27% respondentów uważa go za *człowieka przedsiębiorczego*,

a 94,34% za *abstynenta*. Wymienione cechy są jednoznacznie pozytywne. Pod względem cech intelektualnych i cech charakteru również zbliżamy się w opinii Ukraińców do ideału, jesteśmy *spokojni* (100% wskazań), ale przy tym *weseli* (99%), *mądrzy* (99%) i *wykształceni* (98%). Dla porównania Joanna Konieczna w raporcie z badań w 2001 roku *Polska – Ukraina wzajemny wizerunek*¹ uzyskała również pozytywne wskazania dotyczące stereotypu Polaka, choć nie były one tak jednoznaczne, jak w przypadku wyników mojej ankiety. W badaniu z 2001 r. ankietowani wskazywali na takie cechy, jak: *pracowitość, nowoczesność, wykształcenie, religijność i przedsiębiorczość*. W swoim raporcie zaznaczyła, że stereotyp Polaków był w przybliżeniu jednakowy w całym społeczeństwie – nie zależał ani od wieku czy wykształcenia, ani od narodowości i regionu, w którym mieszkali badani. Ponadto zasugerowała, że zaistniały obraz przypisywanych pozytywnych cech Polakom przez respondentów to bardziej wyraz szacunku niż sympatii (Konieczna 2001: 66). Moje badania przeprowadzone latem 2014 r. wskazują, że Ukraińcy widzą w Polaku *patriotę i człowieka wierzącego* (98,11% odpowiedzi). Przywołane przeze mnie cechy nasuwają wątpliwość, czy mamy w przypadku tej próby badawczej do czynienia z utrwalonym pozytywnym wizerunkiem Polaka jako patrioty i katolika, czy wyobrażeniem życzeniowym – taki, jaki powinien być Polak. Wróć w tym miejscu do wcześniej przywołanego artykułu Ewy Dryjańskiej, która wskazała na negatywny stereotyp Polaka: *Negatywny wizerunek Polaka przez wieki utrwał się w ukraińskiej kulturze i wrastał w system nauczania. Utrwał się z pokolenia na pokolenie i do dziś jest przekazywany młodym poprzez system edukacji. Nic dziwnego, skoro opiera się on na klasycznych tekstach i tradycji szkoły narodowej (Antonowycz, Hruszewskij). „Lachy” są w nich szlachciami-ciemiężycielami, którzy od wieków próbują ujarzmić Kijowskich Rusinów, poczynając od próby zmuszenia Kozaków do odrabiania pańszczyzny. Polak i szlachcic stały się w języku ukraińskim jakby synonimami. Zarejestrował to ukraiński etnolog Hnatiuk badający w XIX w. zamieszkałą przez przedstawicieli obu narodów wieś. Choć bieda panowała w obu jej częściach, a nieopodal mieszkał polski szlachcic, którego dom i wygląd w znacznym stopniu różniły się od domów i wyglądu włościańskich rodaków, to wszystkich Polaków ukraińscy chłopcy nazywali szlachciami, a pomiędzy oboma grupami etnicznymi panowała wrogość. Polacy nie mogli zmienić tego wizerunku w czasie XX-lecia międzywojennego, kiedy to cała władza spoczywała w rękach Polaków, a do ukraińskich mieszkańców II Rzeczypospolitej podchodzono z dużą nieufnością.*

Przeprowadzone wstępne badania nad najnowszym wizerunkiem Polaka na Ukrainie skłaniają do postawienia kilku tez:

Po pierwsze: obraz Polaka na Ukrainie zmienia się pozytywnie, ponieważ połączyła nas wspólna sprawa, która traktowała oba kraje równorzędnie, mam na myśli Mistrzostwa Europy w Piłce Nożnej w 2012 roku.

Po drugie: na pozytywne postrzeżenie Polaków miały wpływ zmiany polityczne na Ukrainie, postępujące od czasu Pomarańczowej Rewolucji, w której Polska odegrała istotną rolę, a także fala największych manifestacji wolnościowych ukraińskich pod

¹ online: <http://www.isp.org.pl/files/5655578580364032001225889489.pdf>, dostęp: 29.06.2015.

nazwą Euromajdanu; symbolicznym wyrazem wdzięczności Ukraińców dla polskiego sąsiada za wsparcie ich proeuropejskich dążeń może być przydrożny billboard z wizerunkiem splecionych dłoni w barwach narodowych polskich i ukraińskich z podpisem: **DZIĘKUJEMY. TEN JEST NASZYM BRATEM, KTORY NIE POZOSTAWIA NAS W WALCE O PRZYSZŁOŚĆ!!!**².



Billboard w ukraińskim miasteczku Rawa Ruska

Źródło: <http://niezalezna.pl/51873-ukraincy-dziekuja-polakom>

Po trzecie: moje osobiste doświadczenie lektora języka polskiego jako obcego nasuwają mi kolejne wytłumaczenie, dlaczego badania przyniosły tak idealistyczny obraz Polaka. Być może doszło do celowego zafałszowania wyników i na zasadzie poprawności politycznej przemilczano sądy, które byłyby wobec nas krytyczne. Wśród respondentów były osoby, które od września są lub za jakiś czas chcą przyjechać do Polski. Być może chciały pokazać, że młodzi Ukraińcy wyzwolili się od klisz mentalnych Polak – szlachcic – ciemiężyciel?

Na zakończenie pragnę zwrócić uwagę na czynniki wpływające na przemiany stereotypu narodowego. Jerzy Bartmiński, dokonując profilowania polskiego stereotypu Ukraińca i śledząc dynamikę zmian, zadał bardzo istotne, również z punktu widzenia moich badań, pytanie: „Jakie czynniki wpływają najsilniej na przemiany semantyki języka: kulturowe, gospodarcze czy polityczne?” (Bartmiński 2007c: 299). Bez wątpienia te trzy obszary mają znaczący wpływ na kształtowanie wyobrażeń narodowych. Czy jednak można postawić między nimi znak równości? Po dokonaniu wstępnej analizy stereotypu narodowego Polaka z perspektywy współczesnych Ukraińców, zaryzykuję stwierdzenie, iż nadrzędne są czynniki i zmiany polityczne, które determinują przemiany gospodarcze, a w ich konsekwencji przełamywane są stopniowo uwarunkowania historyczne stereotypów.

² Billboard pojawił się z inicjatywy rady miejskiej Rawy Ruskiej – podała w piątek gazeta internetowa „Ukraińska Prawda”. Cyt. (online <http://niezalezna.pl/51873-ukraincy-dziekuja-polakom>, dostęp: 29.06.2015).

Bibliografia

- Bartmiński J., 2006, *Zmiany obrazu świata Polaków we współczesnym dyskursie publicznym*, [w:] Tegoż, *Językowe podstawy obrazu świata*, Lublin.
- Bartmiński J., 2007a, *Etnocentryzm stereotypu. Polscy i niemieccy studenci o swoich sąsiadach*, [w:] Tegoż, *Stereotypy mieszkają w języku. Studia etnolingwistyczne*,
- Bartmiński J., 2007b, *Kryteria ilościowe w badaniu stereotypów językowych*, [w:] Tegoż, *Stereotypy mieszkają w języku. Studia etnolingwistyczne*, Lublin.
- Bartmiński J., 2007c, *Semantyka i polityka. Nowy profil polskiego stereotypu Ukraińca*, [w:] Tegoż, *Stereotypy mieszkają w języku. Studia etnolingwistyczne*, Lublin.
- Berting J. i Villain-Gandossi Ch., 1995, *Rola i znaczenie stereotypów narodowych w stosunkach międzynarodowych: podejście interdyscyplinarne*, [w:] *Narody i stereotypy*, red. T. Walas, Kraków.
- Dryjańska E., *Polska i Polacy w oczach naszych Sąsiadów: Ukraina*, [w:] *e-polityka.pl* (online: <http://www.e-polityka.pl>, dostęp: 13.03.2015).
- Gawarkiewicz R., 2011, *Komunikacja międzykulturowa a stereotypy Polacy – Niemcy – Rosjanie*, Szczecin.
- Konieczna J., 2001, *Polska – Ukraina wzajemny wizerunek. Raport z badań*, Warszawa.
- Krawczuk A., 2008, *Nowe profile ukraińskiego Polaka (na podstawie ankietowania studentów lwowskich)*, [w:] „Postscriptum Polonistyczne”, nr 1, pod red. Jolanty Tambor, Katowice: Szkoła Języka i Kultury Polskiej, Uniwersytet Śląski, s. 147-170, (online: http://www.postscriptum.us.edu.pl/pdf/ps2008_1.pdf, dostęp: 16.03.2015).
- Silecki J., 2008, *Stereotyp Polaka w tradycyjnym światopoglądzie Ukraińców*, [w:] „Postscriptum Polonistyczne”, nr 1, Katowice: Szkoła Języka i Kultury Polskiej, Uniwersytet Śląski, s. 135-146, (online: http://www.postscriptum.us.edu.pl/pdf/ps2008_1.pdf, dostęp: 16.03.2015).
- Strumiński B., 1995, *Stereotyp Polaka w przysłowiaach ukraińskich*, [w:] *Narody i stereotypy*, red. T. Walas, Kraków.
- Zubrycka M., 1995, *Stereotyp Polaka w literaturze ukraińskiej*, [w:] *Narody i stereotypy*, red. T. Walas, Kraków.

Abstract

In the paper I present the results of preliminary research that I conducted in Ukraine in July 2014. I am interested in mainly the perception of Poles by young Ukrainians in the current situation of our countries in the context of the political changes taking place. The inspiration to take as targeted research and starting point were Jerzy Bartmiński articles about the ethnocentric perception of neighbors by German and Polish students and the impact of policies on the semantics of the national stereotype. The basis material is data collected by the survey open and closed using a simplified method of differential Ch. Osgood. The respondents were mainly young people and students born after 1989., Coming from different parts of Ukraine. In this paper I try to answer the question of whether the young generation of Ukrainians reproduces and reinforces traditional (base) image of the Pole, whether it modifies, and even creates a completely new image, profiling him under the influence of the current turbulent political events.

Keywords: Pole (nationality), national stereotype, Ukraine

Christian Giordano
University of Fribourg (Université de Fribourg)

Plural Switzerland: Switching Identities in a Multicultural Nation

Introduction. The Swiss Identity Enigma

Unraveling the question of Swiss identity, or more specifically the question of belonging in this country, appears as a puzzling reality to foreigners. If anyone (not an expert) tries to define this country and its people, thinking he understands Switzerland and the Swiss, we often hear statements as, “The Swiss live in a State with four cantons: German, French, Italian, and Romansch”. Indeed, we will not verify the enunciation’s accuracy, but rather stress that it reveals the speaker’s uncertainty. He must sense the difficulty of convincing another person that such a culturally composite country can be stable and its inhabitants live together with no major antagonisms (Rougemont, 1989). At times consciously, and often unconsciously, a foreigner assumes that the *Staatsnation* concept is universally applicable. This German term of French origin (Pierré-Caps, 1995: 56) designates the doctrine by which each nation corresponds to a State with its own territory, which in turn is exclusive heritage of the nation itself. According to common knowledge, although not far from its theoretic representation, a *Staatsnation* usually means a *Kulturnation* as well; i.e. a community whose members share the same cultural characteristics, particularly the same idiom. Apparently, the Herderian idea of Volk, whose main feature is a shared language for all its members, has been able to strike root in everyday representations of a nation. Even the French idea of nation is based upon linguistic criteria. Introduced by the *Académie française* in 1694, the definition is “*tous les habitants d’un même Etat, d’un même pays, qui vivent sous les mêmes lois et usent de la même langue*” (Lochak, 1988: 77). Given such distinguished precedents, it is not surprising that this understanding of the nation is so widespread in Europe. Thus, our speaker has some difficulty presenting the Swiss reality, which is absolutely unlike other European States with a greater cultural homogeneity, at least within ideological representations. Therefore, the problem facing

whoever observes Switzerland from the outside is its overt and sometimes decidedly flaunted “difference”.

Due to its multireligious and multilingual structure, besides other characteristics we will examine, Switzerland is undoubtedly a very distinctive case in which identity construction and the definition of belonging follow extremely specific modes. Defining Switzerland as a *multination state* par excellence, Will Kymlicka stresses that its various groups develop a sense of loyalty towards the Confederation only because it acknowledges and respects the cultural specificities which determine the country’s different collective identities (Kymlicka, 1995: 13). Therefore, the State’s legitimacy is not based upon the nation’s actual or presumed homogeneity, but on the certainty of being able to be culturally different. The 1848 constitution, still broadly in force, already established this guaranty. This founding document of the modern Confederation defined Switzerland a multinational and multilingual State constituted by *Völkerschaften* (Altermatt, 1997: 18). Interpreting this reality and comparing it with the rest of Europe, the historian Herbert Lüthy keenly notes that all modern States rose by challenging its constituents’ particularisms, while Switzerland has endured over the centuries because of them (Lüthy, 1969). Agreeing with André Reszler, we can state that the Swiss are not only aware of their differences, but that they treasure them as well (Reszler, 1986: 70). Moreover, they love to celebrate them. If not, how could we account for a Swiss member of parliament who began his introductory statement at an international scientific meeting’s opening ceremony in Bern with the symptomatic phrase, “*Les Suisses s’entendent bien parce qu’ils se comprennent mal*”?

Though puzzling and bizarre to a foreigner, the Swiss cult of difference suggests that confining ourselves to the construction of a *single and indivisible* national identity, as with most European States, would be problematic and reductive with reference to the Swiss sense of belonging. Probably Will Kymlicka’s assertion that “patriotism” as loyalty towards the Confederate State is certainly observable, while “national identity” as a sense of belonging to a united and close ethnic community is hardly detectable in Switzerland, is farfetched (Kymlicka, 1995: 13). Maybe the striking statement of Swiss historian and politician Georges-André Chevallaz is out of proportion as well, when in an interview he says, “*La Suisse est moins une nation qu’une coalition de résistances; ces résistances diverses locales, régionales, traditionnelles, linguistiques, religieuses, s’inscrivent et s’intègrent dans le cadre historique des cantons*” (Chevallaz, 1979: 96).

Contrary to these two authors, I believe there is a national identity in Switzerland, though practically inchoate, fragile, and very recent. It is the outcome of an assembling contrived by the political and intellectual élite, in addition to the long strengthening process of the Confederate State during the 19th century (Bichsel, 1970: 19). Its elements, i.e. symbols and myths, have been remarkably well analyzed by André Reszler (Reszler, 1986). However, as Georges-André Chevallaz aptly hints in the above-mentioned quote, along with national identity there is a multitude of other belongings, often clashing or with an ambivalence-based relation. In short, Swiss

identity may be viewed as a dynamic system of overlapping belongings influencing three aspects: federal, cantonal, and comunal, or in other words, national, regional and local. Nevertheless, in this constantly changing stratified system (Altermatt, 1997: 21-26) what counts are not so much the coherence of the various elements, but the reciprocal recognition of their diversity. We shall now look into some aspects of the Ticinese identity construction, which is particularly relevant within such a complex system of belongings and which, from an ethno-anthropological point of view, is remarkably interesting.

Ticino or Italian-Speaking Switzerland? Geographic and historical features

Stefano Francini, the most distinguished 19th century personage from Ticino, in his book *'La Svizzera Italiana'*, defines this canton as *una piccola repubblica Svizzera che giace propriamente in Italia* (Francini, 1973: 55). Areawise the fifth Swiss canton, Ticino in fact appears as a triangular wedge that from the Alps stretches into the Po Valley, mainly into present-day Lombardy territory.

Due to its specific location, one might think that this canton, the only one with an Italian-speaking majority, coincides with the Italian-speaking Switzerland. This is misleading since there is a significant Italian-speaking territorial minority in the Grisons. We would not heed this detail if it were a mere geographic issue besides being inherent to identity. The Italian-speaking minority in Grisons has its own construction and perception of the difference. If an outsider, even naively or accidentally, overlooks the distinction between Ticino and Italian-speaking Switzerland, this invariably involves comments highlighting the differences, though the indisputable cultural closeness is admitted. If the failure to adhere to this separation is ascribable to one of the parties involved, the incident can provoke hostility and criticisms. This is why radio and television journalists are very careful when they announce regional news. They follow precise rules determining when to use the term "Ticino" or "Italian-speaking Switzerland" since any improper use of the two expressions would be considered "politically incorrect". Mass media have institutionally acknowledged the distinction between "Ticino" and "Italian-speaking Switzerland". Therefore, it is not surprising that the regional news of the TSI (Swiss Italian-speaking Television) separates Ticinese news from the Grisons' one.

The mentioned differentiation, which backs the incisive role of cantonal belonging, has historical grounds. In fact, Ticino has experienced a very different past from that of the Italian-speaking Grisons, which for many centuries followed the intricate events of a trilingual and biconfessional canton dominated by a German-speaking majority.

Acknowledged as a canton only in 1803, Ticino has its own specific history linked to Swiss expansionism towards the Po Valley over the 15th century and the first decade of the 16th century. At this time, the Confederates reached the highest peak

of their political and military power. They took over the junctions of Alpine routes and spread southwards, dominating even the State of Milan for a short while. Defeated at Marignano (1515), the Swiss had to cede Lombardy to France (which after subsequent wars would have to yield it to Spain) but did not surrender the Alpine passes that were far too important both commercially and strategically. The Swiss were left with eight small regions, south of the Alps, that were given the statute of *baliaggi*. *Baliaggio* derives from the French term *bailliage*, which for the Swiss designates a non-sovereign territory under the political and administrative control of one or more cantons. Thus, the transalpine Confederates imposed their authority in Ticino by means of a governor and magistrate called *Landvogt*. It is important to remember that they respected pre-existent rules and customs guaranteeing the preservation of local belongings. This domination recalls an *ante litteram* form of “indirect rule”, notably used by the British at the time of their colonial empire. Through this type of rule, each *baliaggio* constituted an autonomous microcosm with its own statute, assembly, and cultural specificities. The regent cantons merely oversaw the work done by the *Landvogt* annually through a designated council. The Confederate rule, though not forwarding the realization of great public works, provided Ticino with some centuries of stability and security. Thus, in the 17th century Ticino was spared the ruinous war between France and Spain that devastated several areas of the Po Valley and was able to avoid the exorbitant Spanish system of taxation, which instead burdened Lombardy. The Swiss presence gave the Ticinese *baliaggi* commercial leeway, allowing them to export livestock into the neighboring regions in exchange for cereals and salt. For a mostly mountainous region lacking tillable land, these exchanges were a basic guarantee against famine. Over one issue however the Confederates were adamant; they were never willing to negotiate their sovereignty over the *baliaggi*. After more than three hundred years, this arrangement was swept away at the end of the 18th century by the spread of revolutionary ideas and the coming of Napoleon to Switzerland and Lombardy.

An anthropologist is interested in history only if past events have a specific influence over the present and concern the experience ambit and expectation range of present-day actors (Koselleck, 1979: 349 ff.; Ricoeur, 1985: Vol. 3, 301 ff.). Therefore, from an anthropological viewpoint, history is significant only as “interpreted past” and consequently actualized, re-elaborated, and even somewhat mystified and distorted in the present (Ricoeur, 1985: Vol. 3, 320). The fundamental anthropological issue regards the “presence” (Schaff, 1976: 129) and “efficiency” (Ricoeur, 1985: Vol. 3, 314) of history in the present time.

This era of the Ticinese past has not been mentioned for the sake of historical research. We think that the *baliaggi* period and the colonial-like domination of the Confederation had a significant role in the construction of the Ticinese sense of belonging and identity as expressed at present. Yet, the time of the *baliaggi* was never truly perceived nor expressed collectively or individually as a “dark” age of oppression and exploitation. For example, the Spanish domination instead is still perceived and

presented negatively in Milan and neighboring Lombardy. Evidently, the *baliaggi* did not jeopardize the peaceful relations between dominators and dominated, and did not carry any outstanding resentment. Therefore, this period did not stunt the growth of a specific *Swissness* amongst the population and particularly amongst the Ticinese elite. The spread of this sense of belonging is certainly not the expression of a presumed *Volksgeist*, but the outcome of a rational premeditation linked to economic interests as well. In fact, the Confederate domination of Ticino, as already mentioned, ensured stability, security, and a far less demanding administration than others close by, and these facts surely promoted commercial ventures. The *Landvogt*, by never taking into consideration a potential cultural assimilation, not only respected the local autonomies but also the *Italianity* of the Ticinese. By examining this long chapter in history, certainly not so grand but neither so grim, we can understand how declaring to be Swiss while proclaiming to have an Italian culture can be consistent.

Napoleon was unaware of the crucial dialectic of Ticinese identity. While striving to marshal the region according to Republican principles based on the *Etat-Nation* concept, he was in favor of an aggregation of the *baliaggi* under Confederate charge in the newly born Cisalpine Republic. In the end, the project's failure was the consequence of the first definite political enactment of a dialectic identity between *Swissness* and *Italianity*.

„*Liberi e Svizzeri*“:

From Founding Myth to Logo of the Ticinese Identity

In 1796, Napoleon invaded northern Italy with the two-fold aim of further weakening Austria and exporting the Revolution beyond the Alps. For this purpose, he created the Cisalpine Republic in the region, a State following the French model, which can be regarded the kernel of a future united Italian State. The Cisalpine Republic, due to the symbols created during its existence is considered an important historical antecedent of the Risorgimento and thus a statement of *Italy*.

In the meantime, in the Italian *baliaggi* a group of admirers of the French Revolution who wanted to annex Ticino to the Cisalpine Republic, converged around the abbé Giuseppe Vianelli. Presuming a shared *Italianity* between citizens of the Cisalpine Republic and the Ticinese, Napoleon was confident that most of the *baliaggi* population would enthusiastically approve this intended aggregation. He endorsed the initiative of a military operation to force the pace of the plan's outcome. Counting upon the local population's support, on February 15, 1798 a small contingent of Cisalpine troops backed by Ticinese followers, with a coup de main tried to seize Lugano, the largest and most important city of the *baliaggi* approaching it from the lake. Contrary to expectations, the Cisalpines were greeted by a volley of firearms and quickly driven back to their boats. Subsequently, the French troops invaded all the Confederation's territory, dismantled the old institutions, and established the Helvetic Republic to which Ticino was affiliated.

The events of February 15, 1798, given what followed, are intrinsically marginal and historically insignificant. However, due to their noteworthy symbolic value, they reveal how the Ticinese to this day define belongings and boundaries. In fact, the Ticinese, better yet the people of Lugano apparently drove away the Cisalpines in the name of the rallying cry „*Liberi e Svizzeri*”. This Byronic detail seems taken from a patriotic eighteenth century oleography; however, it is appropriate albeit not proven. The motto „*Liberi e Svizzeri*”, with its distinct trace of Swissness, became the emblem of Ticinese independence and everything it concerns. In Lugano, for example, the name of one of the city’s most important squares, which recalls the February 15, 1798 events, is *Piazza dell’Indipendenza*. On this spot, one of town’s most significant “lieux de mémoire” where specific patriotic celebrations concerning the role of its people in the canton’s history are regularly held, is a monument dedicated to the events mentioned. On the monument, in full view, is an inscription extolling the valiant feat of the people of Lugano and their wish for independence, clearly expressed by the motto „*Liberi e Svizzeri*”.

To avoid the impression we are dealing with barely significant rituals from a dust-laden and nostalgic reality, we must stress that the label „*Liberi e Svizzeri*” has not lost its efficacy over the past two hundred years. This holds true especially when Ticinese identity characteristics need to be reaffirmed or redefined in the public sphere.

In the 1930’s, Benito Mussolini planned to establish a *Greater Italy*, which would have englobed all territories with an Italian people, culture, and language into a single State. The Ticinese opponents of this plan allied into a political movement named „*Liberi e Svizzeri*”. The motto they chose, meant as a watchword, exerted its appeal again. Reputedly a socialist, but actually a populist politician, Guglielmo Canevascini, the most charismatic person at that time, led the small group of activists. They were able to forestall and rout the “possibilists” led by the *ducetti* Alfonso Riva, Alberto Rossi, and Nino Rezzonico. The first two fostered the Ticinese Fascist Federation while the third one was the inspirer of the Ticinese National League (Ghiringhelli, 1998: 45). In 1934, with a clumsy occupation of the grounds in the cantonal capital Bellinzona, the Fascists actually tried to introduce Mussolini’s *ordine nuovo* with the intention of joining the *Greater Italy* envisioned by the dictator (Ghiringhelli, 1998: 446). However, their fatuous re-enactment of the march on Rome became a debacle because of the prompt reaction of Canevascini’s men backed by most of the Ticinese population.

Towards the end of the 1960’s an association named „*Liberi e Svizzeri*”, which is still politically active, brought the motto into use again. This alliance of “disquieting patriots”, as its opponents define it, is a reactionary-like association (some have labeled it *McCarthyist*) which rose in the wake of the Cold War and the 1968 student movement. Its main goal at first was to promote the “values” and “Swiss virtues” threatened by communism on the whole and the spread of leftist ideas and opinions in Switzerland and Ticino. Not to mention that neighboring Italy at the time had the largest Communist Party in Western Europe (PCI), in full growth and on the verge of the so-called “outrun” of the Christian Democrats, which was the dominating party.

The great enemy however disappeared after the Fall of the Berlin Wall in 1989, while a few years later the long-feared PCI turned into a moderate leftist force. One could have expected the Alliance to break up, but it was not so. The „*Liberi e Svizzeri*” unearthed new threats to Swiss and Ticinese identity. From then on, the Alliance has committed itself mainly to “anti-Europeanist” activities aimed at saving the country’s sovereignty, thus preserving the established identities.

What role does the motto „*Liberi e Svizzeri*” have in building the Ticinese identity? As the examples confirm, the label „*Liberi e Svizzeri*” is activated, with quite a powerful political impact, each time the canton’s integrity or Ticinese identity is apparently threatened by a foreign danger, whether real or not. In most cases, in line with the so to speak classic scenarios, danger looms in neighboring Italy. The Cisalpine Republic, Fascism and Communism, and in the end even Europeanism, are presented and perceived as events that have originated or are deeply rooted in Italy.

We might be tempted to interpret the „*Liberi e Svizzeri*” motto solely in terms of *Swissness*. This would be a major mistake however, because the word “free” conceals interesting connotations that relativize such an interpretation. In fact, “free” is clearly a polysemic term that within the Ticinese context takes on many meanings, not always compatible with each other. Probably at the time of the Cisalpine Republic, i.e. just before the end of Confederate rule over Ticino, “free” meant above all “independent” and therefore not governed (anymore) by a “foreign” regime. Regarding Fascism and Communism, “free” had an anti-totalitarian meaning, while as far as Europeanism is concerned, we can suppose that “free” is rather a synonym of “sovereign” (as opposed to Brussels, of course). However, the journalist Claudio Mésoniat, in an article published even on Internet, suggests a further meaning of the term “free”. Mésoniat wonders why the Ticinese opted to belong to the Confederation on several occasions and why they decided to remain allies of the transalpine “blockheads” (which might seem contrary to reason). He aptly notes that the word “free” implies the vindication of being able to freely express ones cultural and especially linguistic identity. If, as we believe, Mesoniat is right, there is a covert reference to *Italianity* and the right to maintain it in the word “free”, though being fully entitled to be part of the Confederation as a canton, and not because of the quasi-colonial statute of *baliaggi*. “Free” is not only in addition to “Swiss”, but is also its delimitation. Therefore, the Ticinese consider themselves “Swiss” “upon condition”. At this point, the dialectic between *Italianity* and *Swissness* is clearly revealed by what can still be regarded as the Ticinese logo. Paraphrasing the famous motto, we could reword it accordingly into “*Fratelli d’Italia e Svizzeri*”.

Between *Italianity* and *Swissness*. Ticinese Identity Paradoxes

How do the Ticinese make *Italianity* and *Swissness* coexist in building their identity? These two forms of belonging, according to a widespread “puristic” notion that nationalities are not permeable, should be separated by clear-cut boundaries. The

German anthropologist Gabriele Baumann, trying to unravel the intricate problem of Ticinese identity, has highlighted how this is the outcome of an ongoing and skilful multiple manipulation of boundaries. Drawing from Fredrik Barth, Baumann shows that the Ticinese are always in the process of delimitating themselves from “someone” and identifying themselves with an “other” (Barth, 1969; Baumann, 1989). In brief, they adopt *Swissness* if they want to differentiate themselves from Italians, while *Italianity* is stressed when they wish to set themselves off from the “dear Confederates”. Sociologically speaking, Italy and Transalpine Switzerland must be regarded as *reference societies* to which one turns accordingly, as Reinhard Bendix stresses, both to imitate them and be different from them (Bendix, 1980: Vol. I, 17 ff.; Vol. II, 77). The Ticinese are apparently always on the verge of two extremes without ever identifying themselves totally with one or the other and display *Swissness* or *Italianity* according to circumstances. We shall further illustrate this condition observed by Baumann with cases that can actually seem paradoxical.

Everyday Life “Paradoxes”

Generally, soccer games are venues in which affiliations are enacted by displaying fan support. This is true even in Ticino where odd phenomena can be observed which induce to carefully consider the dialectic aspect of identity in this canton. The Ticinese enthusiastically support the Swiss national team when it plays against the Italian one. However, they display a negative attitude towards this country’s team when it is pitched against the national team of a State that is not Switzerland. There is consternation if Italy wins and gloating if it loses. During the 1990 Soccer World Championship, I chanced to witness the following episode. Up to the end of Eire vs. Italy, all support in the coffeehouses in the center of Lugano had been for Eire that lost the game by a narrow margin. After the game, some groups of Italian tourists, strolling about or driving their cars, began to celebrate their team’s victory with cheers and the usual car honking. At once, an exchange of unflattering comments ensued between the latter and the Ticinese. Comments swelled to insults and insults came to blows. Along the lakefront, considered the city’s “bel étage”, there was soon such a fracas that the police had to step in.

Nevertheless, the Italian national team, as well as the major-league championship, is extremely popular. Its games are regularly aired live by the Italian-speaking Swiss television and people watch them assiduously. On the other hand, the Swiss national team’s feats are considered second-rate and the national league technically wanting and quite dull. In Ticino there is certainly more consideration and interest for Milan’s teams *Milan* and *Inter* or Turin’s *Juventus* than for the leading Swiss teams such as Basel, Lausanne or Zurich’s *Grasshoppers*.

The dialectic between *Swissness* and *Italianity* inherent to Ticinese identity is likewise conspicuous in further everyday aspects. We are referring principally to epithets or slurs by which the “others”, particularly the non-Ticinese, can be disparaged or

insulted. The derogative term *'taglian* (Italian) is used to address citizens of the neighboring country. Since the latter are regarded as unreliable braggarts, *'taglian* is synonymous of boaster as well as a despicable, dishonest or at best a disreputable person. The term *'taglian* is often used along with the expression *maja ramina*, meaning literally wire fence-eater or barbed wire-eater. This alludes to someone who has been or is familiar with a jailhouse. In short, *'taglian* also means jailbird. Nevertheless, Italy and Italians are also represented, especially in the presence of transalpine Swiss, as paragons of culture, beauty, elegance, affability, style and, finally, gourmet cuisine. *Züccchin* (tiny pumpkin) instead is a word with a disparaging connotation used to define the northern neighbors, i.e. the German Swiss. *Züccchin* means a dull-witted person (in Italian, *zuccone* means headstrong, stubborn, as well as stupid). Therefore, it highlights the slow-wittedness of the German-speaking “dear confederates” whom the Ticinese consider slow, stubborn, unyielding, noncreative, naive, and gullible. On the other hand, the *züccchin* are also highly esteemed by the Ticinese and, particularly in front of the *'taglian*, they praise some presumed virtues of the German Swiss such as staidness, discipline, order, loyalty, honesty, etc.

Daily paradoxes highlight not only the dialectic but also the situational aspect of Ticinese identity. *Swissness* and *Italianity* are clearly social and symbolic resources, rather than feelings, used as need be for the “minute” daily management of affiliations and distinctions. These usually characterize relations with cultural and/or geographical next-door-neighbors, even if the latter are reckoned “different”.

Political “Paradoxes”

The *Swissness/Italianity* dialectic is just as conspicuous in the canton’s political culture. For example, a liberal wing and a radical wing characterize one of the established political parties: the radical-liberal (PLRT). The bipolarism of Ticino’s largest and most relevant party actually mirrors the duality of the Italian liberals. From the Risorgimento on, the latter were split into the Mazzinian radical *Sinistra* and a moderate *Destra* of remote *whig* origin. As a rule, the radical wing, i.e. leftist, predominates in Bellinzona and the Sopraceneri (the canton’s northern area) while the liberal and more conservative one prevails with a steadfast traditional majority in Lugano and Sottoceneri (the canton’s southern area). The ideological *Italianity* is counterbalanced by the *Swissness* of the specific political platform and actual achievements. In fact, the PLRT is part of a single federal liberal party, linking other cantons’ kindred political groups hailing from somewhat different tenets though sharing analogous aims.

The most interesting phenomenon, from the viewpoint of the *Swissness/Italianity* dialectic in terms of politics, is beyond doubt the “Lega dei Ticinesi”. This movement, which has been described as the “phenomenon that has shaken the political Ticino” (De Lauretis and Giussani, 1992), arises at the beginning of 1991. Given the distinctive tendency towards monotony of the Ticinese political scene, this move-

ment underwent a remarkable as well as an exceptional vote increase over the past ten years. This undeniable success is mainly due to the cunning of Giuliano Bignasca, a building entrepreneur, and Flavio Maspoli, a former piano-bar singer, who both turned politicians. We need to analyze the “political formula”, using the renowned term coined by the political scientist Gaetano Mosca (Mosca, 1966), concocted by these two undisputed leaders of the movement. The first point is that the name “Lega dei Ticinesi” in itself echoes all the regionalistic movements in northern Italy, the most famous one being the “Lega Lombarda” (now incorporated into the “Lega Nord”) of the *senatur* Umberto Bossi. Moreover, the “virile” and coarse prose, with phrases as “ours is stiff” or “we’re armed, but with a rod” (N.B.: a prose intentionally chosen by Umberto Bossi to speak like the common people “who call a spade a spade”), has been adopted by the “Lega dei Ticinesi” leaders, though in a milder and veiled version (De Lauretis and Giussani, 1992: 57 ff.). Thus, the April 8, 1990 issue of the movement’s paper *Il Mattino della Domenica* had the following front-page headline: “The PST has it”, which, being an unfinished sentence, has more than one “virile” double entendre. Meanwhile, the “Lega dei Ticinesi” campaign for the April 14, 1991 cantonal elections was based on the slogan *Lè ora da finila da cüntaa sü ball* (It’s time to quit telling balls: last word indicating both lies and testicles).

Further inspirations from nearby Italy, beyond any rhetorical closeness, concern the ideological framework of the “Lega dei Ticinesi”. In this ambit, a relevant aspect taken from the “Lega Nord” is an anti-party-dominated, anti-bureaucratic, thus a populist conception of politics. The struggle of the two parties, though separated by a national frontier, is clearly directed, theoretically at least, against the “palace”. Take note that leftist writer and intellectual Pier Paolo Pasolini created the metaphor “palace” to designate the sanctuaries of party politics power, viewed as the paramount settings of deception and intrigue. Therefore, if Umberto Bossi thunders against *Roma ladrona*, with equal passion Giuliano Bignasca and Flavio Maspoli hurl similar charges against the centralist and authoritarian *Berna dei landfogti*. Nevertheless, issues from nearby Italy are re-elaborated according to a specific Swiss approach; i.e. reconfirming that Ticino belongs to the Confederation though fiercely criticizing work done by federal institutions. “In other words”, as De Lauretis and Giussani write, “the Lega intends to further develop the concept of federalism and have Ticino become less Canton and more Republic” (De Lauretis and Giussani, 1992: 58).

Charges are often against Bellinzona’s established parties as well: too corrupt by now because of their overlong rule. Again, both the “Lega dei Ticinesi” and Bossi’s “Lega Nord” reveal that they envision themselves as political forces with a moralizing effect on the country, by way of their anti-party-dominated and anti-bureaucratic cleansing activity.

Another important ideological aspect linking the two Leghe is their xenophobic inclination. Both movements share a common aversion, which at times takes on an intrinsic racist connotation, to the growing presence of immigrants and refugees. These are depicted as a serious threat to public order, a menace to “native” identities,

and an attack on “autochthonous” employment. If Umberto Bossi above all seems to dread the arrival of extra-communitarian immigrants from the world’s South, the leaders of the “Lega dei Ticinesi” worry mainly about a possible increase of Italian workers drawn by higher Swiss salaries. Therefore, the targets of hostility are not the African or Albanian *vu’ cumprà*, but the *terroni* besieging Ticino. Here is the main reason why the “Lega dei Ticinesi” is so avowedly anti-Europeanist. Note that this movement has adopted a political view developed at first in Italy, have turned it into a Swiss-biased rationalization, and in the end aim it against their neighbors, i.e. the Italians themselves.

Cultural “Paradoxes”

Cultural paradoxes center round the intricate “language issue” in Ticino (Bianconi, 1985: 109 ff.). As already mentioned, this is the only canton with an Italian-speaking majority. In this case, Italian-speaking designates a person or group whose mother tongue is Italian and who recur to dialects from the sphere of *Italianity* for verbal expression.

Such complex linguistic wealth is used according to circumstances, and at different cultural levels, in the social organization of boundaries and thus in the management of one’s identity. This course of action with paradoxical aspects is clearly visible in “difficult years”: i.e., when the Ticinese, and especially their intellectual elite, believe they must counter an actual or presumed pressure exerted by neighboring Italians and/or Confederates.

With its ups and downs, this historical contingency occurred from the end of the 19th century and lasted as far as the first half of the 20th century. During this period, Ticinese society felt threatened both by “Germanization” from the north, beyond the Alps, and by Italian nationalist irredentism (Gilardoni, 1971: 10 ff.). Perceived as a pernicious effect of the transalpine’s growing cultural influence, due to the elimination of natural boundaries (opening of the St Gotthard tunnel and Ticino’s consequent shift closer to the rest of Switzerland), the canton’s intelligentsia countered “Germanization” with actions aimed at stopping the “degeneration” of Italian (Gilardoni, 1971: 7 ff., 76). Thus in 1908, the most eminent Ticinese intellectuals established the “Dante Alighieri”, an association of Swiss citizens only, whose end was to protect and promote Italian language and culture. The latter were considered distinctive traits of the Ticinese people, or the canton’s “Italian race”, as it was customary to say at the time. Meanwhile, other ambitious programs to support *Italianity* were devised, such as enhancing the cantonal school system and the project -never accomplished- of an Italian-speaking university (Gilardoni, 1971: 19, 32, 44 ff.). Yet, too much emphasis on Italophilia would have inevitably drawn the Ticinese intellectuals towards irredentism and then Fascism. To avoid this risk and curb Italy’s aggressive cultural policy towards Ticino, most of the canton’s intelligentsia reacted with various Swiss-biased manifestations (Gilardoni, 1971: 47 ff.). A most significant and interesting one was

“cantonal nationalism” and the subsequent reconsideration of dialect, which was acknowledged as the expression of the “Ticinese spirit”. Then as now, speaking in dialect was a slightly defiant way to signal one’s difference (Bianconi, 1985: 110) though being Italian-speaking, both from the Italians citizens and from the other Confederates, especially the German-speaking ones. Consequently, dialect becomes an important instrument to distinguish oneself from two cumbersome neighbors seen as a threat to one’s identity.

The crucial “language issue” is a striking representation of how the Ticinese, in this case the intellectuals, have built their identity through a play on multiple distinctions accentuating their *Swissness* and/or *Italianity* in turn.

The Coexistence of Two Patriotisms

A review of the Ticinese identity paradoxes can give an impression of incongruity and contradiction. A more in-depth study shows that behind the apparent “irrationality” instead there is a “logic of two patriotisms”. In fact, a closer analysis of what we have illustrated in the previous chapter reveals two basic pillars of Ticinese identity: i.e., *civic patriotism* or *constitutional patriotism*, as Jürgen Habermas defined it (Habermas, 1993: 178), and *cultural patriotism*. Furthermore, Ticinese society’s *civic patriotism* is essentially Swiss, while the *cultural* one is Italian. Thus, there are two co-existing and interrelated types of loyalty; i.e., a political one definitely set towards the north, namely Switzerland, and a cultural one tending south, towards Italy.

Such a “double-binded patriotism” is clearly visible when we observe the Ticinese *pantheon*. There is a clear-cut demarcation between a Swiss-oriented *political pantheon* and an Italian-oriented *cultural* one. In the former, are the founding fathers of the Confederation (Werner Stauffacher, for example); William Tell up front followed by eminent representatives of Ticino’s political world such as federal councilors (Stefano Franscini in particular), cantonal members of parliament, mayors, etc., all of whom are avowed *Swiss loyalists*. In the latter instead, are the most relevant Italian poets, such as Dante Alighieri, Francesco Petrarca, Alessandro Manzoni, and even Giosué Carducci, who in Italy is revered as the standard-bearer of Italian Unity and “bard of the nation”. To these, we need add the Ticinese “cultural heroes” who became famous in Italy, such as the architects Francesco Borromini, Carlo Maderno, and Domenico Fontana or the sculptor Vincenzo Vela. Finally, there are the “local celebrities” such as writers Giuseppe Zoppi and Francesco Chiesa. Aside from Giuseppe Mazzini and Carlo Cattaneo (who spent most of his life teaching in Ticino, however), it is significant that in the *political pantheon* there is no mention of the “founding fathers” of Italy’s Unity, as Giuseppe Garibaldi or Camillo Cavour. After all, the fact that “local celebrities” are relegated to the background of the cultural pantheon is just as significant.

The location of a town’s landmarks and the names of its streets and squares can easily demonstrate these inclusions, exclusions, and hierarchies. In Lugano for ex-

ample, the monument celebrating William Tell and the avenue named after Franscini as well as Piazza Dante, Piazza Manzoni, Via Carducci, and Riva Vincenzo Vela, are located in the central and/or strategically symbolic areas of town. On the other hand, a small side street has been named after Giuseppe Zoppi, while Francesco Chiesa, whom literary critics have acclaimed as the major 19th century Ticinese poet, has yet to receive a similar modest recognition.

The Neighbor's View. Representations of Ticino in Italy and beyond the Alps

George Herbert Mead has rightly asserted that the identity of an individual or a group cannot be confined within the dimension of belonging, but is also based on the recognition from "others" (Mead, 1973: 196 ff.). To the Ticinese, the "others" are above all the transalpine Confederates and the Italians. At this point, we will quickly review how these "others" picture Ticinese society and, consequently, the relevance they attribute to it.

Transalpine Representations: Between *Sonnenstube* and *Ticinogate*

The image of Ticino shared by many German Swiss immediately evokes orientalist representations of an elsewhere in which sublime and abject are forever linked in a symbiotic relation. Probably the terms *Sonnenstube* and *Ticinogate* are the best illustration of this attitude. *Sonnenstube*, which literally means "sunlit room", is a metaphor often used even by the press, that characterizes Ticino as a land favored by Mother Nature where the mild climate makes life free and easy. Actually, this is a Swiss version of the German myth concerning Italy and the Mediterranean area at large that was so well popularized by Wolfgang Goethe in his famous book "Italienische Reise" (Goethe, 1982: vol. 11, 334 ff.). According to this exoticist view, since Ticino is a small portion of Italy belonging to Switzerland, it is the idyllic and bucolic land of Plenty. Here wine flows freely and people's pastime is singing merry and light-hearted melodies. Such a representation of Ticino is compatible with the current tourist myth of the *boccalino* (a special vessel for wine-drinking created for foreign guests) or the *trio di Gandria* (the best liked folk music ensemble) which, over the past half century, has produced an intense invention of traditions (Hobsbawm and Ranger, 1983).

There is also the other side of the picture: an unreliable and dangerous Ticino, a breeding-ground of corruption, dishonesty, and political-bureaucratic inefficiency. The term *Ticinogate*, echoing the far more notorious *Watergate*, hints at the opinion that the Italian-speaking canton is a place of favoritism, intrigues, and political-Mafioso collusion. Lately, thanks to the prominence given by the German Swiss scandal-mongering press to some episodes implicating high ranking cantonal

magistrates along with Italian camorristi, the Ticinese are ever more often seen as Swiss representatives of an Italian habitus. Therefore, according to this stereotype, the Ticinese mentality has an almost biological predisposition for deception and maladministration.

Italian Representations: Between Provinciality and Finance Haven

The image of Ticino amongst the Italians is quite different and far less shaped by orientalism than the German Swiss one. Italians see Ticino mainly as a culturally marginal, small region. The provincialism of Ticinese society is often stressed. According to this approach, it consists of gullible, honest, and fundamentally boring people, who speak a faulty and unpolished Italian with a distinctive and rather ridiculous accent. The representation of a Ticinese can be characterized as an up-to-date version of a slightly dim-witted, good-willed, rustic simpleton. According to Italians, he is a typical *svizzerotto* who does not conform in the least with the Italian ideal of a clever person who can cunningly by-pass a complication (Giordano, 1992: 467 ff.). This attitude, which up front seems scornful, conceals the high regard for a society that Italians view as rich, efficient, and well administered. Therefore, in contrast with their own country, Italians appreciate Ticino's cleanliness, order, tenacity, and above all its political stability, which is a source of economic prosperity. Thanks to this image, since WW II Ticino has become a true finance haven: in other words, the most coveted place to deposit one's wealth and if possible take up one's residence. It is not surprising that Lugano has become the third Swiss financial market after Zurich and Geneva, and that among the alien's residence permit applicants there are notorious Mafiosi or other criminal organization representatives. Evidently, the *Ticino-finance haven* is the mirror image of *Ticinogate*, just as the *Sonnenstube* is of the *rustic svizzerotto*.

Conclusion.

“Variable geometry” Identities as an Anthropological Topic

Without resorting to the outmoded controversy between “primordialism” and “instrumentalism”, we can determine that Ticinese identity represents a paradigm of “variable geometry”. In fact, Ticinese identity embodies a complex and adaptable system of belongings and recognitions based upon a constant dialectic play between *Swissness* and *Italianity*.

However, the term dialectic often evokes something ambivalent and somewhat inchoate. Polish philosopher Zygmunt Bauman has aptly stressed that the modernity project has always preferred order and univocal classifications, warding off any type of ambivalence. According to this author, the latter would be the most relevant feature and indicator of post-modernity, or using a more specific and pertinent language,

a late or “reflexive” modernity (Bauman, 1995; Beck, Giddens, and Lash, 1996).

Several social sciences researchers, some referring explicitly to Zygmunt Bauman, have recently developed a similar idea by linking multiple identities and migration phenomena, the latter being regarded as a basic feature of our presumed post-modern era. Since the 1970’s, the phrases “balanced identities” (Krappmann, 1971; Oriol, 1983; Giordano, 1984) or “bilaterality of references” (Catani, 1984) have been used in reference to immigrants. Today instead, references to the “transnational” dimension of migrations (Glick Schiller, Basch, and Blanc-Szanton, 1992) or an inappropriate overuse of the term “diaspora” (Cohen, 1997), imply the existence of “variable geometry” forms of identity. Moreover, when other authors as well speak of “cosmopolitanism” or “creolization” in post-modern and/or post-colonial societies (Hannerz, 1992; Appadurai, 1993), they are alluding to the existence of recently established multiple and situational identities.

The example of Ticino instead indicates that “variable geometry” identities are not necessarily linked to migration “reflexive” modernity, but are deeply rooted in the “longue durée” historical conjuncture. They belong both to the so-called “classical” or “industrial” modernity (Beck, Giddens, and Lash, 1996) and even to pre-modernity. However, since multiple and adaptable identities cannot arbitrarily be found everywhere and in every time, we wish to make clear that periphery and borders have much to do with Ticinese identity.

Historically Ticino is clearly a “double periphery”: a circumstance perceived by the Ticinese people as well. “An economy in tow” (Rossi, 1975; Rossi, 1985: 38 ff.; Rossi 1988) and culturally a “provincial spot” (Bianconi, 1985: 109 ff.): these are two of the most common remarks emphasizing Ticinese society’s feelings of inferiority and awkwardness, especially its intelligentsia, towards the centers – namely, the rest of Switzerland and Italy. At the same time though, as in all peripheries, there is an awareness of one’s value, an emphasis on one’s moral supremacy. According to these representations, the centers are dominant as *reference societies*, but are also less principled than the peripheries. Therefore, the centers are emulated and imitated to some extent, but concurrently the peripheries strive to be “different”. This is how Reinhard Bendix has delineated the logic underlying “peripheral identities” (Bendix, 1980; Giordano, 2001), which, by definition, have a “variable geometry”. The US sociologist’s outline seems to unravel the complex dialectic of identification and delimitation strategies concerning Ticinese identity.

For centuries Ticino’s society has been living and acting on the Swiss outskirts and along the Italian border. Actually, national State boundaries are fixed and inaccessible only in the ideology or, in a broader sense, the imagery of these same political communities. The actual life of “border societies” such as Ticino instead, is interwoven with incessant “crossings” and “transits” that have shaped the construction of a *borderline* identity. This term of American origin, in this case with no negative implication, indicates the possibility to cross apparently fixed boundaries, constantly redefining and reorganizing one’s belongings.

In conclusion, although Ticino lies within the opulent and stable Switzerland, its identity, due to its inhabitants' "variable geometry" identity, is an excellent metaphor of late or "reflexive" modernity. Above all, it is a paradigm of all the border peripheral societies, which in Europe, for geographic and historical reasons, stretch from Eire to the Rhodope, passing across Alsace, Upper Adige, Istria, Transylvania, and several other regions. We must acknowledge that although "variable geometry" identities have been "discovered" not long ago, we should not assume they are a recent phenomenon. Actually, social sciences researchers for a long time had disregarded "variable geometry" identities until they became far more conspicuous in the centers and until the discourse regarding "fixed identities", strenuously endorsed by national States, was not challenged.

BIBLIOGRAPHY:

1. Altermatt U. (1997), *Sprache und Nation*. Fribourg (Universitätsverlag).
2. Appadurai A. (1993): *Patriotism and Its Futures*, in: *Public Culture*, 5 : 411-429
3. Barth F. (1969) (ed.), *Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organization of Culture Difference*. Boston (Little, Brown & Company).
4. Bauman Z. (1995), *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*. Frankfurt/M. (S. Fischer).
5. Baumann G. (1989), *Zugehörigkeit und Abrenzung: Kollektives Identitätsmanagement im Malcantone/Tessin*. Amsterdam (Universiteit van Amsterdam)
6. Beck U.; Giddens A.; Lash S. (1996), *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*. Frankfurt/M. (Suhrkamp).
7. Bendix R. (1980): *Könige oder Volk, Machtausübung und Herrschaftsmandat*. Frankfurt/M. (2 vol.) (Suhrkamp).
8. Bianconi S. (1985), *Esiste una questione della lingua nella Svizzera italiana? In: Per conoscere la Svizzera italiana. Ciclo di 16 conferenze organizzate dall'Associazione Cultura Popolare di Balerna*. Lugano (Edizioni Fondazione Pellegrini-Canevascini): 109-117
9. Bichsel P. (1970), *La Suisse du Suisse*. Lausanne (La Cité).
10. Catani M. (1984): *Da "le parole sono pietre" a "lasciatemi cantare con la chitarra in mano"*, *Rapporto sui giovani italiani a cura dell'Istituto F. Santi*. Roma (Istituto F. Santi).
11. Ceschi R. (ed.) (1998), *Storia del cantone Ticino*. Bellinzona (2. Vol.) (Casagrande).
12. Cohen R. (1997), *Global Diasporas. An Introduction*. London (UCL Press).
13. Chevallaz G. A. (1979), *Les raisons de l'espoir. Questions posées par Claude Jaquillard*. Lausanne (Editions de l'Aire).
14. De Lauretis M.; Giussani B. (1992), *La Lega die ticinesi. Indagine sul fenomeno che ha sconvolto il Ticino politico*. Locarno (Armando Dadò Editore).
15. Donnan H., Haller D. (2000), *Liminal no More. The Relevance of Borderland Studies*, in: *Ethnologia Europaea*, Journal of European Ethnology 30, 2: 7-22.
16. Franscini S. (1973), *La Svizzera Italiana*. Lugano (Banca della Svizzera Italiana).
17. Ghiringhelli A. (1998), *Gli anni difficili (1922-1945)*, in: Ceschi, Raffaello (ed.), *Storia del Cantone Ticino*. Bellinzona (2 vol.) (Casagrande): 433-448.

18. Gilardoni S. (1971), *Italianità ed elvetismo nel Canton Ticino negli anni precedenti la prima guerra mondiale (1909-1914)*. Bellinzona (Archivio Storico Ticinese).
19. Giordano Ch. (1984): *Zwischen Mirabella und Sindelfingen. Zur Verflechtung von Uniformierungs- und Differenzierungsprozessen bei Migrationsphänomenen*, in: *Revue Suisse de Sociologie* 2: 437-464.
20. Giordano Ch. (1992), *Die Betrogenen der Geschichte. Überlagerungsmentalität und Überlagerungs-rationalität in mediterranen Gesellschaften*. Frankfurt/M., New York (Campus).
21. Giordano Ch. (2001), *Europe, Sociocultural Overview*, in: *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*. London (Pergamon Press) (in Press).
22. Glick Schiller N.; Basch L., Blanc-Szanton C. (ed.) (1992), *Towards a Transnational Perspective on Migration. Race, Class, Ethnicity, and Nationalism Reconsidered*. New York (The New York Academy of Sciences).
23. Goethe J. W. (1982), *Werke*. München (14 vol.) (Deutscher Taschenbuch Verlag DTV).
24. Habermas J. (1993), *Anerkennungskämpfe im demokratischen Rechtsstaat*, in: *Taylor, Charles, Multikulturalismus und die Politik der Anerkennung*. Mit Kommentaren von Amy Gutman (ed.), Steven C. Rockefeller, Michael Walzer, Susan Wolf. Frankfurt/M. (S. Fischer): 147-196.
25. Hannerz U. (1992), *Cultural Complexity. Studies in the Social Organization of Meaning*. New York (Columbia University Press).
26. Hobsbawm E. J.; Ranger T. (ed.) (1983), *The Invention of Tradition*. Cambridge (Cambridge University Press)
27. Koselleck R. (1979), *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt/M. (Suhrkamp).
28. Krappmann L. (1971), *Soziologische Dimension der Identität. Strukturelle Bedingungen für die Teilnahme an Interaktionsprozessen*. Stuttgart (Klett-Cotta).
29. Kymlicka W. (1995), *Multicultural Citizenship. A Liberal Theory of Minority Rights*. Oxford (Clarendon Press).
30. Lochak D. (1988), *Etrangers et citoyens au regard du droit*, in *Withol de Wenden*, Catherine (ed.): *La citoyenneté*. Paris (Edilig-Fondation Denis Diderot).
31. Lüthy H. (1969), *Wozu Geschichte?* Zürich (Arche)
32. Mead G. H. (1973), *Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus*. Frankfurt/M. (Suhrkamp).
33. Mosca G. (1966), *La classe politica*. Bari (Laterza).
34. Oriol M. (1983), *La crise de l'état comme forme culturelle*, in: *Peuples méditerranéens* 24: 3-12 (numero speciale: L'identité déchirée).
35. Pierré-Caps S. (1995), *La multination. L'avenir des minorités en Europe centrale et orientale*. Paris (Odile Jacob).
36. Reszler A. (1986), *Mythes et identité de la Suisse*. Genève (Georg éditeur).
37. Ricoeur P. (1985);, *Temps et récit*. Paris (3. Vol.) (Editions du Seuil).
38. Rossi A. (1975), *Un'economia a rimorchio*. Lugano (Edizioni Fondazione Pellegrini-Canevascini): 39-51.
39. Rossi A. (1985), *Il Ticino, un'economia a rimorchio?* In: *Per conoscere la Svizzera italiana. Ciclo di 16 conferenze organizzate dall'Associazione Cultura Popolare di Balerna*. Lugano

(Edizioni Fondazione Pellegrini-Canevascini).

40. Rossi A. (1988), *E noi che figli siamo ... : Cento anni di sviluppo economico nel Ticino*. Lugano (Nuova Critica).
41. Rougemont D. (1989), *La Suisse ou l'histoire d'un peuple heureux*. Lausanne (Editions l'Age d'Homme).
42. Schaff A. (1976), *Die Präsenz der Geschichte*, in: SSIP-Bulletin 43:122-131.

Abstract

Unraveling the question of Swiss identity, or more specifically the question of belonging in this country, appears as a puzzling reality to foreigners. If anyone (not an expert) tries to define this country and its people, thinking he understands Switzerland and the Swiss, we often hear statements as, "The Swiss live in a State with four cantons: German, French, Italian, and Romansch". Indeed, we will not verify the enunciation's accuracy, but rather stress that it reveals the speaker's uncertainty. Due to its multireligious and multilingual structure, besides other characteristics we will examine, Switzerland is undoubtedly a very distinctive case in which identity construction and the definition of belonging follow extremely specific modes.

Keywords: Swissness, Italianity, Ticinese identity, „variable geometry”.

glossia

glossia

glossia

glossia

glossia

glossia

RECENZJE

Walenty Piłat
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski

**Jadwiga Gracla, *Dramat wobec sceny.*
Echa ewolucji teatru europejskiego
w dramaturgii pierwszego trzydziestolecia XX wieku,
Oficyna Wydawnicza Waław Walasek, Katowice 2013, ss. 208.**

W polskich badaniach teatrologicznych i literaturoznawczych recenzowana rozprawa Jadwigi Gracla zasługuje na uwagę. Nie tylko bowiem z powodzeniem sytuuje się w kręgu dotąd istniejącej literatury naukowo-krytycznej na ten temat (K. Braun, K. Osieńska i in.), ale także wnosi wiele cennych obserwacji na temat związków dramaturgii pierwszej połowy XX wieku z eksperymentami tzw. Wielkiej Reformy Teatru (E. G. Craig, A. Appia, G. Fuchs). Trzeba podkreślić, że słuszną wydaje się uwaga Autorki, iż „wszyscy autorzy zarówno teorii teatralnych: Wsiewołod Meyerhold, Jewgienij Wachtangow, Aleksander Tairow, Nikołał Jewrieinow, Juliusz Osterwa, Erwin Piscator, Max Reinhardt – twórcy teatru inscenizacji, jak i autorzy dramatów: Marina Cwietajewa, Wielemir Chlebnikow, Władimir Majakowski, Luidi Pirandello, Franz Werfel, Ernst Toller, Stefan Źeromski, Nikołał Roerich tworzą i działają w tym samym czasie – pierwszym trzydziestoleciu XX wieku i wszyscy mniej lub bardziej świadomie podlegają wpływowi Wielkiej Reformy” (s. 15).

Z ogromu materiału, oczywiście, Autorka zdaje sobie doskonale sprawę, dlatego ogranicza się do dwóch pól badawczych. Z jednej strony stara się analizować dramaturgię stworzoną w pierwszej połowie XX wieku, z drugiej zaś, ustalić i zinterpretować jej realizacje sceniczne w duchu Wielkiej Reformy. Rzecz jasna jest to olbrzymi materiał badawczy, dlatego Jadwiga Gracla zasadniczą uwagę koncentruje głównie na wybranych dramatach rosyjskich i niemieckich. Na uznanie zasługuje fakt, że w swoich naukowych penetracjach przywołuje np. dramaturgię Mariny Cwietajewej (dotychczas raczej znanej jako poetka), Daniila Charmsa, Włodzimierza Majakowskiego, przez całe lata zapomnianego Nikołał Jewrieinowa (nie tylko pisał sztuki, lecz także był teoretykiem dramatu i teatru zafascynowanym eksperymentami Wielkiej Reformy).

Ponadto naukowemu oglądowi poddaje dramaturgię niemieckich autorów – Hugo von Hoffmannsthal, Karla Gustawa Vollmoellera, z którym – jak pisze Autorka – współpracował Max Reinhardt. O ile, jak podkreśla Jadwiga Gracla, łatwiej jest analizować teksty dramaturgiczne, o tyle o wiele więcej trudności stwarza interpretacja spektakli, ze względu na pewną ich „ulotność”, mimo iż istnieje jakaś bibliografia, jakieś opisy czy recenzje. Z pewnością dramaturdzy tworzący w czasach Wielkiej Reformy doskonale sobie zdawali sprawę z istnienia „nowego teatru” czy to Reinhardta, czy to Craiga, Appii i często pisali tak, by również ich utwory mogły się wpisać w poszukiwania artystyczne tych wielkich inscenizatorów. Przykładem może tu być choćby dramaturgia Mariny Cwietajewej, która wszakże w rozlicznych wypowiedziach z naciskiem podkreślała, że nie ulega żadnym „izmom”, żadnym trendom swojej epoki (odnosiło się to jednak bardziej do jej poezji). Z kolei Władimir Majakowski, pisząc dramat *Misterium-buffo*, wyraźnie skorzystał z nowych tendencji istniejących w sztuce teatru. Inszenizując ten dramat, Wsiewołod Meyerhold do swojego spektaklu wprowadził wiele innowacji (np. elementy cyrku) i nie tylko chodziło tu o pozyskanie nowego widza (który do tej pory niewiele wiedział o teatrze), lecz także (a może przede wszystkim) o spożytkowanie metod propagowanych przez Wielką Reformę. Zresztą kolejne spektakle o tym doskonale świadczą. Słusznie zauważa Jadwiga Gracla, że „wystawienie właśnie *Misterium-buffo* rozpoczyna inny rozdział w historii nowoczesnego dramatu i teatru w Rosji. Sukces tego spektaklu również stał się impulsem dla dalszych prób dramatycznych Majakowskiego. I jednocześnie pozwolił na wykorzystanie w nich nowych, istotnych, celnych i intensywnych chwytów Meyerholda...” (s. 89).

Wiele cennych uwag i konstatacji znajdujemy w recenzowanej rozprawie na temat twórczości teatralnej Wachtangowa, Tairowa, Craiga i innych. Na uznanie też zasługuje przypomnienie w kontekście rozważań o Wielkiej Reformie Teatru dramaturgii Aleksieja Kruczonycha, Aleksandra Błoka, czyli twórczości, która niezbyt często trafiła na sceny.

W omawianej pracy znajdujemy też uwagi na temat twórczości Stefana Żeromskiego, Luigi Pirandello, Augusta Strindberga i in. Przypomina też Autorka działania teatralne Leona Schillera, Konstantego Stanisławskiego, Erwina Piscatora.

Jak to już zaznaczyłem, Jadwiga Gracla musiała dokonać selekcji materiału badawczego, ale, jak się wydaje, jednak trochę więcej miejsca należało poświęcić twórczości dramatycznej Leonida Andriejewa, chociaż gwoli sprawiedliwości trzeba stwierdzić, że to nazwisko pojawia się kilka razy w omawianej rozprawie. Dramaturgia L. Andriejewa bowiem, chociaż w czasach radzieckich raczej nie gościła w teatrach, to jednak była to twórczość oryginalna i na pewno stanowiła ciekawy materiał propagatorów „nowego teatru”. Wiadomo jednak, że po 1917 roku ani Meyerhold, ani Wachtangow, ani Tairow nie mogli inscenizować sztuk autora *Życia człowieka*, notabene, jak wiemy z pracy Konstantego Stanisławskiego – *Moje życie w sztuce* dramat *Życie człowieka* na scenie MChT zyskał oryginalną oprawę sceniczną.

W zakończeniu rozprawy Jadwiga Gracla chyba słusznie stwierdza, że chociaż Reforma już w latach trzydziestych zarówno w Rosji, jak i w Niemczech „umarła śmiercią

naturalną”, to jednak jej duch ujawnił się w twórczych poszukiwaniach inscenizatorów amerykańskich, czeskich i także polskich. Jak pisze Badaczka, „przemiany teatru, jakie zapoczątkowała i umożliwiła Wielka Reforma Teatru, doprowadziły również do powstania nowocześniejszych sztuk i trendów teatralnych” (s. 186). Przykładem tego, zdaniem Autorki, mogą być chociażby działania Teatru Derevo czy doc.

Na zakończenie chcę stwierdzić, że warto sięgnąć po tę rozprawę, wnosi ona bowiem wiele bardzo cennych i interesujących uwag na temat teatru europejskiego pierwszej połowy XX wieku.

