

ZESZYTY NAUKOWE TOWARZYSTWA DOKTORANTÓW
UNIwersytetu Jagiełłońskiego

RADA NAUKOWA

Przewodniczący Rady Naukowej

Prof. dr hab. Wojciech Nowak | Rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego

Dr Denys Azarov | Uniwersytet Narodowy „Akademia Kijowsko-Mohylańska”

Prof. Martin Bier | East California University

Prof. dr hab. Andriy Boyko | Lwowski Uniwersytet Narodowy im. Iwana Franki

Prof. Hugh J. Byrne | FOCAS Research Institute, Dublin Institute of Technology

Dr hab. Adrián Fábíán | University of Pécs

Prof. dr hab. Maria Flis | Uniwersytet Jagielloński

Prof. dr hab. Tadeusz Gadacz | Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Dr Herbert Jacobson | Linköping Universitet

Prof. dr hab. Katarzyna Kieć-Kononowicz | Uniwersytet Jagielloński

Dr Miklós Kiss | University of Groningen

Dr Erdenhuluu Khohchahar | Kyoto University

Prof. dr hab. Andrzej Kotarba | Uniwersytet Jagielloński

Dr Oleksiy Kresin | Narodowa Akademia Nauk Ukrainy

Prof. dr hab. Marta Kudelska | Uniwersytet Jagielloński

Prof. dr hab. Tomasz Mach | Uniwersytet Jagielloński

Prof. dr hab. Andrzej Mania | Uniwersytet Jagielloński

Dr Kristin McGee | University of Groningen

Prof. dr hab. Karol Musioł | Uniwersytet Jagielloński

Prof. Biderakere E. Rangaswamy | Bapuji Institute of Engineering and Technology

Dr Melanie Schiller | University of Groningen

Prof. dr hab. Jacek Składzień | Uniwersytet Jagielloński

Prof. dr hab. Leszek Sosnowski | Uniwersytet Jagielloński

Prof. dr hab. Bogdan Szlachta | Uniwersytet Jagielloński

Prof. Luigia di Terlizzi | Università degli Studi di Bari Aldo Moro

Prof. Matthias Theodor Vogt | Institut für kulturelle Infrastruktur Sachsen

ZESZYTY NAUKOWE TOWARZYSTWA DOKTORANTÓW
UNIwersYTETU JagIELLOŃSKIEGO

NAUKI HUMANISTYCZNE

~ NUMER 16 (1/2017) ~



KRAKÓW 2017

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
ul. Czapskich 4/14, 31-110 Kraków
www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty

Redaktor naczelna:
Ewa Modzelewska

Zastępczyni redaktor naczelnej:
Iga Łomanowska

Sekretarz redakcji:
Rafał Kur

Redaktor prowadząca serii:
Ewa Modzelewska

Redaktorzy tomu:
Alicja Koterska, Iga Łomanowska,
Ewa Modzelewska, Krzysztof Popek

Publikacja finansowana ze środków Towarzystwa Doktorantów UJ

Współpraca wydawnicza:

WYDAWNICTWO
n o w a s t r o n a

www.wydawnictwonowastrona.pl
e-mail: biuro@nowastrona.net.pl

© Copyright by Towarzystwo Doktorantów UJ
All rights reserved
Wydanie I, Kraków 2017
Nakład: 60 egz.

e-ISSN 2082-9469
p-ISSN 2299-1638

Spis treści

ADRIANNA SMURZYŃSKA	7
<i>Anima quodammodo cerebrum. Neurobiologia i filozofia o duchowości</i>	
KS. DAMIAN JURCZAK	21
Analiza krytycznoliteracka Jon 2,3-10	
MONIKA ZIEMBA	41
Rozważania nad kategorią rytmu <i>Pawła z Tarsu</i> Karola Huberta Rostworowskiego	
PAULINA POTERAŁA	55
Fauna i flora w utworach Samuela Twardowskiego inspirowanych mitologią	
KATARZYNA OSSOWSKA	77
<i>Dumanowski</i> Wita Szostaka – między fantastyką a powieścią historyczną	
MONIKA SRZESZEWSKA	97
Na bakier ze światem, czyli dlaczego Vedrana Rudan przeklina?	
MICHAŁ STACHERA	113
Sprawozdanie z konferencji „Psychodebiuty”	
INFORMACJE O AUTORACH	127

Contents

ADRIANNA SMURZYŃSKA	7
<i>Anima quodammodo cerebrum. Neurobiology and Philosophy about Spirituality</i>	
KS. DAMIAN JURCZAK	21
The Critical-Literary Analysis of Jonah 2,3-10	
MONIKA ZIEMBA	41
Reflections on the Category of Rhythm of <i>Paul of Tarsus</i> Written by Karol Hubert Rostworowski	
PAULINA POTERAŁA	55
Fauna and Flora in the Samuel Twardowski's Texts Inspired by the Mythology	
KATARZYNA OSSOWSKA	77
<i>Dumanowski</i> by Wit Szostak – between Fantasy and Historical Novel	
MONIKA SRZESZEWSKA	97
In a Conflict with the World, So Why Does Vedrana Rudan Curse?	
MICHAŁ STACHERA	113
Report from „Psychodebiuty” Conference	
ABOUT THE CONTRIBUTORS	127

ADRIANNA SMURZYŃSKA

UNIwersytet Jagielloński
Instytut Filozofii, Zakład Ontologii
E-MAIL: ADRIANNA.SMURZYNSKA@GMAIL.COM

Anima quodammodo cerebrum. **Neurobiologia i filozofia o duchowości**

STRESZCZENIE

Artykuł ma na celu przedstawienie problematyki duchowości w perspektywie neurobiologicznej. Autorka rozpoczyna od przywołania definicji, źródeł i założeń neuroteologii. Opisuje metody badań i właściwe tej dyscyplinie rozumienie duchowości. Kontrastuje je następnie z wybranymi filozoficznymi i psychologicznymi koncepcjami duchowości i mistycyzmu. Wskazuje też na szereg zarzutów, jakie można postawić neuroteologii. W podsumowaniu następuje odniesienie do tytułowej maksymy *anima quodammodo cerebrum*.

SŁOWA KLUCZOWE

neuroteologia, duchowość, doświadczenie mistyczne

Wprowadzenie

Wydaje się, że w środowisku naukowym panuje moda na neuronauki. Powstają nowe dziedziny wiedzy, będące często połączeniem neurobiologii i nauk humanistycznych, na przykład neuroestetyka czy neuroetyka. Jednocześnie w Europie można zauważyć powrót zainteresowania tematyką duchowości. Mówi się wręcz o „powrocie *sacrum*”¹. W tym kontekście próby łączenia zagadnień związanych z duchowością i neurobiologią² nie wydają się niczym niezwykłym.

¹ J. Badeni, J. A. Kłoczowski, *Boskie oko, czyli po co człowiekowi religia*, Kraków 2009, s. 55.

² M. Radcliffe, *Neurotheology: A Science of What?, [w:] Where God and Science Meet: How Brain and Evolutionary Studies Alter Our Understanding of Religion*, Vol. 2: *The Neurology of Religious Experience*, ed. P. McNamara, Westport 2006, s. 81.

Niniejszy artykuł ma na celu przedstawienie problematyki duchowości z perspektywy neurobiologicznej. Rozpocznę od podania definicji neuroteologii i umiejscowienia jej w historii myśli neurobiologicznej. Przedstawię założenia, jakie przyjmują jej przedstawiciele (niekoniecznie przywołując je wprost), oraz niektóre kierunki ich badań. Następnie przejdę do problematyki duchowości i mistycyzmu. Zaprezentuję wybrane koncepcje filozofii i psychologii religii i w tym kontekście zdefiniuję duchowość, którą starają się badać neurobiologowie. Moje rozważania zakończę odwołaniem do tytułowej maksymy *anima quodammodo cerebrum*.

1. Neuroteologia

1.1. Od frenologii do neurobiologii

Źródeł łączenia neurobiologii i religii można szukać w koncepcjach Franza Galla³, który stworzył i rozwinął naukę zwaną frenologią. Według niego kora mózgowa jest systemem składającym się z wielu struktur, z których każda jest odpowiedzialna za określoną funkcję umysłową lub cechy charakteru. Zakładał on również, że rozwój odpowiedniej struktury jest odzwierciedlony w budowie czaszki. Dzięki temu badanie bruzd na czaszce mogło prowadzić do określenia, jakie zdolności posiada badana osoba. Gall twierdził również, że istnieje część mózgu odpowiedzialna za doznania duchowe⁴.

Frenologia była głośno krytykowana (głównie ze względu na metodę badań), jednak w neurobiologii można zauważyć podobny sposób szukania mózgowych podstaw różnych zjawisk psychicznych. Naukowcy nie mierzą już czaszki, ale sprawdzają, jakie rejony mózgu są aktywne w trakcie rozmaitych działań. Na tej podstawie poszczególnym obszarom mózgu przypisuje się właściwe funkcje. Ową tendencję można również zauważyć u tych neurobiologów, którzy szukają neurobiologicznego podłoża duchowości.

1.2. Definicja neuroteologii

Definicja neuroteologii nie jest jednoznaczna. Najczęściej uznaje się ją za gałąź neurobiologii⁵. Przedmiotem jej badań w takim ujęciu są biologiczne

³ P. Jaśkowski, *Neuronauka poznawcza. Jak mózg tworzy umysł*, Warszawa 2009, s. 20.

⁴ R. M. Young, *Mind, Brain and Adaptation in the Nineteenth Century: Cerebral Localization and its Biological Context from Gall to Ferrier*, Cambridge 1970.

⁵ R. Muller, *Neurotheology: Are We Hardwired for God?*, "Psychiatric Times" 2008, Vol. 25, No. 6.

podstawy religii i duchowości, a metodę stanowi obrazowanie mózgu⁶. Naukowcy zajmujący się tak rozumianą neuroteologią próbują również pokazać związek między religijnością i biochemią⁷ (na przykład określonymi hormonami), uwzględniają odkrycia z zakresu medycyny (między innymi psychiatrii, genetyki, endokrynologii) oraz psychologii⁸, a ponadto starają się wywoływać doznania religijne poprzez zastosowanie stymulacji elektrycznych. W zakres terminu „neuroteologia” mogą również wchodzić rozważania teologów⁹, biorących pod uwagę odkrycia kognitywistyki. Zamyśl stworzenia teologii naturalnej związanej z odkryciami neuronauk przyświecał twórca tego terminu – Jamesowi Ashbrookowi¹⁰. Poniższe rozważania będą dotyczyły jedynie pierwszego z tych nurtów, uznającego neuroteologię za gałąź neurobiologii.

Przy takim ujęciu nazwa ta może się wydawać nieadekwatna dla wyznaczonego obszaru badawczego. W literaturze anglojęzycznej coraz częściej można odnaleźć sformułowania „neuronauka duchowości” (*spiritual neuroscience*)¹¹ lub „neuronauka religii” (*neuroscience of religion*)¹². Wydają się one bardziej odpowiednie, ponieważ określają duchowość oraz religię jako przedmiot badań neuronaukowców. Termin „neuroteologia” może natomiast sugerować, że bezpośrednim przedmiotem badań jest Bóg¹³. Co więcej, nawet naukowcy zajmujący się tą gałęzią wiedzy wyrażają wątpliwości związane z adekwatnością terminu¹⁴. Ponieważ jednak funkcjonuje on w literaturze naukowej, w dalszej części artykułu będę się do niego odwoływać.

Warto dodać, że większość przywoływanych przeze mnie badań związana jest z redukcjonistycznym podejściem do religii, przyjmowanym przez

⁶ F. Rutaganira, *Neurotheology: Confirming the Existence of a Naturally Mystical Mind*, [online] <http://prizedwriting.ucdavis.edu/neurotheology-confirming-existence-naturally-mystical-mind> [dostęp: 3.07.2017], s. 175.

⁷ Ibidem, s. 178.

⁸ A. B. Newberg, *Principles of Neurotheology*, Burlington, VT 2010, s. 45.

⁹ P. Y. Brandt, F. Clément, R. Re Manning, *Neurotheology: Challenges and Opportunities*, „Schweizer Archiv für neurologie und psychiatrie” 2010, Vol. 161, Bd. 8., s. 305-306.

¹⁰ A. Jeftić, *Andrew Newberg's Model of Neurotheology: A Critical Overview*, „Philosophos” 2013, No. 13., s. 261.

¹¹ M. Beauregard, V. Paquette, *Neural Correlates of a Mystical Experience in Carmelite Nuns*, „Neuroscience Letters” 2006, No. 405, s. 186.

¹² W. S. Brown, *Neuroscience and Religious Faith*, [online] <http://www.issr.org.uk/latest-news/neuroscience-and-religious-faith> [dostęp: 30.03.2017].

¹³ B. Wójcik, *Neuroteologia – fakty i mity*, „Zagadnienia Filozoficzne w Nauce” 2003, nr 33, s. 152-153.

¹⁴ A. B. Newberg, op. cit., s. IX.

część naukowców (na przykład Michaela Persingera). W takim ujęciu zauważyć można dążenie do sprowadzenia religii do procesów mózgowych (nierzadko patologicznych), co często wiąże się z degradacją jej roli i znaczenia¹⁵. Prowadząc rozważania dotyczące neuroteologii, będę się odwoływać do tego typu podejścia.

Neurobiologiczne badania nad podstawami duchowości nie muszą być związane z redukcjonizmem¹⁶. Badania na temat neuronalnego podłoża doświadczeń religijnych można na przykład wykorzystać, tworząc podstawę zintegrowania wiedzy biologicznej i religioznawczej/teologicznej¹⁷.

1.3. Pierwsze obszary badań

Początki neuroteologii rozumianej jako dziedzina neurobiologii wiązały się z dwoma nurtami badań. Pierwszy z nich skupiał się na badaniu osób z silną postacią padaczki skroniowej¹⁸. Jest to choroba wywołująca odczucie przypominające objawienia religijne¹⁹. W trakcie ataku epileptycznego może nastąpić na przykład poczucie przebywania w obecności Boga, doznanie ekstazy czy też poczucie zrozumienia natury świata.

Drugi nurt dotyczył badań z zakresu neuroobrazowania mózgow osób będących w trakcie modlitwy lub medytacji. Prowadzili je między innymi Andrew Newberg i Eugene d'Aquili²⁰. Starali się oni odkryć związek między aktywnością mózgu a doświadczeniami religijnymi francuskich zakonnic i mnichów tybetańskich. Zastosowane metody neuroobrazowania techniką SPECT pokazały między innymi obniżoną aktywność w płacie ciemieniowym²¹. Jest on związany z poczuciem odrębności, świadomością swojego ciała i odniesieniem siebie do świata zewnętrznego²². Przy jego obniżonej aktywności można mieć wrażenie, że jest się duchem. Może zaniknąć również wrażenie bycia jednostką – zastępuje je poczucie zjednoczenia z wszech-

¹⁵ P. Y. Brandt, F. Clément, R. Re Manning, op. cit., s. 305–307.

¹⁶ Por. A. Jeftić, op. cit., s. 273; F. Rutaganira, op. cit., s. 181; A. B. Newberg, op. cit., s. 3.

¹⁷ Por. ibidem, s. 52–53, P. Y. Brandt, F. Clément, R. Re Manning, op. cit., s. 306.

¹⁸ M. A. Persinger, *Neuropsychological Bases of God Beliefs*, New York 1987.

¹⁹ C. R. Albright, *The "God Module" and the Complexifying Brain*, "Zygon" 2000, No. 35, s. 735–744.

²⁰ A. Newberg, D. Aquili, V. Rause, *Brain Science and the Biology of Belief: Why God Won't Go Away*, New York 2001.

²¹ P. McNamara, *Religion and the Frontal Lobes*, [w:] *Religion in mind*, ed. J. Andresen, New York 2001; [za:] K. S. Seybold, *God and the Brain. Neuroscience Looks at Religion*, "Journal of Psychology and Christianity" 2005, Vol. 24, No. 2, s. 126.

²² Ibidem, s. 126.

światem. Naukowcy zauważyli ponadto obniżoną aktywność jądra migdałowatego²³, rejestrującego zagrożenia, oraz przerwanie obwodów nerwowych płatów skroniowego i czołowego, generujących samoświadomość i regulujących poczucie czasu.

Bazując na podobnych obserwacjach, kanadyjski neurofizjolog Michael Persinger skonstruował „mistyczny hełm” (*God helmet*)²⁴, który miał wywoływać mistyczne objawienia, w szczególności poczucie obecności istoty duchowej²⁵. Chciał tym samym pokazać, że można w sztuczny sposób (aktywując odpowiednie obszary mózgu) wywołać odczucia religijne nawet u osób niewierzących. „Boski hełm” nie tylko miał służyć udowodnieniu, że mistyczne doznania są wyłącznie efektem pracy mózgu, ale miał być również użyty do celów terapeutycznych.

Obecne badania związane z neuronauką dotyczą wielu różnych obszarów związanych ze sferą religijną – na przykład stanów świadomości, wpływu religii na zdrowie czy wpływu różnych rodzajów modlitwy na emocje i procesy poznawcze²⁶. Wśród jej celów podaje się również wspomaganie kondycji człowieka zarówno w sferze zdrowotnej, jak i duchowej²⁷. Coraz częściej podkreśla się, że warto badać określone aspekty religijności lub duchowości (na przykład te wymienione powyżej) bez uznawania, że możliwe jest stworzenie jednolitej neurobiologicznej koncepcji religii.

1.4. Założenia neuroteologii

Po przedstawieniu głównych nurtów badań warto przywołać przynajmniej część założeń, które były przyjmowane przez neuroteologów. Można je streścić w pięciu punktach²⁸:

- doświadczenie religijne to doświadczenie mistyczne;
- doświadczenia mistyczne są takie same przy każdym wyznaniu;
- każdy (albo prawie każdy) ich doświadczył;

²³ Ibidem, s. 125.

²⁴ I. Cotton, *Dr Persinger's God machine*, "Free Inquiry" 1996/97, No. 17.

²⁵ U. Schjoedt, *The Religious Brain: A General Introduction to the Experimental Neuroscience of Religion*, "Method and Theory in the Study of Religion" 2009, Vol. 21, No. 3, s. 320–322.

²⁶ U. Schjoedt, op. cit., s. 312.

²⁷ A. Jeftić, op. cit., s. 264.

²⁸ Por. A. Geertz, *When Cognitive Scientists Become Religious, Science is in Trouble: On Neurotheology from a Philosophy of Science Perspective*, "Religion" 2009, No. 39, s. 321; P. Y. Brandt, F. Clément, R. Re Manning, op. cit., s. 307–308.

- religia powstała z tych doświadczeń – są one jednakowo interpretowane przez różne osoby;
- mózg jest przystosowany do doświadczania transcendencji.

Przywołanie owych założeń pozwala na krytyczne przyjrzenie się temu, co piszą neuroteologowie. Przeprowadzone przez nich badania muszą zostać zinterpretowane, a żeby ocenić interpretację, trzeba ulokować ją w kontekście innych rozważań. Aby móc je zatem skomentować, odniosę się do wybranych koncepcji duchowości występujących w filozofii oraz w naukach społecznych. Pozwoli to na dokładniejsze przyjrzenie się zjawisku, które neuroteologowie obrali za przedmiot swoich badań.

2. Duchowość

2.1. Duchowość w filozofii i psychologii religii

Duchowość klasycznie rozumiana jest jako pozamaterialny wymiar ludzkiego bytu²⁹. W szerokim znaczeniu różne aspekty duchowego życia człowieka stanowią religia, sztuka oraz filozofia. Znaczenie to można również zawęzić, odnosząc je do wymienionych sfer. W kontekście religijnym mówi się o duchowości konkretnej religii, na przykład o duchowości chrześcijańskiej. W jej obrębie odnajdziemy również użycie terminu „duchowość” przy opisywaniu szkoły życia w poszczególnych tradycjach zakonnych – w tym sensie mówi się na przykład o duchowości ignacjańskiej.

Pojęcie duchowości pojawia się jako określenie poszukiwania głębszego sensu ludzkiej egzystencji. Takie znaczenie obecne jest zarówno w analizach filozoficznych, jak i u reprezentantów nauk społecznych zainteresowanych tą tematyką. Czytając ich prace, można napotkać stwierdzenie, że człowiek jest istotą religijną³⁰, a także znaleźć opisy zjawisk świadczących o powrocie zainteresowania duchowością i religijnością. „Powrót *sacrum*”, jak można określić to zjawisko, bardzo często charakteryzuje się jednak odejściem od zrytualizowanych i zinstytucjonalizowanych form religii. Duchowość pojmowana jest wtedy jako wymiar indywidualnego życia i doświadczenia człowieka³¹, bez odnoszenia jej do określonego systemu reli-

²⁹ J. A. Kłoczowski, *Z pokorą, ale bez lęku*, [online] <http://www.palys.interq.pl/Duchowosc/kloczu.htm> [dostęp: 11.08.2012].

³⁰ B. Dobroczyński, *Kłopoty z duchowością. Szkice z pogranicza psychologii*, Kraków 2009.

³¹ J. A. Kłoczowski, *Drogi człowieka mistycznego*, Kraków 2001, s. 6.

gijnego czy etycznego. W tym sensie socjologowie mówią o procesach prywatyzacji i dezinstytucjonalizacji religii³². Filozofowie i psychologowie religii zwracają też uwagę na to, że wiele współczesnych zjawisk przyjmuje formę religii (mimo że wydają się często antyreligijne)³³. Przywołują w tym kontekście kult pieniądza, gloryfikowanie idoli, zażywanie środków psychoaktywnych, uprawianie sportów ekstremalnych czy słuchanie transowego rocka i techno³⁴. Można w nich zauważyć potrzeby, które określane są jako duchowe – pragnienie doświadczenia transcendencji, wyjścia z więzienia własnego „ja”. Człowiek chwytą się tego, co mu to choćby w niewielkim stopniu umożliwi. Współczesne przemiany religijności nie mają nic wspólnego ze strukturą społeczną czy ogólnie uznanym systemem wartości³⁵. Są próbą zaspokojenia potrzeb duchowych bez zmiany dotychczasowego sposobu życia.

Czasem słowo „religijny” zastępuje się słowem „mistyczny” w znaczeniu „obudzony duchowo, ale niezależny od tradycji”³⁶. Mistycyzm w swoim pierwotnym znaczeniu jest jednak czymś innym niż religia czy duchowość. Większość filozofów religii twierdzi, że mistyka jest częścią religii³⁷. Inni natomiast uważają, że są to odmienne rzeczywistości – zdarzają się ludzie religijni, którzy nie są mistykami, a także mistycy, którzy nie są ludźmi religijnymi³⁸. W dalszej części pracy postaram się wyjaśnić pojęcie mistycyzmu, by następnie odnieść je do rozważań neuroteologów na temat doznań mistycznych.

2.2. Mistycyzm według filozofa religii

Słowo *μυστικός* pochodzi od *μυσ*, które oznacza „zamykać” (głównie w kontekście „zamykać oczy”). Mistycyzm ma zatem element ukryty³⁹. Pojęcie to w kulturze greckiej pojawiło się w odniesieniu do misterii⁴⁰. W tekstach chrześcijańskich natomiast termin *μυστικός* ma znaczenie religijne i doktrynalne. Używany jest w trzech znaczeniach: mistycznego wymiaru inter-

³² B. Dobroczyński, op. cit., s. 59.

³³ Ibidem, s. 63.

³⁴ Ibidem, s. 27.

³⁵ J. Badeni, J. A. Kłoczowski, op. cit., s. 55–57.

³⁶ J. A. Kłoczowski, *Drogi...*, op. cit., s. 6.

³⁷ Ibidem, s. 18.

³⁸ Ibidem, s. 20.

³⁹ I. Delio, *Brain Science and the Biology of Belief: a Theological Response*, „Zygon” 2003, Vol. 38, No. 35, 573–585.

⁴⁰ J. A. Kłoczowski, *Drogi...*, op. cit., s. 8.

pretacji Biblii, cechy poznania, którą daje liturgia, oraz opisanie duchowego poznania Boga (które odróżnia się od doświadczania Bożej obecności)⁴¹.

Można wyróżnić trzy typy mistyki (traktowane czasem jako trzy następujące po sobie etapy): ekstatyczną (charakteryzującą się poczuciem rozpląnięcia w czasie i przestrzeni)⁴², instatyczną (w której dochodzi do głębokiego doświadczenia własnej jaźni)⁴³ oraz dialogiczną (której wyrazem jest osobowe doświadczenie Boga)⁴⁴.

Osoby duchowne podają również warunki, przy których można mówić o doświadczeniu mistycznym⁴⁵. Zalicza się do nich poczucie bierności, ogarnięcia przez wyższą rzeczywistość⁴⁶, połączone ze świadomością tego, że doświadczenie to powstaje niezależnie od samego mistyka, a jego źródło jest ważniejsze od towarzyszących emocji. Nie ma tu mowy o jakimkolwiek panowaniu nad *sacrum* i manipulowaniu nim dla własnych celów⁴⁷. W każdym doznaniu mistycznym można również zauważyć ideę całości – uzyskiwania dostępu do jakiejś uniwersalnej świadomości⁴⁸. W religiach teistycznych jest to tożsame z doświadczaniem Boga, w buddyzmie natomiast z doświadczaniem absolutu⁴⁹. Najważniejszą cechą diagnostyczną doświadczenia mistycznego jest całkowita przemiana bytu⁵⁰, przejawiająca się na przykład zmianą hierarchii wartości.

Warto w tym miejscu wspomnieć również, że do tak rozumianego mistycyzmu prowadzi długa droga. Za Janem od Krzyża można mówić o jej trzech etapach: drodze oczyszczenia, oświecenia oraz zjednoczenia⁵¹. Opisy doświadczeń mistycznych, które można znaleźć w pismach osób uznanych za święte, są próbą scharakteryzowania subiektywnych doznań, towarzyszących końcowemu etapowi tej drogi. Różnią się one w poszczególnych religiach, ale w każdym przypadku wspomina się o wydłużonej pracy i wysiłku⁵².

⁴¹ Ibidem, s. 8.

⁴² Ibidem, s. 20.

⁴³ Ibidem, s. 21.

⁴⁴ Ibidem, s. 22.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem, s. 23.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ J. Badeni, J. A. Kłoczowski, op cit., s. 77.

⁵⁰ J. A. Kłoczowski, *Drogi...*, op. cit., s. 25.

⁵¹ Ibidem, s. 27.

⁵² C. R. Albright, *Neuroscience in the Pursuit of the Holy: Mysticism, the Brain and Ultimate Reality*, "Zygon" 2001, Vol. 36, No. 3, s. 487.

Ważne jest również zaznaczenie różnicy między przeżyciem a doświadczeniem religijnym⁵³. Przeżycie jest czymś subiektywnym, natomiast doświadczenie dotyka czegoś realnego – rzeczywistości. Rzeczywistość duchowa stawia pewnego rodzaju opór, nie poddaje się dowolnej modyfikacji dokonywanej przez osobę, która jej doświadcza. Stawia również wymagania, na przykład związane ze zmianą dotychczasowego sposobu życia.

2.3. Duchowość i mistycyzm według neuroteologa

Neuroteologowie nie odróżniają duchowości od mistycyzmu. Wręcz przeciwnie – chcąc badać duchowość, zajmują się doświadczeniami uznanymi przez nich za mistyczne. Doznania mistyczne w ich opinii mają następujące właściwości⁵⁴:

- poczucie wszechobecnej jedności;
- utrata poczucia czasu;
- utrata poczucia własnego „ja”;
- silne emocje;
- wrażenie unoszenia się.

Utożsamia się tu doznania z duchowością. Jest ona zatem traktowana jako pewien akcydens, coś, co się przydarza. Jest czymś niecodziennym, niezwykłym, zazwyczaj występuje jako efekt modlitwy czy medytacji. Trudno zatem mówić o duchowości człowieka, który nie miał takich doświadczeń.

Podsumowując dotychczasowe rozważania, można pokusić się o sformułowanie definicji duchowości na podstawie przywoływanych w artykule badań neuroteologów. Aby zdefiniować ją po arystotelesowsku (*per genus proximus et differentia specifica*), trzeba po pierwsze uznać, że duchowość jest wynikiem pracy mózgu, po drugie zaś, że jest to specyficzna aktywność, będąca efektem nieprawidłowości w pracy mózgu. Definicja ta dotyczy badań prowadzonych zgodnie z podejściem redukcjonistycznym.

Tak rozumianej duchowości można postawić kilka zarzutów. Po pierwsze, nie powinno się jej utożsamiać tylko i wyłącznie z doznaniem mistycznym. Mistycy Kościoła katolickiego podkreślali wręcz, że doświadczenie Boga nie jest koniecznie związane z uniesieniem emocjonalnym. Scharakteryzowane powyżej doznanie mistyczne, uznane za rzeczywisty kontakt

⁵³ J. Badeni, J. A. Kłoczowski, op. cit., s. 115–116.

⁵⁴ A. Newberg, D. Aquili, V. Rause, op. cit.

z Bogiem, jest rzadkością⁵⁵. Co więcej, to brak emocji⁵⁶, który towarzyszy tak zwanej nocy ciemnej, jest często lepszym wyznacznikiem doświadczenia Bożej obecności⁵⁷. W przypadku większości religii najważniejsze są wartości takie jak dobro czy miłość, a kontaktem z transcendencją jest modlitwa, niekoniecznie związana z określonymi doznaniem⁵⁸. Neuroteologowie, zajmując się doznaniem mistycznymi, dotykają zatem jedynie jednego z aspektów duchowości, nie wyjaśniają jednak tego, czym jest duchowość w ogóle.

Po drugie, to, czego dotyczą badania neuroteologów, kłóci się z definicją mistycyzmu. Przede wszystkim takie doświadczenia nie mogą być jedynie efektem ćwiczeń modlącej się czy medytującej osoby. Mistyk doświadcza czegoś, co istnieje poza nim i jest od niego o wiele większą i ważniejszą rzeczywistością. Gdyby doświadczenia mistyczne były jedynie skutkiem odpowiednich działań człowieka, to można by mówić o ćwiczeniu granic świadomości, a nie o dotykaniu absolutu. W przedmiocie badań neuroteologów widać rys jednego z rodzajów mistycyzmu – chodzi o wariant ekstazy. Dla mistyka jest to jednak pewien etap drogi, dla neuroteologa – jej cel. Co więcej, mistyk nie skupia się na tych doznaniach – mają go one pociągnąć dalej, ku transcendencji. Neuroteolog na tych doświadczeniach się zatrzymuje.

Trzeci zarzut dotyczy kwestii podstawowej. Neuronaukowcy chcą badać duchowość, badając mózg. Zakładają zatem, że jest ona w pewien sposób związana z pracą mózgu. Zgodzi się z tym wielu filozofów, a także chrześcijaństwo. Hylemorficzna antropologia mówi o tym, że ciało i dusza są ze sobą nieodłącznie związane⁵⁹. Redukcjonistycznie nastawieni neuroteologowie idą jednak krok dalej. Mylą korelację z przyczynowością i bardzo często stwierdzają, że skoro doznania „mistyczne” można wywołać przez odpowiednią stymulację mózgu, to duchowość jest jego wytworem⁶⁰. To, że mózg ma związek z duchowością, nie znaczy jednak, że ją zawiera⁶¹. Co więcej, duchowość i doświadczenia religijne same w sobie są bardzo różnorodne –

⁵⁵ *Głód Bożej obecności*, [online] <http://www.tygodnik.com.pl/temat/objawienia/debata.html> [dostęp: 30.03.2017].

⁵⁶ T. Halik, *Cierpliwość wobec Boga*, Kraków 2009, s. 40–55.

⁵⁷ Idem, *Co nie jest chwytne, jest nietrwałe*, Kraków 2004, s. 322–329.

⁵⁸ A. Geertz, op. cit., s. 323.

⁵⁹ P. Oomen, *On Brain, Soul, Self, and Freedom: an Essay in Bridging Neuroscience and Faith*, „Zygon” 2003, Vol. 38, No. 2, s. 380.

⁶⁰ V. Powell, *Neurotheology – With God in Mind*, „Clinically Psyched” 2004, [online] <http://clinicallypsyched.com/neurotheologywithgodinmind> [dostęp: 30.03.2017].

⁶¹ K. S. Seybold, op. cit., s. 127.

zależą od języka i kultury – trudno zatem zgodzić się na to, że można je sprowadzić jednoznacznie do określonych procesów mózgowych⁶².

Podsumowanie

Neuronaukowe badania dotyczące duchowości zdają się dotyczyć innego obszaru badań niż ten, do którego zostały stworzone. Wydaje się, że można go określić jako pewien aspekt duchowości, powiązany z odmiennymi stanami świadomości. Mimo że nie wyczerpują one zagadnienia duchowości, mogą jednak pomóc w lepszym rozumieniu pewnych jej aspektów. Pokazują na przykład, jak silnie to, co duchowe czy psychiczne, jest związane z pracą mózgu. Na ich podstawie nie można jednak stwierdzić, że duchowość to jedynie wytwór mózgu. W średniowieczu rozpowszechnione było stwierdzenie Arystotelesa, zaadaptowane potem przez św. Tomasza: *anima quodammodo omnia* (dusza jest prawie wszystkim). Jednak uznanie, że jest ona mózgiem, co redukcjonistycznie nastawieni neuroteologowie starają się robić, jest stwierdzeniem nieuprawnionym.

ANIMA QUODAMMODO CEREBRUM.

NEUROBIOLOGY AND PHILOSOPHY ABOUT SPIRITUALITY

ABSTRACT

The aim of this article is to present the spirituality from neurobiological perspective. The author starts with the definition, sources and assumptions of neurotheology. She also describes the research methods used in this branch of science and the understanding of spirituality which is its object of study. She makes a contrast between these and selected philosophical and psychological ideas concerning spirituality and mysticism. Then, she presents a few objections against neurotheology. Summarising, she refers to the title of the article.

KEYWORDS

neurotheology, spirituality, mystical experience

BIBLIOGRAFIA

1. Albright C. R., *Neuroscience in the Pursuit of the Holy: Mysticism, the Brain and Ultimate Reality*, "Zygon" 2001, Vol. 36, No. 3.
2. Albright C. R., *The "God Module" and the Complexifying Brain*, "Zygon" 2000, No. 35.

⁶² P. Y. Brandt, F. Clément, R. Re Manning, op. cit., s. 306–307.

3. Badeni J., Kłoczowski J. A., *Boskie oko, czyli po co człowiekowi religia*, Kraków 2009.
4. Beauregard M., Paquette V., *Neural Correlates of a Mystical Experience in Carmelite Nuns*, "Neuroscience Letters" 2006, No. 405.
5. Brandt P. Y., Clément F., Re Manning R., *Neurotheology: Challenges and Opportunities*, "Schweizer Archiv für neurologie und psychiatrie" 2010, Vol. 161, Bd. 8.
6. Brown W. S., *Neuroscience and Religious Faith*, [online] <http://www.issr.org.uk/latest-news/neuroscience-and-religious-faith> [dostęp: 30.03.2017].
7. Cotton I., *Dr Persinger's God machine*, "Free Inquiry" 1996/97, No. 17.
8. *Czy przeżycia religijne są tylko efektem ubocznym chemii mózgu?*, "Washington Post" 2001, [za:] <http://www.buddyzm.edu.pl/cybersangha/page.php?id=252> [30.03.2017].
9. Delio I., *Brain Science and the Biology of Belief: a Theological Response*, "Zygon" 2003, Vol. 38, No. 35.
10. Dobroczyński B., *Kłopoty z duchowością. Szkice z pogranicza psychologii*, Kraków 2009.
11. Geertz A., *When Cognitive Scientists Become Religious, Science is in Trouble: On Neurotheology from a Philosophy of Science Perspective*, "Religion" 2009, No. 39.
12. *Głód Bożej obecności*, [online] <http://www.tygodnik.com.pl/temat/objawienia/debata.html> [dostęp: 30.03.2017].
13. Halik T., *Cierpliwość wobec Boga*, Kraków 2009.
14. Halik T., *Co nie jest chwiejne, jest nietrwałe*, Kraków 2004.
15. Jaśkowski P., *Neuronauka poznawcza. Jak mózg tworzy umysł*, Warszawa 2009.
16. Jeftić A., *Andrew Newberg's Model of Neurotheology: A Critical Overview*, "Philotheos" 2013, No. 13.
17. Kłoczowski J. A., *Drogi człowieka mistycznego*, Kraków 2001.
18. Kłoczowski J. A., *Z pokorą, ale bez lęku*, [online] <http://www.palys.interq.pl/Duchowosc/kloczu.htm> [dostęp: 11.08.2012].
19. McNamara P., *Religion and the Frontal Lobes*, [w:] *Religion in mind*, ed. J. Andresen, New York 2001.
20. Muller R., *Neurotheology: Are We Hardwired for God?*, "Psychiatric Times" 2008, Vol. 25, No. 6.
21. Newberg A., Aquili D., Rause V., *Brain Science and the Biology of Belief: Why God Won't Go Away*, New York 2001.
22. Newberg A., *Principles of Neurotheology*, Burlington, VT 2010.
23. Oomen P., *On Brain, Soul, Self, and Freedom: an Essay in Bridging Neuroscience and Faith*, "Zygon" 2003, Vol. 38, No. 2.
24. Persinger M. A., *Neuropsychological Bases of God Beliefs*, New York 1987.
25. Powell V., *Neurotheology - With God in Mind*, "Clinically Psyched" 2004, [online] <http://clinicallypsyched.com/neurotheologywithgodinmind> [dostęp: 30.03.2017].
26. Radcliffe M., *Neurotheology: A Science of What?*, [w:] *Where God and Science Meet: How Brain and Evolutionary Studies Alter Our Understanding of Religion*, Vol. 2: *The Neurology of Religious Experience*, ed. P. McNamara, Westport 2006.
27. Rutaganira, F., *Neurotheology: Confirming the Existence of a Naturally Mystical Mind*, [online] <http://prizedwriting.ucdavis.edu/neurotheology-confirming-existence-naturally-mystical-mind> [dostęp: 3.07.2017].
28. Schjoedt U., *The Religious Brain: A General Introduction to the Experimental Neuroscience of Religion*, "Method and Theory in the Study of Religion" 2009, Vol. 21, No. 3.

29. Seybold K. S., *God and the Brain. Neuroscience Looks at Religion*, "Journal of Psychology and Christianity" 2005, Vol. 24, No. 2.
30. Wójcik B., *Neuroteologia – fakty i mity*, „Zagadnienia Filozoficzne w Nauce” 2003, nr 33.
31. Young R. M., *Mind, Brain and Adaptation in the Nineteenth Century: Cerebral Localization and its Biological Context from Gall to Ferrier*, Cambridge 1970.

KS. DAMIAN JURCZAK

UNIwersytet Opolski
WYDZIAŁ TEOLOGICZNY, KATEDRA EGZEGEZY KSIĄG STAREGO TESTAMENTU
E-MAIL: DJURCZAK4@WP.PL

Analiza krytycznoliteracka Jon 2,3-10

STRESZCZENIE

Niniejsze opracowanie dotyczy analizy fragmentu Pisma Świętego z drugiego rozdziału Księgi Jonasza (Psalm Jonasza – Jon 2,3-10). Jest to analiza krytycznoliteracka, mająca na celu przedstawienie stanu badań nad Psalmem. Obejmuje ona omówienie kontekstu perykopy, ukazanie miejsc paralelnych w innych księgach Starego Testamentu (ST), ustalenie gatunku literackiego oraz próbę wskazania czasu powstania.

SŁOWA KLUCZOWE

Jonasz, Psalm Jonasza, Modlitwa Jonasza, podział Psalmu Jonasza

Badania literackiej strony ksiąg biblijnych wykazują, że ich struktura jest niejednolita. Obala to panującą do początku XX wieku klasyczną koncepcję, czyniącą z pisarza natchnionego i wyłącznego autora, od którego biorą tytuł niektóre księgi święte. W toku badań wykazano, że w dziele tego samego autora występują powtarzające się tematy, liczne dodatki i uzupełnienia, a także różne style i formy literackie. Doprowadziło to do stwierdzenia, że księga natchniona przeszła przez kolejne etapy redakcji, zanim uzyskała obecną postać.

Powyższe uwagi dotyczą także Księgi Jonasza. Badania przeprowadzane nad jej treścią i budową wykazały, że występują w niej wspomniane wyżej elementy redakcyjne. Jeden z tych elementów to występująca w Księdze Modlitwa Jonasza, która jest przedmiotem niniejszego opracowania¹. Spra-

¹ W dalszej części niniejszego opracowania tekst Jon 2,3-10 za większością egzegetów zamiennie określać będziemy terminami: „Modlitwa Jonasza”, „Modlitwa”, „Psalm Jonasza”, „Psalm”. To samo dotyczy Księgi Jonasza, którą będziemy nazywać również „Księgą”.

wiała ona i nadal sprawia wiele problemów interpretacyjnych. Ich podstawą jest pytanie, dlaczego w czasie zagrożenia życia Jonasz śpiewa pieśń dziękczynną.

Większość egzegetów – ze względu na luźny związek tej Modlitwy z konkretną sytuacją Jonasza i myślą przewodnią Księgi² – przyjmuje opinię o interpolacji Modlitwy w obecny kontekst Księgi. To usprawiedliwia badanie tego tekstu jako samodzielnej jednostki literackiej. Wciąż jednak nasuwają się wątpliwości, czy Modlitwa ta jest wcześniejsza od opowiadania i posiadała pierwotnie własne *Sitz im Leben*, czy też późniejsza od niego, co wskazywałoby, że została celowo stworzona i dostosowana do koncepcji religijnej autora Księgi.

1. Perykopa i jej kontekst

Perykopa Jon 2,3-10 wchodzi w skład drugiej części Księgi Jonasza (rozdz. 2,1-11)³. Historia proroka opowiedziana jest w czterech epizodach, które pokrywają się z czterema rozdziałami Księgi:

Jon 1: Jonasz otrzymuje od Boga rozkaz głoszenia pokuty Niniwie. Nie chce on jednak spełnić zleconego mu zadania. Uciekając przed Bogiem, udaje się do Jaffy, gdzie wsiada na statek płynący do Tarszis (czyli w przeciwnym kierunku). W trakcie rejsu nastaje sztorm, w którym pogańscy marynarze widzą objaw gniewu bogów spowodowany grzechami któregoś z pasażerów statku. Po losowaniu okazuje się, że winny jest Jonasz. Na własną prośbę zostaje wrzucony w morskie, burzące się fale i sztorm się uspakaja.

Jon 2: Jonasz nie ginie w morskich odmętach, lecz z woli Bożej zostaje połknięty przez ogromną rybę, w której wnętrznościach spędza trzy dni

² Argumenty możemy znaleźć między innymi w: H. W. Wolff, *Dodekapropheten. Obadja und Jona*, (BK 14/3), Neukirchen-Vluyn 1977, s. 104–105; G. Vanoni, *Das Buch Jona: literar- und formkritische Untersuchung*, (ATSAT 7), St. Ottilien 1978, s. 4–25; P. Weimar, *Jonapsalm und Jonaerzählung*, BZ 28, 1 (1984), s. 43–68; U. Simon, *Jona: ein jüdischer Kommentar*, (SBS 157), Stuttgart 1994, s. 92–94.

³ Wśród komentarzy możemy spotkać najróżniejsze propozycje rekonstruujące schemat budowy Księgi Jonasza, od najbardziej rozwiniętych, po najprostsze. Do prostszych, opierających się bardziej na treści aniżeli na formie, należy schemat, który przedstawia dwukrotne posłannictwo proroka: (A) Pierwsze (1,1-2,11): misja Jonasza (1,1-2); ucieczka od misji (1,3); burza na morzu (1,4-12); nawrócenie marynarzy (1,13-16); ocalenie proroka (2,1-11); (B) Drugie (3,1-4,11): ponowienie misji (3, 1-2); wykonanie zadania (3,3-4); nawrócenie Niniwitów (3,5-10); oburzenie Jonasza (4,1-4); pouczenie proroka (4,5-11). Por. S. Gądecki, *Wstęp biblijny*, [w:] św. Hieronim, *Komentarz do Księgi Jonasza*, (MT 8), Kraków 1998, s. 22.

i trzy noce. W jej brzuchu śpiewa psalm pochwalny na cześć Jahwe. Następnie cały i zdrowy zostaje wyrzucony na brzeg.

Jon 3: Po ponownym nakazie Jahwe Jonasz rusza z misją do Niniwy, głosząc jej zniszczenie, jeśli mieszkańcy nie oddalą zła i nie nawrócą się. Król Niniwy wydaje więc dekret zobowiązujący wszystkich do surowego postu. Dzięki takiej pokucie miasto zostaje ocalone.

Jon 4: Jonaszowi nie podoba się, że Bóg przebaczył Niniwitom, i jest z tego powodu wręcz zagniewany. Bóg jednak poucza proroka na przykładzie krzewu rycynowego, który gdy wyrósł, sprawił Jonaszowi wiele radości, a gdy usechł, doprowadził proroka do rozpacz. Jeżeli Jonasz tak przeżywał utratę marnego krzewu, to jakże Bóg ma nie przejmować się losem mieszkańców Niniwy?

Jak wynika z powyższego ogólnego omówienia treści, interesująca nas perykopa Jon 2,3-10 jest częścią drugiego rozdziału Księgi Jonasza. Chodzi o poetycką część tego rozdziału, do którego wprowadzeniem są narracyjny wstęp (w. 2,1-2) oraz zakończenie (w. 2,11).

Szczególnie interesuje nas część poetycka (w. 2,3-10), czyli Modlitwa Jonasza, która opowiada o nieszczęściu, w jakim znalazł się prorok (w. 4, 6, 7a). Mówi ona o stanie jego udręczonego ducha (w. 5, 8) oraz wyraża nadzieję, że jego modlitwa zostanie wysłuchana (w. 3), on zaś sam wyratowany będzie mógł wypełnić przyrzeczone Bogu śluby (w. 7, 9, 10)⁴.

Uważna lektura Księgi pozwala zauważyć pewne niezgodności strukturalne i treściowe. Sam fakt, że Modlitwa Jonasza jest pisana wierszem, podczas gdy reszta tekstu prozą⁵, pozwala wnosić, że Psalm jest w Księdze Jonasza „obcym ciałem”. Spostrzeżenie to dało podstawę hipotezie, według której Psalm powstał w innych okolicznościach. To znów zrodziło pytania o autentyczność i autorstwo nie tylko Psalmu, ale i całej Księgi. Problem powstania Psalmu wiąże się bowiem ściśle z określeniem czasu powstania Księgi Jonasza. Egzegeci, którzy opowiadają się za późniejszym wstawieniem Psalmu do Księgi, akcentują następujące argumenty:

(1) Powtórzenia słowne oraz zamysł strukturalny. W całej Księdze mamy aż 34 powtórzenia, w tym tylko dwa w Psalmie Jonasza. Powtórzenia są zwykle główną zasadą struktury. Wpływają na spójność, a także związki między wierszami, rozdziałami, a nawet na strukturę całej Księgi. Psalm

⁴ Por. S. Potocki, *Księga Jonasza. Wstęp, przekład z oryginału, komentarz, [w:] Księgi proroków mniejszych*, (PST 12/1), Poznań 1968, s. 323.

⁵ G. Vanoni nazywa Psalm Jonasza wprost „psalmem-mozaiką”, wskazując na dużą zależność Modlitwy Jonasza od Psalmów. Cytat za: U. Struppe, *Die Bücher Obadja, Jona*, (NSKAT 24/1), Stuttgart 1996, s. 70.

Jonasza stanowi utwór całkowicie odrębny i niespójny z resztą Księgi. Zdaniem niektórych egzegetów – na przykład Norberta Lohfinka – Psalm przeżywa pierwotną spójność w. 2,1-2 i 2,11, które bez niego tworzą kunsztowną strukturę chiastyczną⁶.

(2) Nieścistości treściowe. Jonasz, który pragnie uciec przed Jahwe (1,3), we wnętrznościach ryby twierdzi, że czuje się przezeń odepchnięty (2,5). Jonasz, który doradza marynarzom, aby wrzucili go w morze (1,12. 15), żali się w Psalmie, że to Bóg wrzucił go w głębinę (2,4). Na podstawie wstępu do Psalmu (2,1-2) można przypuszczać, że będzie on modlitwą żalu i prośby Jonasza, tymczasem z treści dowiadujemy się, że jest to pieśń dziękczynna i pochwalna za wybawienie (2,7b-10). W Psalmie Jonasz dziękuje za już dokonany ratunek, jak gdyby spoglądał wstecz (2,7b), podczas gdy w rzeczywistości znajduje się on jeszcze we wnętrznościach ryby (2,11). Negatywna ocena pogan zamieszczona w Psalmie (2,9) zupełnie odbiega od pozytywnej oceny marynarzy czy też nawracających się mieszkańców Ninivy, którzy też byli poganami. Poza Psalmem nie ma też wzmianki o ofierze i ślubach Jonasza. Czyżby zatem jeszcze przed połknięciem przez rybę złożył on jakieś śluby Jahwe? Również zachowanie się modlącego w Psalmie zupełnie odbiega od obrazu Jonasza – nieugiętego i niezłomnego poganom proroka, jakiego znamy z pozostałych rozdziałów Księgi.

(3) Trudności kompozycyjne. Do poprzednich spostrzeżeń dochodzą jeszcze sprawy kompozycyjno-językowe. Modlitwa Jonasza jest poetyckim dialogiem, rozmową z Bogiem w relacji osobowej: „ja – Ty”, podczas gdy w pisanej prozą wprowadzeniu do Psalmu mamy relację w trzeciej osobie liczby pojedynczej⁷.

Na podstawie powyższych spostrzeżeń duża liczba egzegetów wyciąga wniosek, że Psalm Jonasza nie ma zasadniczo istotnych elementów wspólnych z resztą opowiadania o tym proroku⁸. A zatem Psalm powstał w innych aniżeli Księga okolicznościach i dopiero później został do niej dołączony⁹.

⁶ U. Simon, op. cit., s. 47–48.

⁷ Por. U. Struppe, op. cit., s. 70–72.

⁸ Między innymi J. C. Nachtigal, który twierdzi, że Psalm Jonasza (w. 2,3-10) jest najstarszą częścią Księgi. Z okresu niewoli pochodzą rozdz. 3 i 4, zaś przy opracowaniu całości dodano w. 1,1-16 oraz 2,1-2. 11. Z kolei W. Erbt widzi w Księdze Jonasza swoistego rodzaju kompilację opowiadań o prorokach Eliaszu i Elizeuszu (za: S. Potocki, op. cit., s. 296). Do zwolenników traktowania Psalmu jako odrębnej części Księgi należą także G. Vanoni, N. Lohfink oraz U. Simon (za: U. Stuppe, op. cit., s. 71).

⁹ Warto zauważyć, że niektórzy egzegeci, kierując się analizą metryczną, widzą w Psalmie Jonasza dwuzwrotkową pieśń, która należąca do „skarbcza modlitw Izraelity”,

Inna grupa egzegetów twierdzi, że argumenty za odrębnością Psalmu względem reszty Księgi są wprawdzie interesujące, ale nie do końca przekonują¹⁰. Na poparcie tezy, że Psalm Jonasza jest integralną częścią Księgi, przytaczają oni następujące argumenty:

(1) Zwrot: „rzuciłeś mnie na głębię, we wnętrze morza, i nurt mnie ogarnął” (Jon 2,4), który w psalmach zwykle ma sens metaforyczny, w Psalmie Jonasza określa realną sytuację proroka. Został on wrzucony do morza przez marynarzy statku (ciągłość z treścią rozdziału pierwszego Księgi Jonasza).

(2) Wyrażenie „morska trawa” (w tłumaczeniu BT: „sitowie” – w. 2,6) okalająca głowę Jonasza (w Psalmach w ogóle nieznane) bardzo dobrze odpowiada sytuacji, w jakiej się on znalazł.

(3) Jonasz skarży się w Psalmie, iż zszedł do głębin ziemi: „do posad gór zstąpiłem” (hebr. יָרַדְתִּי – 2,7). Tym samym czasownikiem autor Księgi określa wcześniejsze zejście Jonasza do Jaffy (1,3), jak również zejście pod pokład statku (1,5). Powtórzenie tego słowa wykazuje więc pewien ciąg logiczny, w którym ostatnie „zejście” oznacza najniższy punkt w rozwoju akcji dramatu.

(4) Alfons Deissler, zauważając niekonsekwencje w postawie proroka, który z niespokojnego i wręcz uciekającego przed Bogiem (w Księdze) staje się poddanym obiecującym wypełnić przyrzeczone śluby (w Psalmie), stwierdza, że napięcie to nie ma rozstrzygającego znaczenia dla całej akcji, gdyż ostatecznie Jonasz podjął Boże wezwanie (3,3)¹¹.

Z powyższych opinii egzegetów wynika, że problem, czy Psalm jest pierwotną i integralną częścią całego utworu, czy też został później dołączony do Księgi, jest trudny do rozstrzygnięcia.

2. Miejsca paralelne

Perykopę 2,3-10 autor Księgi nazywa modlitwą: „Z wnętrzości wielkiej ryby modlił się Jonasz do swego Pana Boga” (w. 2). Jest to więc przykład jednej z wielu modlitw, które możemy znaleźć w ST. Jednocześnie uderza nas podobieństwo niektórych z nich. Można tutaj mówić o podobieństwie

była pierwotnie śpiewana poza kontekstem Księgi Jonasza. Por. D. L. Christensen, *The Song of Jonah: A Metrical Analysis*, JBL 104 (1985), s. 219; S. Gądecki, *Wstęp biblijny*, op. cit., s. 15; U. Struppe, op. cit., s. 73.

¹⁰ Por. ibidem, s. 72. Zwolennikami tej opinii są również A. Feuillet i O. Eissfeldt (za: S. Potocki, op. cit., s. 297).

¹¹ Za: U. Struppe, op. cit., s. 72.

w budowie, treści i stylu. Przykładem modlitw paralelnych do Modlitwy Jonasza mogą być modlitwa króla Judy – Ezechiasza w czasie choroby (Iz 38,9-20) oraz hymn pochwalny ocalonego z Księgi Syracha (Syr 51,1-12).

Jeśli chodzi o modlitwę króla Ezechiasza, to podobieństwa z Psalmem Jonasza zauważamy przede wszystkim w budowie. Podobnie jak Modlitwa Jonasza, ma ona dwie części. Pierwsza z nich to skargi: opis duchowego przygnębienia i modlitwa ciężko chorego o uzdrowienie. Część druga to radość wyrażająca się w ufności i dziękczynieniu po uzdrowieniu. Ponadto autor modlitwy Ezechiasza używa podobnych metafor (na przykład cierpienia: „dół unicestwienia”, „Szeol”). Zarówno Ezechiasz, jak i Jonasz swoje dziękczynienie pragną wyrazić w świątyni Pańskiej.

Hymn pochwalny ocalonego z Księgi Syracha stanowi modlitwę dziękczynną, w której autor wspomina dawne zagrożenia życia: „Dusza moja zbliżyła się aż do śmierci, a życie moje było bliskie Szeolu...” (w. 6bc). W hymnie swym, tak jak Jonasz, autor odwołuje się do pełnej ufności i błagania modlitwy, którą w chwili zagrożenia zanosił do Boga. Teraz zaś zapewnia: „Dlatego będę Cię wielbił i wychwalał i błogosławił imieniu Pańskiemu” (w. 12).

Wyżej przedstawione modlitwy to tylko dwa z wielu starotestamentalnych przykładów, zawierających zwykle następującą strukturę:

- (1) lament i prośby z obietnicą lub złożeniem przysięgi (ślubu);
- (2) uwielbienie i dziękczynienie;
- (3) spełnienie przysięgi.

Szczegółowa analiza Modlitwy Jonasza (w. 2,3-10) pokazuje, że nie tylko cały utwór, ale i poszczególne wiersze posiadają wiele tematycznych i treściowych paralel z pozostałymi tekstami ST. Wymownym tego przykładem są Psalmi. Zdaje się to potwierdzać opinię Gottfrieda Vanoniego, który nazywa Modlitwę Jonasza „psalmem-mozaiką”¹². Poniżej przedstawiamy zwarte zestawienie paralel treściowych Modlitwy Jonasza z Psalterzem.

Jon	2,3a	–	Ps 18,7; 34,7; 81,8; 86,6-7; 120,1;
	2,3b	–	Ps 18,6-7; 116,3-4;
	2,4b	–	Ps 42,8b (tekst identyczny);
	2,5a	–	Ps 31,23a;

¹² Cyt. za: ibidem, s. 74.

- 2,6a – Ps 18,5; 69,2-3; 88,17-18; 116,3;
 2,7b – Ps 16,10; 30,4;
 2,8a – Ps 42,7;
 2,8b – Ps 18,7; 88,3;
 2,10a – Ps 50,14; 116,17;
 2,10b – Ps 3,9; 22,26; 37,39; 50,14; 66,13-14; 116,14.18¹³.

W powyższym zestawieniu zauważamy szczególny związek Modlitwy Jonasza z Ps 18 i Ps 116. Podobieństwa ideowe Modlitwy Jonasza z innymi tekstami ST przedstawia kolejne zestawienie:

- Jon 2,3 – Lm 3,55-57; 2 Krn 20,5;
 2,4 – 2 Sm 22,5; Iz 51,15;
 2,5 – Lm 3,54; Sdz 10,13;
 2,6 – Ez 31,4;
 2,7 – Ez 28,8; 32,18; Iz 38,17;
 2,8 – Iz 38,20; Jr 33,11;
 2,9 – Pwt 32,21; Jr 8,19;
 2,10 – Rdz 49,18; Wj 14,13; Iz 51,3; 56,1.

Wyżej przedstawione miejsca paralelne Modlitwy Jonasza z Psalterzem i pozostałymi Księgami ST mogą stwarzać wrażenie, że Psalm Jonasza nie jest utworem oryginalnym i samodzielny, lecz owocem pracy ostatecznego redaktora Księgi Jonasza, który stworzył nowy Psalm w oparciu o myśli istniejące już w skarbcu modlitw Starego Testamentu. Modlitwa Jonasza to jednak nie tylko zbiór cytatów zaczerpniętych z innych ksiąg biblijnych. Jej powiązania ideowe z modlitwami Starego Testamentu opierają się wprawdzie na podobieństwie użytych przez autora słów i metafor, ale przedstawiają je w nowych okolicznościach czasu i miejsca.

3. Gatunek literacki

Perykopa Jon 2,3-10 charakteryzuje się przede wszystkim tym, że w odróżnieniu od całości Księgi Jonasza pisana jest wierszem. Z wiersza wprowadzającego (2,2) dowiadujemy się, że jest to Modlitwa Jonasza. Bliższe po-

¹³ Por. S. Gądecki, *Wstęp biblijny*, op. cit., s. 9; S. Potocki, op. cit., s. 324–331; V. Mora, *Jonas*, CahEv 36 (1981), s. 15.

równanie tej modlitwy zwłaszcza z Psalmami pozwala określić jej gatunek literacki jako kantykt dziękczynienia. Modlitwa ta napisana została językiem wolnym od arameizmów, zaś stylem swym zbliżona jest do Psalmów. Zależność od tych ostatnich rzuca pewne światło na zrozumienie wielu jej zwrotów i metaforycznych obrazów¹⁴. Dzięki tej właśnie zależności zwana jest również „Psalmem Jonasza”. Sam autor Księgi, nazywając ów tekst „modlitwą”, opowiada, że Jonasz z wnętrzości ryby „modlił się do Jahwe swego Boga”. Na jej określenie używa czasownika **וַיִּתְפַּלֵּל** (imperfectum Hitpael od **פָּלַל**) – „prosić, błagać, modlić się” w połączeniu z partykułą kierunkową **אֶל** i imieniem Bożym Jahwe-Elohim. Cały ten zwrot (**אֶל־יְהוָה אֱלֹהָיו וַיִּתְפַּלֵּל**) zakłada kulturowo-rytualną sytuację i wskazuje na elementy składowe modlitwy: (1) lament i prośby wraz ze złożeniem przysięgi (ślubu); (2) uwielbienie i dziękczynienie; (3) spełnienie przysięgi. Zwrot: „modlić się do Jahwe swojego Boga” wskazuje równocześnie na modlitwę liturgiczną stanowiącą spełnienie określonych ceremoniałem liturgicznym wymagań¹⁵. Charakterystyczny jest fakt, że kiedy autor mówi o modlitwie pogan do Boga, nie używa czasownika **פָּלַל** – „modlić się”, lecz czasowników **וַיִּקְרָא** (imperfectum Hitpael od **קָרָא**) – „wołać” (1,6. 14) oraz **וַיִּזְעַק** (imperfectum Qal od **זָעַק**) – „krzyczeć” (1,5; 3,7)¹⁶. Widocznie chciał w ten sposób odróżnić autentyczną (kulturową) formułę modlitwy od zwykłego wzywania czy wołania do Boga¹⁷. Ponadto autor zaznacza, iż Jonasz skierował swoją modlitwę „do Jahwe swojego Boga”, co wyraźnie przypomina podstawową formułę wiary: „Jahwe jest moim/naszym Bogiem” (Iz 12,2).

Z tych przesłanek można wnosić, że autor potraktował tę modlitwę jako wyznanie wiary (*credo*) Jonasza¹⁸.

Tekst Modlitwy Jonasza zachował się w dobrym stanie, a nieliczne trudności ze zrozumieniem dotyczą jedynie kilku wierszy. W ostatnich latach można natomiast zaobserwować coraz częściej zgłaszane przez egzegetów uwagi co do jej budowy. Obok podziału Modlitwy na dwie i trzy części egzegeci dzielą Psalm Jonasza na cztery, pięć, a nawet siedem jednostek. Do bardziej interesujących zaliczyć można podział Modlitwy Jonasza na trzy części Jacka M. Sassona¹⁹: w. 3-4. 5-9. 10; podział na cztery części Jeromego T.

¹⁴ Por. S. Potocki, op. cit., s. 319.

¹⁵ Por. E. Gerstenberger, **פָּלַל**, TWAT VI, k. 612.

¹⁶ Por. S. Potocki, op. cit., s. 319; W. Gesenius, F. Buhl, *Hebräisches und Aramäisches Handwörterbuch über das Alte Testament*, Berlin 1962, s. 183.

¹⁷ H. P. Stähli, **פָּלַל** *hitp. beten*, THAT 2, k. 429.

¹⁸ Por. K. Schöpfung, *Notschrei, Dank und Disput, Beten im Jonabuch*, Bb 78 (1997), s. 395.

¹⁹ *Jona* (AB 24), New York 1990, s. 165–167.

Wälsha²⁰: w. 3. 4-5. 6-8. 9-10; inny podział czteroczęściowy Franka M. Crossa²¹: w. 3-4. 5. 6-7. 8-10; podział pięcioczęściowy Davida L. Christiensa²²: w. 3. 4-5. 6-7a. 7b-8. 9-10; oraz siedmioczęściowy Michaëla L. Barré²³: w. 3. 4. 5. 6-7a. 7b-8b. 8c-9. 10.

Z powyższych prób na bliższą uwagę zasługuje ostatni, siedmioczłonowy podział²⁴. Pierwsze trzy sekcje (ABC) są równej długości i zawierają po 11 słów, sekcja centralna (D) jest dłuższa – zawiera 16 słów, a trzy sekcje końcowe (EFG) znów zawierają po 11 słów, poza ostatnią (10 słów), która stwarza wrażenie, jakby brakowało w niej słowa końcowego. Wynika z tego, że sekcja centralna (D) stanowi zarówno połowę długości trzech pierwszych sekcji (ABC), jak i trzech ostatnich (EFG). Ponadto spośród wszystkich sekcji tylko dwie: pierwsza i centralna (A i D) nie rozpoczynają się od spójnika. Jest to – jak stwierdza Barré – specyficzny przypadek w poezji hebrajskiej, który występuje tylko w Psalmie Jonasza. Sekcja A funkcjonuje w Psalmie jako wprowadzenie. Kolejne sekcje BCD stanowią pierwszą, a EFG – drugą część Psalmu.

Bardziej szczegółowa struktura Psalmu Jonasza według Barré przedstawia się następująco:

Wprowadzenie. PRZEDSTAWIENIE SYTUACJI (w. 3)

Sekcja A. Wezwanie z głębin i odpowiedź Boga (w. 3a-d)

- | | |
|----|---|
| 3a | <i>W utrapieniu moim wołałem do Jahwe,</i> |
| 3b | <i>a On mi odpowiedział.</i> |
| 3c | <i>Z głębokości Szeolu wzywałem pomocy,</i> |
| 3d | <i>a Ty usłyszałeś mój głos.</i> |

²⁰ J. T. Walsh, *Jona 2,3-10: A Rhetorical Critical Study*, Bb 63, 2 (1982), s. 219–229.

²¹ F. M. Cross, *Studies in the Structure of Hebrew Verse: The Prosody of the Psalm of Jonah*, [w:] *The Quest for the Kingdom of God: Studies in Honor of George E. Mendenhall*, Winona Lake 1983, s. 159-167.

²² D. Christensen, op. cit., s. 217–231.

²³ M. L. Barré, *Jonah 2,9 and the Structure of Jonah's Prayer*, Bb 69 (1988), s. 237.

²⁴ Ibidem. Barré zauważa ponadto, że w Psalmie Jonasza autor celowo wykorzystał symbolikę liczby „siedem”: siedem słów nawiązuje do chaosu (w. 4-6b); siedem słów występuje w 1 os. lp. w Qal; siedem razy Psalm nawiązuje do pojęcia „świętości”: dwa razy, gdy mowa o świątyni (w. 5d i 8d), raz, gdy wymienione zostaje imię Boże Elohim (w. 7e); cztery razy, gdy mowa o imieniu Jahwe (w. 3b. 7e. 8b. 10d).

Część I. BÓL CIERPIENIA (w. 4a-7c)

Sekcja B. Opis utrapień przeżywanych w głębinach morza (w. 4a-e)

- 4a *Rzuciłeś mnie na głębię,*
- 4b *we wnętrze morza,*
- 4c *i nurt mnie ogarnął.*
- 4d *Wszystkie Twe morskie bałwany i fale Twoje*
- 4e *przeszły nade mną.*

Sekcja C. Wspomnienie świątyni Pańskiej (w. 5a-d)

- 5a *Rzekłem do Ciebie:*
- 5b *Wygnany daleko od oczu Twoich,*
- 5c *jakże choć tyle osiągnę,*
- 5d *by móc wejrzeć na Twój święty przybytek?*

Sekcja D. Powtórny opis cierpienia i beznadziejność sytuacji (w. 6a-7c)

- 6a *Wody objęły mnie zewsząd, aż po gardło,*
- 6b *ocean mnie otoczył,*
- 6c *sitowie okoliło mi głowę.*
- 7a *Do posad gór zstąpiłem,*
- 7b *<zszedłem do podziemnego świata>,*
- 7c *zawory ziemi zostały poza mną na zawsze.*

Część II. RADOŚĆ Z OCALENIA (w. 7d-10d)

Sekcja E. Bóg ratuje z niebezpieczeństwa śmierci (w. 7d-8b)

- 7d *Ale Ty wyprowadziłeś życie moje z przepaści,*
- 7e *Jahwe, mój Boże!*
- 8a *Gdy gasło we mnie życie,*
- 8b *wspomniałem na Jahwe,*

Sekcja F. Powtórne wspomnienie świątyni Pańskiej (w. 8c-9b)

- 8c *a modlitwa moja dotarła do Ciebie,*
- 8d *do Twego świętego przybytku.*
- 9a *Czczyciele próżnych marności*
- 9b *opuszczają Łaskawego dla nich.*

Sekcja G. Dziękczynienie za ocalenie i obietnica ofiary (w.10a-d)

- 10a *Ale ja z głośnym dziękczynieniem,*
 10b *złożę Tobie ofiarę.*
 10c *Spełnię to, co ślubowałem.*
 10d *Zbawienie jest u Jahwe.*

Jak zauważamy, budowa Modlitwy Jonasza zaproponowana przez Barré różni się od struktury proponowanej przez innych autorów nie tylko podziałem na części, ale także na sekcje. Słusznie też zauważa Barré, że to sprawa podziału jest przedmiotem ciągłego sporu pomiędzy badaczami Psalmu. Proponując swój podział, powołuje się on na kryterium strukturalne i tematyczne (topograficzne).

Pierwsze kryterium (strukturalne) polega na użyciu charakterystycznego w Psalmie dwuwiersza, w którym drugi wiersz jest dłuższy od pierwszego²⁵. Jak twierdzi ten egzegeta, większość utworów poetyckich charakteryzuje się równą liczbą sylab w dwuwierszu (na przykład Jon 2, 3) albo mniejszą ich liczbą w drugim wierszu. Krótszy pierwszy wers jest elementem bardzo rzadko spotykanym w poezji hebrajskiej²⁶. Fakt, że w całym Psalmie Jonasza tylko w. 7b i 7c stanowią taki typ dwuwiersza, może wskazywać, iż mamy w tym miejscu do czynienia z zakończeniem pewnej całości – w tym przypadku z zakończeniem pierwszej części Psalmu.

Kryterium tematyczne (topograficzne) polega na zmianie sensu Psalmu w zależności od sytuacji, w jakiej znajduje się Jonasz. Wychodząc od sytuacji pogrążenia Jonasza w morskiej głębinie (w. 4), autor przechodzi do zamknięcia go w świecie podziemnym (w. 7bc). Owo „zstępowanie” jest tu barwnie podkreślone przez opis bramy podziemnego świata, która zamyka się za Jonaszem, nie dając żadnej nadziei na ratunek. Mogłoby się wydawać, że jest to koniec opowieści. Jednak w. 7d przynosi nieoczekiwany zwrot sytuacji. Od tego momentu rozpoczyna się „wstępowanie”, którego kulminacją jest modlitwa uwielbienia w świątyni Pańskiej²⁷.

²⁵ Dokładny podział Psalmu Jonasza według tego kryterium znaleźć można w artykule: F. M. Cross, op. cit., s. 159–167.

²⁶ Według R. Altera (*The Art of Biblical Poetry*, New York 1985, s. 7) fakt ten może wskazywać na zakończenie pewnej sekcji. W poezji hebrajskiej zakończenie sekcji często charakteryzuje się załamaniem ustalonego wzorca (na przykład Ps 34,11; 63,12; Iz 38,14cd).

²⁷ O ile świat podziemny stanowił najniższy punkt kosmosu, o tyle świątynia reprezentuje w Psalmie jego punkt najwyższy. Termin „świątynia” (hebr. הַיְדִיּוֹת) odsyła nas do świątyni jerozolimskiej, która stojąc na górze, wskazywała na rozdział świata Bożego (górnego) od ludzkiego (dolnego). Por. M. L. Barré, op. cit., s. 245.

Należy ponadto zauważyć, że sekcja E, rozpoczynająca drugą część Psalmu, jest w dodatkowy sposób wyróżniona spośród pozostałych sekcji przez podwójne użycie imienia Jahwe (w. 7e i 8b). Według Barré imię Jahwe jest ważnym elementem strukturalnym całego utworu i jakby „kluczem” Psalmu²⁸. Pojawia się ono we wprowadzeniu (w. 3b) oraz w końcowym wierszu utworu (w. 10d).

Fakt, iż znajdujemy to imię w sekcjach A i G, sprawia, że spełniają one w Psalmie funkcje prologu i epilogu. Zastanawiające jest natomiast podwójne użycie imienia Jahwe w sekcji E.

Trzeba również zwrócić uwagę na charakterystyczny kontrast pomiędzy „zstępowaniem” (część I – sekcje BCD) i „wstępowaniem” Jonasza (część II – sekcje EFG), tj. między rozpacziwą sytuacją beznadziei i cudownym ratunkiem. Mistrzowskie wykorzystanie tego efektu sprawiło, że w obecnym układzie Psalmu niektóre wydarzenia wydają się jakby niezgodne z logicznym porządkiem. Wspomniany schemat: groźba – wspomnienie o Jahwe – modlitwa – ratunek – dziękczynienie i złożenie ofiary (na przykład Syr 51,1-12) zostaje w Psalmie Jonasza zmieniony następująco: groźba (w. 3-7c) – ratunek (w. 7de) – wspomnienie o Jahwe (w. 8b) – modlitwa (w. 8cd) oraz dziękczynienie i ofiara (w. 10acb). Zrozumiałe jest, że dziękczynienie występuje na końcu i że modlitwa następuje po wspomnieniu o Jahwe, ale mniej zrozumiałe pozostaje akt ratunku znajdujący się poza logiczną kolejnością.

Tak niezwykle układ posłużył psalmiście do wskazania interesujących związków pomiędzy obydwiema częściami utworu. Sekcja C przerywa opis tragicznej sytuacji Jonasza opisanej w sekcjach B i D. W tej samej sekcji C zwrot: אֶל-הַיְיָבָל קָדְשׁוֹךָ – „na twój święty przybytek” przedstawia świątynię Jahwe jako coś diametralnie różnego od sił chaosu i podziemnego świata. Świątynia Jahwe stanowi tu szczyt nowego kosmicznego porządku. Podczas gdy świat podziemny reprezentuje zło i śmierć, świątynia Jahwe symbolizuje bezpieczeństwo i życie.

Identyczną sytuację mamy również w drugiej części Psalmu, gdzie w sekcjach E i F znajdujemy odniesienie do sił chaosu (w. 7d i 8a), pośrodku których pojawia się wspomnienie świątyni Pańskiej (w. 8cd).

Każda propozycja podziału Psalmu Jonasza wychodzi od innego kryterium. Na przykład dla Walsh’a kryterium tym było metrum i słownictwo Psalmu, natomiast Barré poprowadził swój podział według kryterium strukturalnego i tematyczno-topograficznego, próbując tym samym uzasadnić taką strukturę Modlitwy Jonasza, która jest zależna od miejsc w niej wspomnianych.

²⁸ Ibidem.

4. Zagadnienia historyczno-krytyczne

Istnieje wiele opinii na temat autorstwa i czasu powstania Psalmu Jonasza. Wszystkie one łączą się w jakiś sposób z czasem powstania samej Księgi Jonasza, o ile przyjmie się, że Psalm jest integralną jej częścią. Trudność z datowaniem zwiększa się jeszcze bardziej, gdy przyjmujemy, że Psalm Jonasza nie jest pierwotnym elementem Księgi, lecz został do niej później dołączony. Nie bez racji może być też opinia, że Psalm mógł powstać o wiele wcześniej niż sama Księga Jonasza²⁹.

W Kanonie hebrajskim (palestyńskim, przyjętym przez synod w Jabne około 90 roku po Chrystusie) Księga Jonasza umieszczona została wśród Ksiąg Proroków pomiędzy Abdiaszem a Micheaszem. Wynika z tego, że sami twórcy Kanonu hebrajskiego łączyli wydarzenia opisane w Księdze Jonasza z czasem panowania Jeroboama II (788–748 przed Chrystusem), na którego dworze – zgodnie z informacją podaną w 2 Krl 14,25 – działał prorok Jonasz, syn Amittaja, pochodzący z Gat ha-Chefer. Według tej koncepcji działalność proroka Jonasza przypadła na okres silnej ekspansji asyryjskiej, trwającej od połowy IX wieku do upadku Samarii w 722/721 roku przed Chrystusem. W czasie, kiedy wydawało się, że już nic nie jest w stanie przeskodzić Asyrii w zdobyciu Królestwa Północnego, a następnie Judy i Jerozolimy, Jonasz w uniesieniu prorockim głosił upadek stolicy wielkiego mocarstwa asyryjskiego – Niniwy³⁰.

Przeciwnicy tej opinii³¹ twierdzą, że użycie wielu słów aramejskich oraz nauka teologiczna Księgi (uniwersalizm zbawczy) nie pozwalają przyjąć wcześniejszej daty jej powstania niż okres niewoli babilońskiej, a nawet sugerują lata późniejsze.

Jeszcze inni egzegeci, wskazując, iż na treść opowiadania z Księgi Jonasza mają wpływ tacy prorocy, jak Jeremiasz (VII w. przed Chrystusem) czy

²⁹ Jak już wcześniej nadmieniono, różni egzegeci widzą odmienną rolę Psalmu w Księdze Jonasza. Na przykład A. Thoma (zob. S. Potocki, op. cit., s. 296) widzi w nim łącznik dwóch opowiadań (rozdz. 1 i 3–4), zaś J. C. Nachtigal (zob. ibidem) twierdzi, że jest on najstarszą częścią Księgi, do której dodawano następne.

³⁰ Koncepcji tej broni między innymi T. Brzegowy (*Prorocki wymiar Księgi Jonasza*, CT 62 (1992, s. 7), który twierdzi, że formowanie Księgi rozpoczęło się już w VIII w. przed Chrystusem wokół osoby Jonasza, a następnie kontynuowane było przez grono uczniów Proroka. Jak długo trwał ustny przekaz i kiedy Księga została zredagowana, nie da się bliżej sprecyzować. Jeśli jednak nazwa „Niniwa” ma mieć w powyższym przekazie historyczne znaczenie, to tradycja o wyprawie Jonasza do tego miasta winna się uformować przed 612 rokiem, tj. przed zburzeniem Niniwy.

³¹ Zob. S. Potocki, op. cit., s. 294–296.

Joel (V–IV w. przed Chrystusem), przesuwają datę jej powstania na okres perski³².

Jeśli chodzi o Modlitwę Jonasza, jest ona – jak już wcześniej zauważono – napisana językiem wolnym od arameizmów i stylem swym zbliżona do Psalmów. Właściwie dopiero okres po niewoli babilońskiej charakteryzuje się powolnym wypieraniem języka hebrajskiego i zastępowaniem go aramejskim. Hebrajski z języka codziennego przekształcił się w język używany wyłącznie w liturgii³³.

Z powyższego wynika, że Psalm Jonasza mógł powstać zarówno w niewoli babilońskiej, jak i w okresie późniejszym (VI–IV w. przed Chrystusem). Przyjęcie daty powstania Psalmu po niewoli babilońskiej zgadzałoby się z jego treścią. Jest to bowiem dziękczynienie za wyrwanie z niewoli oraz oddalenia od Boga i Jego świątyni. Autor Psalmu wskazuje przeto na Boga jako jedyne Wybawiciela z wszelkich nieszczęść. Czas niewoli babilońskiej był ponadto dla Izraelitów okresem swoistych „rekolekcji”. Psalm mógł być w tym kontekście dziękczynieniem za wyzwolenie z niewoli oraz stwierdzeniem powrotu do Boga poprzez odrzucenie dawnych grzesznych praktyk (por. w. 9 mówiący o kulcie bałwochwalczym), które były powodem odrzucenia Izraela przez Boga.

Zdaniem egzegetów³⁴ Psalm Jonasza przed włączeniem go do Księgi był jedną z wielu modlitw wygnańców. Autor, opierając się na obowiązującym metrum, rytmice i znanych metaforach, wyrażał w nim stan uciśnionego ducha i ufność Izraelitów w Boga. Do Księgi Jonasza modlitwa ta dostała się zapewne dzięki podobieństwu treści, przedstawiającej beznadziejną sytuację uciśnionych w niewoli i równie beznadziejną sytuację Jonasza. Ponadto, widoczne w Psalmie powtórzenia (na przykład kilkukrotny opis udręki i cierpienia, wspomnienie świątyni Pańskiej, a także wzywanie imienia Jahwe) to zdaniem egzegetów elementy charakterystyczne dla okresu niewoli i epoki powygnaniowej³⁵.

W niniejszym opracowaniu stwierdzono, że Psalm Jonasza, który odnajdujemy w tekście Jon 2,3-10, nie jest integralną częścią Księgi Jonasza. Przed włączeniem do Księgi był on jedną z wielu modlitw wygnańców, za pomocą

³² U. Struppe za najbardziej prawdopodobny czas powstania Księgi Jonasza uważa IV w. przed Chrystusem.

³³ Por. J. Szlaga, *Hermeneutyka*, [w:] WPSNS I, Poznań 1986, s. 198.

³⁴ Por. U. Simon, op. cit., s. 47-48; U. Struppe, op. cit., s. 73.

³⁵ Por. V. Mora, op. cit., s. 15.

których przedstawiali oni Bogu stan swego uciśnionego ducha i wyrażali swoją ufność w Jego pomoc i ratunek. Do Księgi Jonasza Modlitwa ta dostała się zapewne z racji podobieństwa treści. Psalm mówi o beznadziejnej sytuacji uciśnionych w niewoli, podczas gdy Księga ukazuje równie beznadziejną sytuację proroka. Za czas powstania Psalmu przyjmuje się końcowe lata niewoli bądź pierwsze lata po wygnaniu babilońskim. Przyjęcie czasu po niewoli lepiej tłumaczy treść Psalmu, który staje się dziękczynieniem za wyzwolenie. Autor Psalmu akcentuje więc wiarę w Boga – Wybawiciela narodu.

THE CRITICAL-LITERARY ANALYSIS OF JONAH 2,3-10

ABSTRACT

The study concerns the analysis of the passage of the Scripture from the second chapter of the Book of Jonah (Jonah Psalm – Jon 2,3-10). The analysis focuses on the critical-literary aims in order to systematize the state of research on the Psalm of Jonah. It includes the indication of the context of the discussed pericope, the presentation of the parallel places in the other books of the Old Testament, the designation of the literary genre of the indicated text as well as the attempt to indicate the inception in Jon 2,3-10.

KEYWORDS

Jonah, Psalm of Jonah, Jonah Prayer, division of Psalm of Jonah

WYKAZ SKRÓTÓW

- AB – *The Anchor Bible*, Garden City/New York.
 ATSAT – *Arbeiten zu Text und Sprache im Alten Testament*, St. Ottilien.
 Bb – *Biblica*, Roma 1920.
 BK – *Biblischer Kommentar. Altes Testament I-*, eds. M. Noth, S. Hermann, Neukirchen 1960.
 BT – *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych (Biblia Tysiąclecia)*, opr. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, Poznań-Warszawa 1984.
 BZ – *Bibliche Zeitschrift*, Freiburg im Br. 1903-38/39, NS Paderborn 1957.
 CahEv – *Cahiers evangile* (poprzednio – Ev), Paris 1972.
 CT – *Collectanea Theologica* (poprzednio – PT), Lwów 1931–1939, Warszawa 1949/50.
 JBL – *Journal of Biblical Literature*, Atlanta 1986.
 NSKAT – *Neuer Stuttgarter Kommentar. Altes Testament*, Stuttgart.
 NT – Nowy Testament.
 PST – *Pismo Święte Starego Testamentu*, red. S. Łach, Poznań 1961.
 SBB – *Stuttgarter biblische Beiträge*, Stuttgart 1969.
 SBS – *Stuttgarter Bibelstudien*, Stuttgart 1965.

- ST – Stary Testament.
 THAT – *Theologisches Handwörterbuch zum Alten Testament I–II*, eds. E. Jenni, C. Westermann, München 1971–1976.
 TWAT – *Theologisches Wörterbuch zum Alten Testament I–VI*, eds. G. J. Botterweck, H. Ringren, Stuttgart 1973–1987.
 WPSNS – *Wstęp do Pisma Świętego I* – red. J. Szlaga, II – red. L. Stachowiak, III – red. F. Gryglewicz, Poznań 1986.

BIBLIOGRAFIA

TEKSTY ŹRÓDŁOWE

1. *Biblia Hebraica Stuttgartensia*, editio funditus renovata, eds. K. Eliger et W. Rudolph, Struttgart 1967/77.
2. *Septuaginta, id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes*, ed. A. Rahlfs, Stuttgart 1979.
3. *Nova Vulgata Bibliorum Sacrorum*, editio sacros. Oecum. Concilii Vaticani II ratione habita iussu Pauli pp. VI recognita, auctoritate Joannis Pauli pp. II promulgata, Citta del Vaticano 1979.
4. *The Greek New Testament*, eds. K. Aland et al., London 1975.
5. „*Biblia Tysiąclecia*”. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, Poznań–Warszawa 1980.

KOMENTARZE

1. Gądecki S., *Wstęp biblijny*, [w:] św. Hieronim, *Komentarz do Księgi Jonasza*, (MT 8), Kraków 1998.
2. Loretz O., *Gotteswort und menschliche Erfahrung: eine Auslegung der Bücher Jona, Rut, Hoheslied und Qohelet*, Freiburg 1963.
3. Maier G., *Der Prophet Jona*, Wuppertal 1995.
4. Nötscher F., *Jona*, (EB 3), Würzburg 1958.
5. Potocki S., *Księga Jonasza. Wstęp, przekład z oryginału, komentarz*, [w:] *Księgi proroków mniejszych*, (PST 12/1), Poznań 1968, s. 283–341.
6. von Rad G., *Der Prophet Jona*, Nürnberg 1950.
7. Rudolph W., *Joel, Amos, Obadja, Jona*, (KAT 13/2), Gütersloh 1971, s. 63–81.
8. Schenk J., *Jona*, Reinbek bei Hamburg 1976.
9. Simon U., *Jona: ein jüdischer Kommentar*, (SBS 157), Stuttgart 1994.
10. Struppe U., *Die Bücher Obadja, Jona*, (NSKAT 24/1), Stuttgart 1996, s. 55–155.
11. Schüngel-Strauman H., *Israel – und die Andern! Zefania, Nahum, Habakuk, Obadja, Jona*, (SKKAT 15), Stuttgart 1974.
12. Weiser A., *Das Buch der zwölfkleinen Propheten. Jona*, (ATD 24/25), Göttingen 1967.
13. Wolff H. W., *Dodekapropheten. Obadja und Jona*, (BK 14/3), Neukirchen-Vluyn 1977, s. 53–151.

MONOGRAFIE I OPRACOWANIA SZCZEGÓŁOWE

1. Barré M. L., *Jonah 2,9 and the Structure of Jonah's Prayer*, Bb 69 (1988), s. 237–248.
2. Christensen D., *The Song of Jonah: A Metrical Analysis*, JBL 104 (1985), s. 217–231.
3. Couffignal R., *Le Psaume de Jonas (Jonas 2, 3-10)*, Bb 71 (1990), s. 542–552.
4. Cross F. M., *Studies in the Structure of Hebrew Verse: The Prosody of the Psalm of Jonah*, [w:] *The Quest for the Kingdom of God: Studies in Honor of George E. Mendenhall*, Winona Lake 1983, s. 159–167.
5. Gołębiewski M., *Modlitwa Jonasza*, [w:] *Modlitwa w Starym Testamencie*, Warszawa 1996, s. 298–300.
6. Hauser A. J., *Jonas: In Pursuit of of the Dove*, JBL 103 (1984), s. 21–37.
7. Johnson A. R., *Jonah 2, 3-10. A Study in Cultic Phantasy*, [w:] *Studies to T.H. Robinson*, Edinburgh 1950, s. 88–102.
8. Landes G. M., *The Kerygma of Book of Jonah. The Contextual Interpretation of the Jonah Psalm*, Interpr 21 (1967), s. 3–31.
9. Opgen-Rhein H. J., *Jonapsalm und Jonabuch: Sprachgestalt, Entstehungsge-schichte und Kontextbedeutung von Jona 2*, (SBB 38), Stuttgart 1997.
10. Schöpflin K., *Notschrei, Dank und Disput, Beten im Jonabuch*, Bb 78 (1997), s. 389–404.
11. Walsh J. T., *Jona 2,3-10: A Rhetorical Critical Study*, Bb 63, 2 (1982), s. 219–229.
12. Weimar P., *Jonapsalm und Jonaerzählung*, BZ 28, 1 (1984), s. 43–68.

MONOGRAFIE I OPRACOWANIA OGÓLNE ORAZ WSTĘPY

1. Brzegowy T., *Bóg pragnie zbawić wszystkich ludzi. Religijne przesłanie Księgi Jonasza*, AK 119 (1992), s. 204–211.
2. Brzegowy T., *Prorocy Izraela*, cz. II, Tarnów 1995, s. 66–100.
3. Brzegowy T., *Prorocki wymiar Księgi Jonasza*, CT 62 (1992), s. 5–20.
4. Campbell E. F., *Łaska*, tłum. T. Mieszkowski, SWB, s. 493–494.
5. Chrostowski W., *Narodziny egzegezy biblijnej – midrasz*, PP 4 (1984), s. 56–69.
6. Coogan M. D., *Zbawienie*, tłum. T. Mieszkowski, SWB, s. 816–817.
7. Cohn G. H., *Das Buch Jona im Lichte der biblischen Erzählkunst*, (SSem 12), Assen 1969.
8. Craig K. M., *A poetic of Jonah: Art in the Service of Ideology*, Columbia SC. 1993.
9. Czerski J., *Pojęcie hesed w Starym Testamencie (stan badań)*, RTK 30, 1 (1983), s. 103–116.
10. Donfried K. P., *Wiara*, tłum. Z. Kościuk, EnB, s. 1327–1331.
11. Efrid J. M., *Grzech*, tłum. E. Szymula, EnB, s. 364–365.
12. Erbt W., *Elia, Elisa, Jona ein Beitrag zur Geschichte des IX. und VIII. Jahrhunderts*, (Untersuchungen zur Geschichte der Hebräer 1), New York 1989.
13. Fabry H. J., Sawyer J. F., *ישע*, TWAT III, k. 1042.
14. Freedman D. N., Lundbom J., *בנתן*, TWAT I, k. 616.
15. Fuchs H. F., *עלה*, TWAT VI, k. 99–100.
16. Gądecki S., *Klucz do Księgi Jonasza, przypowieści o Bożym miłosierdziu i duchowych horyzontach Izraela*, SG 11 (1997) s. 61–85.
17. Gerstenberger E., *בליל*, TWAT VI, k. 606–617.
18. Gołębiewski M., *Prorocy mniejsi. Jonasz*, [w:] WPSNS II, s. 325–327.

19. Grossouw W., Haag H., *Gebet*, [w:] *Bibel Lexikon*, Hrsg. H. Haag, Leipzig 1969, k. 516–522.
20. Haller E., *Die Erzählung von dem Propheten Jona*, (ThEx 65), München 1958.
21. Jakubiec Cz., *Wprowadzenie do ksiąg Starego Testamentu*, Warszawa 1954.
22. Kubik A., *Prorocy „mniejsi”. Jonasz*, [w:] *Wstęp do Starego Testamentu*, t. II, red. S. Łach, Poznań 1973, s. 520–521.
23. Lippl J., Theis J., *Die zwölf kleine Propheten*, (Die Heilige Schrift des Alten Testaments VIII), Bonn 1937, s. 152–172.
24. Magonet J., *Form and Meaning: Studies in Literary Techniques in the Book of Jonah*, (Bal 8), Sheffield 1983.
25. Mora V., *Jonas*, CahEv 36 (1981).
26. Person R. F., *In Conversation with Jonah: Conversation Analysis, Literary Criticism, and the Book of Jonah*, (JSOTSuppl 22), Sheffield 1996.
27. Peter M., *Wykład Pisma Świętego Starego Testamentu*, Poznań 1970.
28. Polok B., *Wprowadzenie do ksiąg Starego Testamentu*, (Podręczniki i Skrypty 3), Opole 1999, s. 184–185.
29. Porter J. R., *Kult*, tłum. Z. Kościuk, EnB, s. 640–646.
30. Preuß H. D., עֵיִלָּם, TWAT V, k. 1158–1159.
31. Rubinkiewicz R., *Midrasz jako zjawisko egzegetyczne*, CT 63, 3 (1993) s. 11–26.
32. Seybold K., הַבֵּל, TWAT II, k. 337.
33. Simian-Yofre H., פִּיִּים, TWAT VI, k. 649.
34. Stachowiak L., *Akcenty uniwersalistyczne księgi Jonasza i Rut*, RTK 42, 1 (1995), s. 17–25.
35. Stähli H. P., בֵּלֵּי *hitp. beten*, THAT II, k. 427–432.
36. Steffen U., *Die Jona-Geschichte: ihre Auslegung und Darstellung im Judentum, Christentum und Islam*, Neukirchen-Vluyn 1994.
37. Synowiec J. S., *Prorocy Izraela, ich pisma i nauka*, Kraków 1995, s. 333–339.
38. Świderkówna A., *Rozmowy o Biblii*, Warszawa 1994, s. 256–268.
39. Tribble Ph., *Rhetorical Criticism: Context, Method, and the Book of Jonah*, Minneapolis 1994.
40. Vanoni G., *Das Buch Jona: literar- und formkritische Untersuchung*, (ATSAT 7), St. Ottilien 1978.
41. Wehmeier G., עֵלָּה, *hinaufgehen*, THAT II, k. 284.
42. Witzernath H. H., *Das Buch Jona: eine literaturwissenschaftliche Untersuchung*, (Arbeiten zu Text und Sprache im Alten Testament 6), St. Ottilien 1978.
43. Wolff H. W., *Studien zum Jonabuch*, Neukirchen-Vluyn 1975.
44. Zawiszewski G., *Zagadnienia wybrane ze wstępu szczegółowego do Starego Testamentu*, Pelplin 1983.

POMOCE LEKSYKALNE

1. Abramowiczówna Z., *Słownik grecko-polski I–IV*, Warszawa 1958–1965.
2. *Bibeltheologisches Wörterbuch*, Bd. I–II, Hrsg. J. B. Bauer, Graz-Wien-Köln 1967.
3. Briks P., *Podręczny słownik hebrajsko-polski i aramejsko-polski Starego Testamentu*, red. W. Chrostowski, Warszawa 1999.

4. Friedemann E. R., *Hebräisch-Deutschen Präparation zu den „Kleinen Propheten“. I. Hosea bis Jona*, Marburg 1968.
5. Gesenius W., Buhl F., *Hebräisches und Aramäisches Handwörterbuch über das Alte Testament*, Berlin 1962.
6. Lisowsky G., *Konkordanz zum Hebräischen Alten Testament*, Stuttgart 1981.
7. Zorell F., *Lexicon hebraicum et aramaicum Veteris Testamenti*, Roma 1968.

MONIKA ZIEMBA

AKADEMIA POMORSKA W SŁĘPSKU
INSTYTUT POLONISTYKI, WYDZIAŁ FILOLOGICZNO-HISTORYCZNY
E-MAIL: LISTOWSKA.M@GMAIL.COM

Rozważania nad kategorią rytmu *Pawła z Tarsu* Karola Huberta Rostworowskiego

STRESZCZENIE

Niniejszy artykuł rozpatruje problematykę muzyczno-literackich filiacji. Jego celem jest wskazanie na muzyczność typu I jako tę, która stanowi immanentną cechę budowy dramatu Karola Huberta Rostworowskiego pt. *Paweł z Tarsu*. Autorka pracy, opierając się na wypowiedzi samego twórcy, wskazuje, że kategoria rytmu stanowi oś konstrukcyjną utworu i odgrywa znaczącą rolę w odzwierciedleniu stanów emocjonalnych poszczególnych bohaterów. Poprzez próbę transponowania określonych terminów muzycznych na materiał językowy dokonuje analizy wybranych przejawów rytmiczności. Skupia się również na agogice i akustyce, które implikują bogatą nastrojowość, egzemplifikują temperament postaci i wpływają na odbiór dzieła dramatycznego.

SŁOWA KLUCZOWE

muzyczność, dramat, *Paweł z Tarsu*, Karol Hubert Rostworowski, rytm, agogika

I

Teoretyczna debata nie podnosi już problemu zasadności związków muzyczno-literackich, dotyczy raczej zakresu ich rozpatrywania. Pojemna formuła komparatystyki interdyscyplinarnej wydaje się przy tym rozwiązaniem kompromisowym. Po pierwsze, sytuuje się między sztukami i między dyscyplinami. Po drugie zaś, jest reakcją na „pewien sposób myślenia i bycia w kulturze (indywidualnego rozumienia i indywidualnego interpretowania zjawisk kulturowych)”¹.

Intensywny rozwój prac poświęconych filiacjom literacko-muzycznym dowodzi bezsprzecznie faktu, iż cieszą się dziś one ogromną popularnością i zaj-

¹ A. Reimann, *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich*, Poznań 2013, s. 46.

mują, obok jeszcze do niedawna znacznie chętniej rozpatrywanych inspiracji literacko-plastycznych, istotne miejsce w europejskiej myśli interdyscyplinarnej. Wskazują na to w głównej mierze liczne dysertacje, zawierające ciekawe i innowacyjne konkluzje, które znacznie poszerzają dotychczasową optykę badawczą.

Na gruncie polskiej komparatystyki literackiej źródłem kanonicznym wciąż pozostaje praca Andrzeja Hejmeja pt. *Muzyczność dzieła literackiego*. Autor wskazuje w niej na nieprecyzyjność pojęcia „muzyczność”. Zdaniem badacza „nie ma jednej muzyczności”², a problem z proponowaną terminologią ma wymiar znacznie szerszy i wiąże się zarówno ze stopniem skomplikowania relacji łączących literaturę z muzyką, z ogromną ilością zjawisk funkcjonujących na obu płaszczyznach, jak i rozbieżnymi propozycjami badawczymi. Stąd też wielu badaczy powołuje się na znacznie bezpieczniejszy, ale i ogólniejszy termin – „muzyka”. Hejmej, wskazując na dotychczasową optykę badawczą, porządkuje ogólną wiedzę i konstatuje, że:

[...] muzyczność w badaniach literackich ma za zadanie sugerować pewien nieokreślony bliżej związek źródłowy między literaturą a muzyką, między danym autorem a kompozytorem, między jakąś estetyką muzyczną, między pewnymi aspektami dzieła literackiego a aspektami kompozycji muzycznej³.

Muzyczność jest także właściwością tekstu literackiego, która wprowadza odbiorcę w określone pole interpretacyjne. Hejmej wyróżnia trzy poziomy tekstowe literacko-muzycznych filiacji. W obręb pierwszego paradygmatu, zwyczajowo nazywanego muzycznością typu I, wchodzi wszelkie przejawy związane z eufoniczną organizacją tekstu, mianowicie: instrumentacja głoskowa, rytm, pauzy, tempo, intonacja, synkopa, aliteracja itp., zwyczajowo określone przez Bohdana Pocięja mianem kryteriów jakości poezji⁴. Według Hejmeja muzyczność I implikuje indywidualną technikę zapisu realizowaną na poziomie warstwy brzmieniowej, charakteryzującą konkretny tekst literacki. Jak bowiem wskazuje, chodzi tutaj:

[...] nie o immanentne ukształtowanie fonetyczne jakiegoś języka, lecz o nadane w sposób jednostkowy uporządkowanie w sferze brzmieniowości danego tekstu literackiego, nie o onomatopę na przykład, która „robi najwięcej hałasu w języku”, lecz o konkretną sytuację jej artystycznego przejęcia, o typ procesu literackiej rekontekstualizacji⁵.

² A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012, s. 51.

³ Ibidem, s. 52.

⁴ Por. ibidem, s. 65.

⁵ Ibidem, s. 67–68.

Muzyczność II, jak zaznacza badacz, najmniej dyskusyjna, ujawnia się na płaszczyźnie stematyzowania. Może ona funkcjonować jako opis konkretnych i realnie istniejących utworów muzycznych oraz kompozycji zmysłowych. Wreszcie muzyczność III, najtrudniejsza i zdaniem Hejmeja najmniej opracowana w literaturze przedmiotu – dotyczy ona wprowadzania konstrukcji muzycznych w obręb tekstu literackiego. Pocięj nazywa ją „muzycznością utajoną”⁶, a autor *Muzyczności dzieła literackiego* określa ją mianem „muzycznego tekstu literackiego”⁷.

Celem niniejszego artykułu jest analiza dramatu Karola Huberta Rostworowskiego *Paweł z Tarsu* pod kątem występowania w nim muzyczności typu I. To właśnie muzyczność typu I stanowi immanentną cechę jego budowy i tworzy swoistą oś konstrukcyjną dzieła. Niniejszy artykuł nie jest całościowym ujęciem tematu, a jego autorka skoncentrowała się w nim przede wszystkim na kategorii rytmu i analizie wybranych jego przejawów.

II

Literacko-muzycznym filiacjom, których oznaki można dostrzec w dramatach Rostworowskiego, sprzyjają czasy, w których żył i tworzył autor *Juda-sza z Kariothu*. Jak podkreśla Jacek Popiel:

[...] problem związków literatury z muzyką miał szczególne znaczenie w literaturze końca XIX w. i pierwszej ćwiertci XX wieku. Przede wszystkim dlatego, że młodopolska fascynacja symbiozą muzyczno-literacką zyskała rozleglejszy kontekst, wiązała się bowiem z młodopolską syntezą sztuk. Wpływ muzyki nie ograniczał się do strony brzmieniowej poezji, do nadawania wierszom tytułów powtarzających nazwy form muzycznych [...] i do funkcji ekwiwalentu emocjonalnego. Równie ważne, a może najważniejsze, było młodopolskie przekonanie o metafizycznych treściach muzyki (muzyka wyraża to, co nieskończone, nieosiągalne i absolutne)⁸.

⁶ Ibidem, s. 72.

⁷ Ibidem, s. 75.

⁸ J. Popiel, *Sztuka dramatyczna Karola Huberta Rostworowskiego*, Wrocław 1990, s. 135. Por. J. James, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, tłum. M. Godyń, Kraków 1996. Warto przypomnieć, że to Boecjusz, odwołując się do założeń między innymi Pitagorasa, w swoich *Zasadach muzyki* wyodrębnił podział na *musica instrumentalis* (muzykę wykonywaną na instrumentach), *musica humana* (źródłem której jest organizm ludzki, polegająca na współbrzmieniu, harmonijnym bądź nieharmonijnym, duszy i ciała), oraz *musica mundana* (muzykę kosmosu, pojmowaną jako muzyka sfer).

Na korzyść literacko-muzycznych filiacji przemawiają również zainteresowania Rostworowskiego oraz gruntowne wykształcenie. Autor *Judasza* już od dziecka przejawiał zamiłowanie do muzyki. Sam nauczył się czytać nuty. W trakcie pobytu w rodzinnych Czarkowach grywał sporo na fortepianie. Mimo marzeń związanych z karierą muzyczną upatrywano w nim adepta nauk rolniczych. I choć ukończył Krajową Średnią Szkołę Rolniczą, zawodowi temu nie oddał się nigdy. Dzięki wsparciu finansowemu wuja rozpoczął studia muzyczne w Lipsku. Fascynowała go również filozofia – uczęszczał jako wolny słuchacz na wykłady Wilhelma Wundta. Pobyt w mieście narodzin Ryszarda Wagnera wpłynął na późniejsze życie Rostworowskiego oraz kształtowanie się jego światopoglądu, w tym także muzycznego, bo jak sam mawiał: „każdy pisarz dramatyczny musi być muzykiem – kompozytorem i filozofem”⁹. *Pierwszy kajet pieśni do słów Heinego, Pogrzeb wiejski i Dożynki* to cała, niewielka spuścizna Rostworowskiego-kompozytora. Niewątpliwie jednak to właśnie muzyczne filiacje zdecydowały o sukcesie Rostworowskiego-dramatopisarza. Jak konstatuje Zdzisław Jachimecki, niezwykłość i innowacyjność dzieł twórcy *Judasza* wiąże się z tym, że „operuje [on] całą skalą dynamicznych odcieni, z pianissimem grup i fortissimem solów, wprost zdaje się instrumentować swój dramat, nierzadko zaś korzysta z kachofonji, ze zniekształcenia dźwięków”¹⁰.

Kategorią nadrzędną, ewokującą literacko-muzyczne powiązania, jest dla autora *Niespodzianki* rytm. Jak sam stwierdził w wywiadzie przeprowadzonym przez Zofię Starowieyską-Morstinową: „Dla mnie wszystko jest rytmem. O np. to, co pani mówi – to już jest dla mnie rytmem, już słyszę tu pewną tonację, nawet pewną melodię. Jako melodię pamiętam potem to, co słyszę”¹¹. Jak zaznacza Jacek Popiel, rytm pełni istotną rolę w budowaniu postaci:

Rostworowski kiedyś wprost wypowiedział sąd: „rytmem i rymem podkreśla się charaktery osób dramatu: ich głupotę, rezonerski wykwiut, ordynarność”. Dlatego m.in. za pomocą rytmu odzwierciedlał najrozmaitsze stany emocjonalne postaci; rytm pełnił przez to funkcję ekwiwalentu emocjonalnego [...]. Rostworowski, reżyserując wartościami rytmicznymi, stosując nagłe przejścia z jednej rytmiki w drugą, uczynił z rytmu znak w teatralnej semantyce¹².

⁹ Z. Jachimecki, *Karol Hubert Rostworowski i muzyka*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1938, nr 7, s. 5.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ J. Popiel, op. cit., s. 144. Cyt. za: Z. Starowieyska-Morstinowa, *W laboratorium wielkiej twórczości. Wywiad z K. H. Rostworowskim*, „Kultura” 1936, nr 2.

¹² Ibidem. Dość szeroko pisze o tym w swojej książce Jacek Popiel. Zagadnieniu temu poświęca również miejsce Andrzej Hejmej (*Partytura – «Judasza z Kariothu» Karola Huberta Rostworowskiego*, [w:] idem, *Muzyczność dzieła literackiego*, op. cit., s. 183–209).

III

Rytm będzie więc stanowić immanentną cechę budowy dramatów Rostworowskiego, w tym również *Pawła z Tarsu* – dzieła ciekawego z racji swej fragmentaryczności, którego autor nie dokończył i nad którym pracę dość szybko zarzucił¹³. Zdaniem Tadeusza Dworaka przyczyną takiego stanu rzeczy mogła być obawa przed popadnięciem w schematyzm, gdyż dzieło zarówno tematyką, jak i budową pod wieloma względami przypomina *Judasza z Kariothu*¹⁴. W zamyśle twórcy miało ono wchodzić w obręb cyklu utworów poświęconych historii Kościoła¹⁵. Skreślone ręką Rostworowskiego cztery sceny aktu I i urywek piątej kontynuują problematykę zapoczątkowaną w *Judaszu z Kariothu* – egzemplifikują człowieka rozdartego wewnątrz, obciążonego brzemieniem powołania, ulegającego kryzysom i zmiennym nastrojom¹⁶. Pracę nad nowym dramatem Rostworowski rozpoczyna od gruntownego oglądu fachowej literatury i żmudnego studiowania źródeł historycznych, czemu daje wyraz w dwóch listach do Jadwigi Mehofferowej:

Zabieram, raczej zabrałem się do nowej roboty. „Paweł z Tarsu”. Oczywiście pod „zabrałem się” trzeba rozumieć tylko książki, a pod książkami bardzo fachowe, bardzo naukowo ciekawe, ale bardzo faktycznie nudne awantury [...]. Zwlekałem z listem, bo 1. zapakowany jestem w Żydach¹⁷.

Tytułowy bohater jest uczniem Gamaliela, członka Sanhedrynu. Starzec pokłada w nim wielkie nadzieje i postrzega jako tego, który przywróci ład w Judei i rozprawi się z chrześcijanami. Dlatego też postanawia wysłać go z listami do Damaszku, by pojmał Żydów i przyprowadził ich do Jerozolimy. W oczach sędziwego faryzeusza to właśnie Szaweł jest tym, który – jak to określił Juda:

trudności przewycięża...
który z litością się nie brata...
który nie walczy ze swym żalem...

¹³ Rostworowski nie dokończył swojego dzieła. Spod ręki dramatopisarza wyszedł jedynie I akt, zawierający 4 sceny i urywek piątej.

¹⁴ Por. T. Dworak, *Karol Hubert Rostworowski*, Warszawa 1996, s. 67–68.

¹⁵ Por. M. Rostworowski, „Paweł z Tarsu” *Karola Huberta Rostworowskiego*, [w:] *Dramat i teatr modernistyczny*, red. J. Popiel, Wrocław 1992, s. 197.

¹⁶ Ibidem, s. 198.

¹⁷ *Dwa listy Karola Huberta Rostworowskiego do Jadwigi Mehofferowej*, oprac. J. Popiel, [w:] *Dramat i teatr...*, op. cit., s. 223–226.

jeno wyznawce Christusowe,
 bez względu na wiek i wymowę,
 bez względu na płacz i na ranę,
 powiązać każe i związane
 przywiedzie do Jeruzalem¹⁸.

Jak bardzo Gamaliel się myli, pokazuje scena czwarta, w której pojawia się główny bohater „w hełmie i z mieczem w ręku, otoczony siepaczami niosącymi pochodnie, miecze i kije”¹⁹, ciągnący za sobą pojmanego wcześniej Szczepana. Nie jest to już jednak ten sam dawny uczeń, którego znał ów starzec. Wydaje się jakiś inny, odmieniony. „Blady i mający obłąkane oczy, stając w drzwiach i zwracając się w lewo, zdyszany, tragicznym, a donośnym szeptem”²⁰, wzbudza w Gamalielu strach i przerażenie. Targają nim sprzeczne emocje, będące oznaką powolnej przemiany, na co wskazuje zresztą przywołane przez dramatopisarza imię Paweł, ewokujące rodzące się w bohaterze powołanie do służby Chrystusowi.

Fakt, iż *Paweł z Tarsu* nie został przez Rostworowskiego ukończony i funkcjonuje jedynie jako fragment, nie czyni z niego wcale dzieła bezwartościowego. Wręcz przeciwnie, w przestrzeni metatekstowej sztuka staje się swego rodzaju partyturą, eksponującą muzyczny interpretant, generującą nowe znaczenie dramatu. Jak zaznacza Hejmej: ów termin [partytura] w literaturoznawstwie funkcjonuje najczęściej w kontekstach naddanych, łączy się z nim różnorodne zagadnienia literackie i językowe, wskutek czego zatracą on częściowo lub całkowicie muzyczne, «prymarne» znaczenie”²¹, w którym komparatysta upatruje immanentny związek z muzycznym intertekstem. W przypadku *Pawła z Tarsu* partytura nie jest ewokowana przez cytat intersemiotyczny, jak to na ogół bywa, lecz przez falowanie agogiki i określony rytm wypowiedzi. John Louis Styan, pisząc o partyturze dramatu, konstatuje:

[...] dialog dramatyczny działa za pomocą pewnych instynktownie przyjętych kodów. Jedne z nich mówią reżyserowi, jak ustawiać postacie na scenie, inne – jaki układ dźwięków powinien usłyszeć, odbijający się echem i sprzeczny, o zmiennym tonie, wznoszącym się i opadającym. Te dyrektywy nieodparcie zmuszają go do słuchania tonacji, w której scena ma być grana, oraz brzmienia i tempa melodii. Inne nakazują mu uruchamiać poszczególne rytmiczne odruchy emocji przepływające między sceną a widownią. Pozostaje mu połączyć kolor i kształt obrazu scenicznego z muzyką, którą znajduje utrwaloną w tekście.

¹⁸ K. H. Rostworowski, *Paweł z Tarsu*, [w:] *Dramat i teatr...*, op. cit., s. 208.

¹⁹ Ibidem, s. 214.

²⁰ Ibidem.

²¹ A. Hejmej, *Partytura literacka. Przedmiot badań komparatystyki interdyscyplinarnej*, „Teksty Drugie” 2003, nr 4, s. 37.

Dobry dialog działa tak właśnie i obywa się bez kontekstu, „wewnętrznych obrazów”. Nawet jeśli zakres działania tamtych efektów jest wąski, nawet jeśli efekt polega na całkiem otwartej i najprostszej mowie, możemy oczekiwać, że tekst zabrzmi melodią, jakiej nie słyszymy w realnym życiu. Dialog powinno się odczytywać i słyszeć jako partyturę dramatu [*dramatic score*]²².

Rostworowski rozpoczyna *Pawła z Tarsu* od budowania napięcia. Świadczy o tym swego rodzaju ekspozycja, której przesłanki znajdujemy w didaskaliach. Z jednej strony ewokuje ona dopiero co odbytą kłótnię między rodzeństwem – Szymonem i Liją – i odzwierciedla określony stan emocjonalny bohaterów („Lija obraca żarna i od czasu do czasu gniewnie spogląda na brata. Widać, że się dopiero co kłócili, a teraz milczą poróżnieni”²³), z drugiej przywołuje fluktuację okrzyków tłumu – na przemian cichnących, podnoszących się, kłótliwych, drwiących i groźnych. Tak zarysowana nastrojowość współgra ze sposobem wypowiedzania przez postaci poszczególnych sekwencji tekstu. Oto bowiem do domu Gamaliela, ojca Szymona i Lii, przybywają Juda ben Tabbai i Tarphon. Charakter wygłaszanych kwestii wyraźnie kontrastuje z oschłością i zdawkowością słów Szymona (*adagio sostenuto*)²⁴. Stąd też początkowe partie dramatu ograniczają się do dość oszczędnej wymiany zdań między interlokutorami. Świadczy o tym fragment:

JUDA
Jest rodzic?

SZYMON (*który podniósł głowę, sucho*)
Jest.
(*przybiera dawną pozę*)

JUDA (*po chwili wahania*)
My w ważnej sprawie przybyli.

SZYMON (*niechętnie*)
Rodzic modły czyni.

TARPHON (*po chwili jakby naradzania się wzrokiem z Judą*)
Wezwij.

²² J. L. Styan, *Partytura dramatu*, tłum. K. Karkowski, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 3, s. 212. Na gruncie polskiej teatrologii zjawisko to opisywał Zbigniew Raszewski (por. Z. Raszewski, *Partytura teatralna*, „Pamiętnik Teatralny” 1958, z. 3–4).

²³ K. H. Rostworowski, *Paweł z Tarsu*, op. cit., s. 199.

²⁴ Por. J. Habela, *Słownikzek muzyczny*, Kraków 1958, s. 5. Zastosowany w pracy włoski termin muzyczny oznacza „powoli, powściągliwie”.

JUDA

Przerywać nie pozwala.

JUDA (*po chwili wskazując w stronę, skąd dolatują krzyki*)
Tam gwałt. Tam Szczepan Świątyni bluźni.

SZYMON (*coraz zaciętej*)
Tam Szaweł²⁵.

Rozwój akcji przynosi kolejne zmiany uczuciowości, które wpływają zarówno na rytmiczny kształt całości, jak i na falowanie tempa. W trakcie rozmowy z Tabbai i Tarphonem złość, którą Szymon starał się niedawno stłumić, wyraźnie eskaluje, o czym świadczą jego mimowolne wybuchy („Ja człowiek! Mną się nie zasłania! / Mnie być dowódcą albo niczem!”²⁶), które stopniowo będą przybierać na sile. Wydaje się więc, że wyważone słowa i spokojny ton przybyłych Żydów jedynie na krótko tłumią gniew syna Gama-liela. Rozmowy o zaognionej już i tak sytuacji w Judei, pojmaniu Szczepana i wzmianki o Szawle wcale nie polepszają sytuacji. Szymon nie może się pogodzić z tym, że ojciec właśnie w swoim uczniu, a nie w nim, upatruje obrońcę ludu. Odczuwa zazdrość i żal. Wskazuje na to między innymi Lija, która dotychczas jedynie przysłuchiwała się rozmowie i przyglądała całej sytuacji. Jej dobitne słowa – „Jego boli, / że Szaweł pierwszy, a on drugi”²⁷ – ewokują na powrót kłótnię rodzeństwa. Czytelnik śledzi więc to swoiste i z całą pieczołowitością zilustrowane *crescendo*, przechodzące od pozornie zarysowanego *piano*, pobrzmiwającego echem milczenia (następstwa ostrej wymiany zdań między bratem i siostrą jeszcze przed pojawieniem się gości), do stopniowego *fortissimo*, z pojawiającym się raz po raz wyczuwalnym *agitato*²⁸ oraz *con dolore*²⁹, co egzemplifikują przykładowe eksklamacje: „Bo mi ciężko! Bo się burzę! / Nie chcę umierać bez zasługi!”³⁰. Narastanie tempa potęguje dynamizm akcji. Ogniskowaniu napięcia w utworze służą również przejawy symultaniczności przywołane za pomocą muzycznej akolady. Znak ten posiada w tekście funkcję retardacyjną oraz repetycyjną, służy również ogniskowaniu napięcia. Konsonansowe powtórzenie tej samej sekwencji tekstu generuje rezonansowe brzmienie, znajdując ujście w jednogłośnym *forte*.

²⁵ K. H. Rostworowski, *Paweł z Tarsu*, op. cit., s. 199–200.

²⁶ Ibidem, s. 200.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Por. J. Habela, op. cit., s. 6. Zastosowany w pracy włoski termin muzyczny oznacza „burzliwie”.

²⁹ Por. ibidem, s. 25. Włoski termin muzyczny oznaczający „boleśnie”.

³⁰ K. H. Rostworowski, *Paweł z Tarsu*, op. cit., s. 201–202.

Sytuacja ulega stopniowej poprawie, gdy na scenę wchodzi, przyprowadzony przez Liję, Gamaliel. Wyczuwalne *decrescendo* stabilizuje nieco fluktuację tempa. Nie łagodzi jednak rozdrażnienia Szymona, który po skrytej rozmowie z Judą i Tarphonem wydaje się jeszcze bardziej niespokojny i poriryrowany. Egzemplifikacją jego stanu emocjonalnego są krótkie kwestie, w większości zaledwie kilkuwyrazowe, noszące znamiona eksklamacji lub pytań, z wyraźnie zarysowaną antykadencją. Scenę III Rostworowski opiera na dysonansie – spokój, dojrzałość i mądrość życiową sędziwego faryzeusza (swoiste *maestoso*³¹) przeciwstawia porywczoci i gwałtowności młodych Żydów (*agitato, ardente*³²). Świadczy o tym fragment:

GAMALIEL (*jw. b. ponuro*)

Ja wam powiem.
Wy odstąpcie od tych ludzi.
(*poruszenie*)
Zaniechajcie ich, albowiem
jeśli z ludzi jest ta sprawa,
rozchwieje się. Jeśli z Boga,
nie zdołacie jej zepsować
i na darmo synagoga
wojowaniem się utrudzi.

JUDA I TARPON (*hamując oburzenie*)

Przeto radzisz ustępować.

GAMALIEL (*podnosząc głowę, drżącym głosem*)

Czekać. Taka moja rada³³.

Gamaliel jest zaniepokojony wieściami o Szawle, a gdy ten wreszcie pojawia się w jego domu, także i dziwnym, napastliwym zachowaniem, które uczeń przejawia w stosunku do pojmanego i przyprowadzonego przez najemników Szczepana. Paweł zachowuje się jak obłąkany. To wygraża pięścią Szczepanowi i z nienawiścią kieruje doń słowa: „Ty mi spojrzeniem duszę wierć! / Ty mi urągaj, ty przekłety!”³⁴ (*agitato*), to znów „podnosząc rękę, przesłaniając nią oczy, jak gdyby patrzył na światło, i zniżając głos, prawie z lekkiem”³⁵, mówi:

³¹ Por. J. Habela, op. cit., s. 68. Włoski termin muzyczny oznaczający „poważnie, majestatycznie”.

³² Por. ibidem, s. 11. Włoski termin muzyczny oznaczający „płomiennie, ogniście”.

³³ K. H. Rostworowski, *Paweł z Tarsu*, op. cit., s. 209.

³⁴ Ibidem, s. 214.

³⁵ Ibidem, s. 215.

Jasnyś?... W tobie widno?...
 W tobie cherubów nie milknie chór?...
 Za tobą nędze się nie wloką?...
 Za tobą przekleństw nie bieży rota?...
 Tobie uczynki twe nie brzydą?
 W twoim zakonie prawdy nie brak?...³⁶

Krótkie sekwencje tekstu z wyraźnie zarysowaną intonacją wznoszącą, częste równoważniki zdań, rytm rwany³⁷ egzemplifikują rozdarcie wewnętrzne tytułowego bohatera i wraz ze słowami „Ale wprzód zamknąć mu powieki... / bo światłość w ciemnościach świeci”³⁸, odwołującymi się do fragmentu Ewangelii św. Jana, zdają się antycypować powołanie do służby Chrystusowi. Scena spotkania Pawła ze Szczepanem jest znamienna i ważna, gdyż w konfrontacji ze spokojem i łagodnością pojmanego Żyda tytułowy bohater wydaje się przegrany już na starcie, co potęguje tragizm postaci i ogniskuje napięcie w utworze.

Nagle zmiany w zachowaniu ukochanego ucznia i poruszenie malujące się na twarzach najemników sprawiają, że i Gamaliel traci dawny spokój i z przerażeniem (*con dolore*) spogląda na Szawła. Za zamkniętymi drzwiami, jedynie w otoczeniu zaufanych osób (Szymon, Tarphon, Juda), próbuje zrozumieć emocje targające tytułowym bohaterem. Ta część sceny IV, w której w umyśle Pawła ponownie do głosu dochodzą natrętne perseweracje związane z zabiciem dziecka schrystianizowanych hellenistów³⁹ („Lecz w myśli ciągle stoi widzenie... jedno małe chłopię...”⁴⁰), utrzymana jest w podobnym tonie, co jej część początkowa, cechuje się też wyraźnie zarysowaną dynamiką i zapowiada kolejne zmiany nastrojowości oraz fluktuację tempa, gdzie raz po raz do głosu dochodzą to *pesante*⁴¹ (Paweł: „Wy radźcie. Mnie do czynu. / Ale do rady... nie mam sił”⁴²), *agitato* (Szymon: „Więc żałość twa jest płocha! / Grzeszna!”⁴³), to znów *mesto*⁴⁴ i *con dolore* (Paweł: „Rabbi. Jam wyrósł u twoich nóg. / Tyś mię wychował. Ty mnie znasz”⁴⁵). Pawłem targają sprzeczne emocje. Miota się między powinnością

³⁶ Ibidem.

³⁷ Por. T. Dworak, op. cit., s. 67.

³⁸ K. H. Rostworowski, *Paweł z Tarsu*, op. cit., s. 215–216.

³⁹ Por. *Dramat i teatr...*, op. cit., s. 198.

⁴⁰ K. H. Rostworowski, *Paweł z Tarsu*, op. cit., s. 218.

⁴¹ Por. J. Habela, op. cit., s. 88. Włoski termin muzyczny oznaczający „ociężałe”.

⁴² K. H. Rostworowski, *Paweł z Tarsu*, op. cit., s. 217.

⁴³ Ibidem, s. 218.

⁴⁴ Por. J. Habela, op. cit., s. 72. Włoski termin muzyczny oznaczający „smutno”.

⁴⁵ K. H. Rostworowski, *Paweł z Tarsu*, op. cit., s. 219.

wobec zakonu a wątpliwościami, których nie może pojąć. Te z kolei, zasiane w jego sercu przez nową wiarę i dziwne wizje, zdają się ewokować spokój, poczucie bezpieczeństwa, wszechobecnej miłości i prawdy. Egzemplifikacją takiego stanu rzeczy są słowa:

Ja wódz! A miłość mogę zmódz?
A mogę kazać, gdy się pali
strasznego słońce objawienia,
byśmy do ciemnic uciekali...

Lecz Rabbi... ja widziałem
cuda. Widziałem wielki dziw.
Pokój, co mieczom się udziela,
że miecz ginącym nie jest krzyw,
że chciałby w ranie mieszkać lata,
że chciałby tulić się do ran,
a gdy wyrwany krwią ocieka,
to drży prawicy, to narzeka,
jak gdybyś w ręku niósł człowieka
i bratem godził w serce brata⁴⁶.

IV

Celem niniejszego artykułu było wskazanie na muzyczność typu I oraz związany z nią rytm jako elementy stanowiące immanentną cechę budowy *Pawła z Tarsu* Karola Huberta Rostworowskiego.

Autorce niniejszej pracy nie chodziło o gruntowną analizę wszystkich przejawów rytmiczności, która stanowiąc oś konstrukcyjną dramatu, jest bez wątpienia czynnikiem wyróżniającym dzieła autora *Judasza* spośród innych utworów ówczesnej epoki. Stąd pominięcie takich komponentów sfery technicznej, jak między innymi pauza czy permanentnie stosowane przez Rostworowskiego wielokropki⁴⁷. Istotnym założeniem było natomiast skupienie się na agogice i akustyce, których fluktuacja implikowała bogatą nastrojowość, egzemplifikowała temperament poszczególnych postaci⁴⁸ i wpływała w znaczny sposób na odbiór dzieła dramatycznego. Stąd przeprowadzona przez autorkę artykułu próba transponowania terminów muzycznych, będących swoistym określeniem tempa, na materiał językowy. Szkoda

⁴⁶ Ibidem, s. 219–220.

⁴⁷ Por. A. Hejmej, *Partytura...*, op. cit., s. 193.

⁴⁸ Por. Z. Jachimecki, op. cit., s. 5.

tylko, że temu muzycznemu *parlando*⁴⁹ autor *Niespodzianki* nie nadał szerszego wydźwięku, pozostawiając sztukę nieukończoną, bo w przeciwnym razie na pewno wybrzmiałoby ono z całą mocą i pietyzmem, jak chociażby w przypadku *Judasza i Kaliguli* – dzieł znamienych, stworzonych przez Rostworowskiego według zasady:

[...] każdy utwór sceniczny jest utworem symfonicznym, pisany na większą lub mniejszą orkiestrę, złożoną z żywych instrumentów. Każda rola jest równie ważna, równie godna i równie odpowiedzialna, bez względu na jej rozmiary⁵⁰.

REFLECTIONS ON THE CATEGORY OF RHYTHM OF *PAUL OF TARSUS*
WRITTEN BY KAROL HUBERT ROSTWOROWSKI

ABSTRACT

The article examines the issues of musical and literary filiations. Its aim is to indicate to the musicality of type I as this, which is an inherent feature of the construction of the drama entitled *Paul of Tarsus* written by Karol Hubert Rostworowski. The author of the work, based on the statements of Rostworowski, indicates that the category of rhythm provides the core of the drama and fully huge role in reflection the emotional states of individual characters. By transposition of various music terms into linguistic material, makes analyzes of selected rhythmicity components. The author also focuses on agogics and acoustics, which implies a rich moodiness, exemplify the temperament of characters and affect the reception of drama.

KEYWORDS

musicality, drama, *Paul of Tarsus*, Karol Hubert Rostworowski, rhytm, agogics

BIBLIOGRAFIA

1. *Dwa listy Karola Huberta Rostworowskiego do Jadwigi Mehofferowej*, oprac. J. Popiel, [w:] *Dramat i teatr modernistyczny*, red. J. Popiel, Wrocław 1992.
2. Dworak T., *Karol Hubert Rostworowski*, Warszawa 1996.
3. Habela J., *Słowniczek muzyczny*, Kraków 1958.
4. Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012.
5. Hejmej A., *Partytura literacka. Przedmiot badań komparatystyki interdyscyplinarnej*, „Teksty Drugie” 2003, nr 4.
6. Hejmej A., *U jednej z granic literatury (Uwagi o „muzycznych” uwikłaniach)*, „Ruch Literacki” 1998, z. 2.
7. Jachimecki Z., *Karol Hubert Rostworowski i jego muzyka*, „Kuryer Literacko-Naukowy” 1938, nr 7.

⁴⁹ Por. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, op. cit., s. 199.

⁵⁰ K. H. Rostworowski, *O kryzysie teatralnym*, „Gazeta Literacka” 1932, nr 7, s. 109.

8. James J., *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, tłum. M. Godyń, Kraków 1996.
9. *Dramat i teatr modernistyczny*, red. J. Popiel, Wrocław 1992.
10. Popiel J., *Sztuka dramatyczna Karola Huberta Rostworowskiego*, Wrocław 1990.
11. Raszewski Z., *Partytura teatralna*, „Pamiętnik Teatralny” 1958, z. 3–4.
12. Reimann A., *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich*, tłum. ??, Poznań 2013.
13. Rostworowski K. H., *O kryzysie teatralnym*, „Gazeta Literacka” 1932, nr 7.
14. Rostworowski K. H., *Paweł z Tarsu*, [w:] *Dramat i teatr modernistyczny*, red. J. Popiel, Wrocław 1992.
15. Rostworowski M., *„Paweł z Tarsu” Karola Huberta Rostworowskiego*, [w:] *Dramat i teatr modernistyczny*, red. J. Popiel, Wrocław 1992.
16. Styran J. L., *Partytura dramatu*, tłum. K. Karkowski, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 3.

PAULINA POTERAŁA

UNIwersytet Łódzki
E-MAIL: PAULINA.POTERALA@GMAIL.COM

Fauna i flora w utworach Samuela Twardowskiego inspirowanych mitologią

STRESZCZENIE

Artykuł omawia sposoby przedstawiania oraz włączania do tekstów Samuela Twardowskiego ze Skrzypny opisów krajobrazów, roślin oraz zwierząt. Koncentruje się na twórczości inspirowanej mitologią, a więc na dialogowej sielance epickiej *Dafnis drzewem bobkowym*, dwóch epitalamiach epickich (pierwsze poświęcone Jakubowi Rozdrażewskiemu i Annie Przyjemskiej, drugie – Piotrowi Opalińskiemu i Annie Sieniuciance) oraz romansie *Nadobna Paskwalina*. Publikacja podzielona jest na trzy części. Pierwsza z nich omawia realizację założeń kategorii *enargei* i *energei* w opisach przyrody, kolejna odnosi się do świata roślin oraz zwierząt jako elementu współtworzącego kreację bohaterów. Ostatni komponent szkicu dotyczy elementów przyrody inspirowanych mitologią.

Fauna i flora w utworach Twardowskiego pełni następujące funkcje: tworzenie świata przedstawionego, urozmaicenie utworów, podkreślenie urody, charakteru czy też przemiany bohatera, oddanie ulotności chwili oraz atmosfery towarzyszącej opisywanemu wydarzeniu. Opisy przyrody emanują sensualnością, dynamizmem, a także odwołują się do afektywnej i perswazyjnej roli poezji, czerpiąc z tradycji retorycznej. Wątki roślinne oraz zwierzęce pokazują skalę wyobraźni poety, jego wrażliwość na piękno natury, jak również świadczą o istotności omawianego tematu w dziełach Twardowskiego.

SŁOWA KLUCZOWE

Samuel Twardowski, fauna, flora, mitologia, barok, *enargeia*, *energeia*

Przyroda w wiekach dawnych była wyznacznikiem rytmu i jakości życia, przedmiotem nieustającej uwagi, obserwacji, obiektem fascynacji oraz podziwu. Z jednej strony obdarzała ludzi dobrami naturalnymi i zachwycała

pięknem, z drugiej stanowiła nieposkromioną siłę, przerażała swą niedostępnością, dzikością czy też przypisywaną jej „magicznością”. Przyroda była ważnym tematem szeroko rozumianej sztuki piśmienniczej. Jako „całość kosmologiczna” wzbudzała refleksje filozoficzne oraz naukowe, jako „naturalne wyposażenie Ziemi” prowokowała do powstawania dzieł poszerzających wiedzę na temat natury, jako zjawisko uchwytnego przez zmysły piękna stanowiła zaś inspirację do tworzenia dzieł poetyckich¹.

Motywy fauny oraz flory nader często występują w utworach Samuela Twardowskiego. Pisarz w swej twórczości kreował opisy tak, aby unaocnić piękno natury oraz oddziaływać na zmysły czytelnika. Deskrypcje przyrody sarmackiego Marona charakteryzują się niezwykle bogactwem, szczegółowością, dynamizmem oraz sensualnością wizji. Świat fauny i flory był dla niego skarbnicą symboli, alegorii czy skonwencjonalizowanych porównań, odnosił się do fantastycznych, mitologicznych stworzeń oraz roślin. Godne namysłu wydaje się ukazanie sposobów przedstawiania oraz włączania do tekstów sarmackiego Marona opisów krajobrazów, roślin i zwierząt. Podstawową metodą analizy jest badanie zależności oraz znaczenia retoryki w ukształtowanych przez Twardowskiego deskrypcjach. Retoryczna perspektywa interpretacyjna pozwala na dokładniejsze rozpoznanie wybranych dzieł. Punktem wyjścia rozważań są utwory inspirowane mitologią, gdyż to właśnie w nich szczególną rolę odgrywa świat przyrody. Teksty reprezentują różne gatunki literackie, zostały napisane w kolejnych etapach twórczości poety, na kanwie innych dzieł, co podkreśla, że fascynacja fauną i florą była trwałym zjawiskiem w twórczości Twardowskiego.

Dafnis drzewem bobkowym – dialogowa sielanka epicka – została wydana w 1638 roku, a więc na początku literackiej drogi autora. Do napisania *Dafnis* Twardowski wykorzystał *Metamorfozy* Owidiusza oraz operę teatru Władysława IV z 1635 roku pt. *Dafnis*². Dwa kolejne teksty objęte badaniami to epitalamium epickie z 1644 roku poświęcone Jakubowi Rozdrażewskiemu i Annie Przyjemskiej (rozkwit twórczości), wzorowane na tekście Klaudiana poświęconym Honoriuszowi i Marii³, oraz wierszowany romans

¹ Tadeusz Bieńkowski stwierdził, że przyrodę w wiekach dawnych rozumiano szeroko, jako: elementy kosmologiczne, naturalne wyposażenie Ziemi (góry, rzeki, zwierzęta *etc.*), zjawiska przyrodnicze (burze, przypływy *etc.*), zarazy i epidemie oraz tajemne siły natury. Zob. T. Bieńkowski, *Wiedza przyrodnicza w Polsce w wieku XVI*, „Monografie z Dziejów Nauki i Techniki”, t. CXXXIV, Wrocław 1985, s. 5.

² J. Okoń, *Wstęp*, [w:] S. Twardowski, *Dafnis drzewem bobkowym*, oprac. J. Okoń, Wrocław 1976, BN I 277, s. XV–XVIII, XXV–XXXI.

³ K. Mroczek, *Epitalamium staropolskie. Między tradycją a obrzędem weselnym*, Wrocław 1989, s. 74.

Nadobna Paskwalina z 1655 roku, jak zadeklarował autor: „z hiszpańskiego świeżo w polski przemieniona ubiór”⁴, a więc adaptacja niezidentyfikowanego dotąd tekstu hiszpańskiego⁵ (schyłek twórczości). Ostatni utwór włączony do rozważań jest dziełem zwieńczającym dorobek artystyczny Twardowskiego. Poeta oparł go na pieśni weselnej Stacjusza dla Palladiusa i Celerinii⁶. Epitalamium wydano w 1661 roku z okazji zaślubin Piotra Opalińskiego i Anny Sieniucianki.

Praca ze względu na złożoność przedstawianego problemu składa się z trzech części. Pierwsza z nich omawia realizację założeń kategorii *enargei* i *energei* w opisach przyrody, kolejna odnosi się do świata roślin oraz zwierząt jako elementu współtworzącego kreację bohaterów. Ostatnia część szkicu dotyczy elementów przyrody inspirowanych mitologią.

***Enargeia* i *energeia* w opisach przyrody**

Zasada twórczego naśladowania świata natury, przedmiotów rzeczywistych czy też dzieł ludzkich była przestrzegana przez autorów nowożytnych. Artyści często podporządkowywali swą twórczość pragnieniu przedstawienia wytworów mimetycznych w sposób wymowny, żywy, aby odbiorca pod wpływem wysłuchania bądź lektury tekstu wytworzył w wyobraźni obraz dorównujący obiektom lub scenom realnym.

Pojęcia *enargeia* (unaocznienie lub łac. *evidentia*) i *energeia* (żywość opisu) pojawiły się już w rozprawach teoretyków antycznych, a następnie przejęte zostały przez uczonych nowożytnych, szczególnie piętno odciskając na literaturze renesansu oraz baroku. Podstawowy sens unaocznienia i żywości opisu ukonstytuował się w antyku. Prekursorem pojęć był Arystoteles, który ukształtował teorię literackiej *enargei*, a także w znaczący sposób wpłynął na definicję *enargei*. Pierwszy termin był dla filozofa niezbędnym walorem wypowiedzi, podkreślającym wytworność stylu, związanym z działaniem oraz ruchem. Drugie pojęcie nie pojawiło się w sposób dosłowny u Stagyryty, jednak wyodrębnił on właściwość języka poetyckiego o nazwie „przedstawienie unaoczniające”⁷.

⁴ S. Twardowski, *Dafnis drzewem bobkowym*, op. cit., s. 1 (karta tytułowa).

⁵ J. Okoń, *Wstęp*, [w:] S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina*, oprac. J. Okoń, Wrocław 1980, BN I 87, s. XVIII–XXV.

⁶ K. Mroczek, op. cit., s. 74.

⁷ B. Niebelska-Rajca, „*Enargeia*” i „*energeia*” w teoriach literatury renesansu i baroku, „*Studia Staropolskie. Series Nova*”, t. XXXII (LXXXVIII), Warszawa 2012, s. 9–52.

Należy jeszcze wyjaśnić, co rozumiemy przez „przedstawienie unaoczniające” i w jaki sposób je uzyskujemy. Unaoczniającym nazywamy takie przedstawienie, które pokazuje rzeczywistość jak żywą. Nazwanie więc człowieka dobrego „kwadratem” jest przenośnią, gdyż oba pojęcia oznaczają coś doskonałego, nie zawiera jednak ożywienia. Zawiera je natomiast wyrażenie [...] „Zerwali się już Grecy więc na równe nogi”.

„Zerwali się” – wprowadza element ożywienia i stanowi przenośnię, oznacza bowiem „szybkość”. [...] wydaje się, że rzeczy te żyją, ponieważ otrzymały cechy istot żywych⁸.

Dla Arystotelesa unaocznianie i żywość opisu współistnieją, są wobec siebie komplementarne. Jednak takie płynne, swobodne posługiwanie się oboma pojęciami oraz ich naturalna bliskość estetyczna doprowadziły w późniejszym czasie do błędnego odczytywania obu terminów – utożsamiania⁹. Jednak, jak twierdzi Albert Gorzkowski, u Stagiryty między *energeia* i *enargeia* istnieje znacząca różnica:

[...] „enargeia” to jedna z *figurae elocutionis*, która zakłada zastosowanie w formie werbalnej naturalnej jakości obrazowania odniesionej do jakiegoś fragmentu rzeczywistości; „energeia” zaś to ogólnie *virtus elocutionis*, jeden ze sposobów deskrypcji rzeczywistości nadającej jej „żywość obrazu”, aktualizującej tkwiącą w naturze i *res* potencję dynamizmu oraz działania w ogóle¹⁰.

Arystotelesowską myśl przejęli i kontynuowali między innymi: Dionizjusz z Halikarnasu, Demetriusz, Torquato Tasso czy – na polskim gruncie – Maciej Kazimierz Sarbiewski¹¹. Rozprawy naukowe z XVI oraz XVII wieku nie zmieniły w sposób znaczący podstaw teoretycznych obu kategorii reto-

⁸ Arystoteles, *Retoryka*, [w:] *Retoryka. Poetyka*, tłum. i komentarzem opatrzył H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 265–266.

⁹ Więcej na ten temat zob. B. Niebelska-Rajca, op. cit.

¹⁰ A. Gorzkowski, „*Ut pictura verba*”. *Zagadnienie unaoczniania w retoryce starożytnej i wczesnonowożytnej*, „Pamiętnik Literacki” XCII, 2001, z. 2, s. 47. Gorzkowski powołuje się na pracę: J. H. Hagstrum, *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago 1972.

¹¹ Antyczne i nowożytne teksty teoretyczne o pojęciach *energeia* i *enargeia* zob. m.in. Arystoteles, op. cit.; Demetriusz, *O wyrażaniu się*, [w:] *Trzy stylistyki greckie. Arystoteles, Demetriusz, Dionizjusz*, tłum. i oprac. W. Madyda, Wrocław 1953, s. 81–167; Dionizjusz, *O zestawieniu wyrazów*, [w:] *Trzy stylistyki greckie...*, op. cit., s. 168–269; M. K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej czyli Wergiliusz i Homer (De perfecta poesi sive Vergilius et Homerus)*, tłum. M. Plezia, oprac. S. Skimina, Wrocław 1954; idem, *Wykłady poetyki (Praecepta poetica)*, tłum. i oprac. S. Skimina, Wrocław 1958; T. Tasso, *Rozważania o sztuce poetyckiej*, tłum. T. Dobrzyńska, [w:] *Poetyka okresu renesansu*, wstęp i oprac. E. Sarnowska-Temeriusz, Wrocław 1982, s. 430–450.

rycznych¹². Barbara Niebelska-Rajca całościowo przeanalizowała materiał antyczny, renesansowy oraz barokowy. Badaczka podjęła się stworzenia definicji pojęć, nadmieniając, iż tego typu terminy trudno podporządkować „sztywnym” regułom. Według niej *enargeia* jest szczególnym typem opisu, który odwołuje się do zmysłu wzroku (lub/i do innych zmysłów), kształtując w wyobraźni sugestywny, precyzyjny, a także sensualny obraz przedmiotu mowy. Jest to jedna z koniecznych wartości języka poetyckiego. Natomiast *energeia* to metoda artystycznej ekspresji, siła wyrazu, polegająca na uzyskaniu „żywości” – osiągnięciu pełnego urzeczywistnienia poprzez ożywienie nieożywionego.

Odwoływanie się do wzrokowego postrzegania obrazów słownych wiąże literaturę z malarstwem. Powinowactwo obu sztuk było istotnym tematem rozważań teoretyków antycznych, jednak najważniejsze wydają się dwa aksjomaty¹³: horacjańskie zdanie z listu *Do Pizonów* „ut pictura poesis” (poemat jest jak obraz) – rozumiane, co nie było intencją poety, normatywnie – które następnie przekształcono w „ut pictura poesis erit” (niech poezja będzie jak obraz); oraz sentencja Symonidesa z Keos, cytowana przez Plutarcha, iż „malarstwo jest milczącą poezją, a poezja mówiącym malarstwem”¹⁴. Oba stwierdzenia wywarły ogromny wpływ na literaturę baroku – poeci dążyli do takiego przedstawienia *res*, aby czytelnik odczuwał ich rzeczywistość, jak w trakcie obcowania z wytworami sztuk plastycznych, a więc był uczestnikiem iluzji oraz obiektem perswazji, osiągniętej za pomocą figur retorycznych, odnoszących się do kategorii *enargei* oraz *energei*.

Technikę przedstawiania opartą na kategorii *enargei* i *energei* z powodzeniem stosuje w swych utworach Twardowski – poeta słynący z efektownych, malarskich opisów budynków, galerii, postaci¹⁵ oraz opisów przy-

¹² Pomijam dyskusje na temat błędnego odczytywania pojęć, gdyż nie jest ona przedmiotem szkicu. Więcej na ten temat zob. B. Niebelska-Rajca, op. cit. Warto odnieść się do ustaleń badaczki, która rozróżnia dwie kategorie (*enargeia*, *energeia*), co więcej, nie utożsamia ich z ekfrazą, hipotypozą czy innymi figurami retorycznymi. Uważa je za pojęcia nadrzędne, które realizowane były przez literatów za pomocą odpowiednich technik retorycznych. W niniejszym tekście przyjmuje się teorię przedstawioną przez B. Niebelską-Rajcę.

¹³ M. Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, tłum. W. Jekiel, Warszawa 1981, s. 7.

¹⁴ Sentencja cytowana za: H. Markiewicz, *Obrazowość a ikonizacja literatury*, [w:] idem, *Wymiary dzieła literackiego. Prace wybrane*, red. S. Balbus, „Klasyki Współczesnej Polskiej Myśli Humanistycznej”, t. IV, Kraków 1996, s. 7–8.

¹⁵ Na temat realizacji techniki ekfrazy przez S. Twardowskiego w opisach budynków, galerii i postaci powstało kilka tekstów. Zob. m.in.: T. Witczak, *Do genezy „Pałacu lesz-*

rody¹⁶. Wydaje się, iż sarmackiego Marona można określić mianem człowieka „obdarzonego żywą wyobraźnią” – niezbędną cechą autora, który chce, aby audytorium stało się fikcyjnym świadkiem naocznym¹⁷. Usytuowanie czytelników w pozycji odbiorców w procesie unaoczniania można osiągnąć za pomocą zabiegów językowych takich jak: 1. specyfikacja obiektu; 2. użycie czasu teraźniejszego (*praesens historicum*); 3. użycie okoliczników miejsca; 4. kierowanie wypowiedzi do osoby pojawiającej się w narracji; 5. mowa niezależna skierowana do siebie nawzajem przez osoby istniejące w narracji¹⁸. Autorzy powinni korzystać z podanych elementów wedle potrzeb, w sposób zindywidualizowany – przedstawione rozwiązania nie są bowiem warunkiem koniecznym unaocznienia, mogą w tekście współistnieć lub występować osobno.

Przyjrzyjmy się zatem zabiegom, dzięki którym Twardowskiemu udaje się z dużą zręcznością budować sugestywne ekfrazy, zaczynając od przytoczenia wizji ogrodu:

[...] Czemu wydrożone
 Z górnych okna kryształów tym więcy dodają
 Widoku i splendoru, gdy się otwierają
 Na rozkoszne ogrody i różańce włoskie,
 Które sama natura i fawory boskie
 Tak różno ubarwiły, że śmiertelne wdzięki,
 Ani dzieła najwyższe ludzkiej żadnej ręki
 Nic przed nimi nie mają. Tak o białość z sobą
 Róże spór z lilijami, tak swoją ozdobą
 Różne wiodą tulipy, tak rozkoszną wonią

czyńskiego” *Samuela Twardowskiego*, [w:] *Munera litteraria. Księga ku czci profesora Romana Pollaka*, Poznań 1962, s. 337–339; R. Krzywy, *Konwencja i autopsja w opisie dzieła sztuki. Na przykładzie ekfraz kościoła Mądrości Bożej w poezji barokowej*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie”, Wrocław 1998, nr 36, s. 25–47; B. Pfeiffer, *Galerie i pałace. Kategoria „ekphrasis” w utworach staropolskich*, „Pamiętnik Literacki” XCII, 2001, z. 2, s. 61–78; J. Weinberg, *Czy echo Samuela Twardowskiego w „Panu Tadeuszu”*, [w:] *Wielkopolski Maro. Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej Ojczyźnie*, Poznań 2002, s. 461–480.

¹⁶ Róża Fischerówna rozpatrywała twórczość sarmackiego Marona pod kątem pierwiastków malarskich (barwy, światło, kształt, linia i przestrzenność), oddawania ruchu oraz dźwięku, korzystając z pracy szwajcarskiego historyka sztuki Heinricha Wölfflina. Por. R. Fischerówna, *Samuel Twardowski jako poeta barokowy*, Kraków 1931.

¹⁷ H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, tłum., oprac. i wstępem poprzedził A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002, s. 444.

¹⁸ Ibidem, s. 445.

Nardy z rozmarynami, że którzy tych bronią
 A owym co uwłoczą i z cery ich sądzą –
 Jako Parys przed laty barzo w tym pobłądzą.
 Ganki zaś ich około bluszczem posnowane
 Umbry czynią południe i spassy kochane
 Mile się przechodzącym¹⁹.

Ogród oglądamy z góry, patrząc przez kryształowe, mieniające się w świetle okno. Widok nie jest niczym ograniczony, dzięki czemu zyskujemy przestrzenność oraz głębię obrazu. Wyłaniają się „rozkoszne ogrody”, „różańce włoskie”. W oddali widać porośnięte bluszczem altany, przecinające ogród alejki, wszędzie rosną kwiaty – róże, lilie, tulipany²⁰ – oraz zioła – nard i rozmaryn²¹. W powietrzu unosi się przyjemny zapach wydzielany przez rośliny. Cień, spokój, odurzająca woń oraz wspaniałe widoki sprzyjają odpoczynkowi i zachęcają do spacerów. Deskrypcja zbudowana jest na dwóch poziomach – panoramicznym, a więc takim, w którym czytelnik widzi ogród z dużej odległości, dzięki czemu może dostrzec „całość” obrazu, oraz detalicznym. Szczegółowe przybliżenia połączone są z dość nieskonkretyzowanymi epitetami. Twardowski pozostawia odbiorcy możliwość uczestniczenia w tworzeniu obrazu *locus amoenus*, pozostawia miejsce na domysł. Taki zabieg Demetriusz nazywa „niewykończoną” deskrypcją²², która ma na celu usatysfakcjonowanie audytorium, sprawienie mu przyjemności kreacji własnej wizji.

Dość istotne wydaje się użycie przez poetę animizacji, która nadaje fragmentowi dynamizmu, „żywości”. Kwiaty walczą z sobą o intensywność bieli, która jest w tym ogrodzie barwą dominującą. Jedynie tulipany urozmaicają kolorystykę opisu. Ogród zawdzięcza swój wygląd łasce bogów oraz naturze, która ma moc kreowania piękna przewyższającego urodę „śmiertelnych”, a także przedmiotów przez nich wytworzonych. Marcin Pliszka o wizji widoku z pałacu Wenery pisze następująco: „Oto arcyzmysłowy opis ogrodu [...]. Obraz może nie jest plastyczny, ale poeta buduje go,

¹⁹ S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina*, op. cit., s. 13–14.

²⁰ Symbolika kwitów z ogrodu Wenery związana jest z miłością, której patronuje bogini. Tulipan i róża symbolizują w malarstwie miłość, natomiast lilia czystość i niewinność. Zob. L. Impelluso, *Natura i jej symbole. Rośliny i zwierzęta*, tłum. H. Cieśla, Warszawa 2006, s. 82–89, 118–127.

²¹ Rozmaryn oznacza wierność w miłości, a jego nazwa łacińska oznacza dosłownie „rosę morską, z której zrodziła się bogini miłości”. Zob. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1987, s. 999.

²² Zob. B. Niebelska-Rajca, op. cit., s. 159.

starannie zestawiając elementy tak, by wyostrzyć wrażenia zmysłowe i pobudzić wyobraźnię²³.

Detaliczna deskrypcja korespondująca z animizacją, skrupulatna rejestracja wrażeń zarówno optycznych, jak i olfaktorycznych, a także wizualna sugestywność związane są z *enargeią* oraz *energeią*. Opis ogrodu odbierany jest przez czytelnika poprzez zmysły. Jednak pobudzenie wzroku oraz węchu jest jedynie procesem pośrednim, warunkującym osiągnięcie celu, a więc uczucia przyjemności spotęgowanego zaangażowaniem czytelnika we współtworzenie opisu.

Uwagę przykuwa także barwnie nakreślony obraz pawia, który zostaje wprowadzony do tekstu poprzez prozopopeje – nadanie obiektom bezosobowym, również nierealnym, umiejętności ludzkich, na przykład zdolności mówienia.

Darem tej to bogini widzieć mi się godzi
 Pawia jej kochanego, który się przechodzi,
 Po łące tej żerując, wesołej i ślicznej,
 Czasów pewnych. Ogon ma – od śpiże różlicznej
 Wymyślonych kolorów – niepodobnie długi,
 A oczu w nim tak wiele, jako Argus drugi
 Nie miał więcej: zielonych, modrych i szarłatnych,
 Że się zdadzą, jakoby w Awernach ostatnich
 Widzieć miały – skąd wszystkie oświecą się te tu
 Knieje ciemne

[.....]

Ale onoż i sama widzisz już w swe oczy
 Ptaka tego bogini – ono jako toczy
 Forgę złotą, i w takiej szerząc się ozdobie,
 Zda, jakoby umyślnie wychodzi ku tobie²⁴.

Twardowski stosuje w tym fragmencie ciekawy zabieg. Satyr przedstawia ptaka Paskwalinie. Ukazuje kobiecie własne, minione doznania wizualne, stosując czas teraźniejszy (*praesens historicum*). Leśny bożek odwołuje się bezpośrednio do wyobraźni Paskwaliny, a pośrednio do imaginacji czytelnika, co skutkuje skoncentrowaniem uwagi odbiorców na ukazywanym obiekcie. Opis pawia jest niezwykle drobiazgowy. Twardowski stosuje tu technikę „mikroskopowych” ujęć, a więc realizuje postulat detalicznej de-

²³ M. Pliszka, „Nadobna Paskwalina” *Samuela Twardowskiego jako przykład barokowej poezji wizyjnej*, [w:] *Wielkopolski Maro...*, op. cit., s. 259.

²⁴ S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina*, op. cit., s. 172–174.

skrypcji, zwanej akrybologią. Ogon zwierzęcia zachwyca liczbą kolorów i „pawich oczu” – Twardowski zintensyfikował opis poprzez wyliczenie konkretnych odcieni barw, mieniających się na upierzeniu ptaka – zielony, modry, szkarłatny – oraz porównanie pawia do stuokiego olbrzyma Argusa. Poeta zbudował obraz tak, aby kolory wzajemnie się przenikały i lśniły, tworząc polichromiczną płaszczyznę, która na końcu przemienia się w złoto. Sarmacki Maron, przedstawiając pawia, włączył do jego opisu również światło oraz cień. Ogon błyszczący, rozświetlając „knieje ciemne”. Ta gra światła i cienia uwydatnia nie tylko piękno ptaka, ale również nadaje wizji przestrzenności oraz głębi. Po opisie Twardowski włącza do tekstu zwrot deiktyczny, który ponownie przykuwa uwagę odbiorcy: „i sama widzisz”. Dopiero teraz paw ukazuje się Paskwalinie.

Opisem na wskroś malarskim jest przemiana Dafne w drzewo laurowe²⁵. Metamorfoza nimfy jest nie tylko figurą ornamentacyjną, ale także zabiegiem wywołującym w audytorium emocje:

I – jako widzę – nie proszę daremnie,
 Bo wszystkich oto razem sił pozbywam,
 Oczy w słup idą, pamięci nic we mnie,
 A na śmierć jakąś dziwną się zdobywam.
 Ludzkość wszelaka odeszła ode mnie,
 A skórą z wierzchu grubą porastywam.
 Gałęzie z ręku, sękowate boki,
 A w list się rozwił głowej wierzch wysoki²⁶.

Twardowski ożywia obraz poprzez zastosowanie leksyki ewokującej wrażenia zmysłowe oraz nadającej przedstawieniu „żywości” – „w słup idą”, „skórą [...] porastywam”, „list się rozwił”. Przedstawiony opis jest nieprawdopodobny, zaskakujący, ale odbiorca wierzy w niego. Wprowadzenie do tekstu tak ekspresyjnego i emocjonalnego unaocznienia pozwala poecie urzeczywistnić i uwiarygodnić swój leksykalny wytwór, a tym samym skompensować czytelnikowi fikcyjność zdarzeń czy opisów. *Enargeia* i *energeia* stają się zatem kategoriami decydującymi o perswazyjnej skuteczności, ponieważ dzięki nim audytorium ulega ułudzie.

²⁵ Przemiana Dafne w drzewo laurowe była popularnym tematem w sztuce, np. obraz Antonia Pollaiola *Apollo i Dafne*, rzeźba Giovanniego Lorenza Berniniego *Apollo i Dafne*, obraz Benedetta Lutiego *Apollo i Dafne etc.*

²⁶ S. Twardowski, *Dafnis drzewem bobkowym*, op. cit., s. 165–166.

Zmysłowe oddanie niemożliwego to również opis układającego się do snu Kupidyna. Przyroda odzwierciedla uczucia bożka miłości. Jego gorący oddech oraz pragnienie wywołane widokiem Paskwaliny rozprzestrzeniają się na otaczającą łąkę. Twardowski zbudował opis etapami. Powoli następuje intensyfikacja wizji aż do momentu, w którym krajobraz staje w płomieniach. Poeta nie użył kolorów w opisie upalnego dnia. Nadał mu intensywność i barwność, używając jedynie krótkich ujęć – pojedynczych obrazów. Oddziałuje w ten sposób na wyobraźnię czytelnika, który odbiera opis poprzez zmysły, widząc go dzięki czytelności i wyrazistości poszczególnych odsłon. Wszystko płonie, drzewa wyglądają na spopielone, powietrze przepełnione jest żarem ognia, bagna wysychają, każdy element krajobrazu wizualizuje się czytelnikowi w barwach ciepłych – czerwieni, brązie, żółci, pomarańcu. Poeta ponownie użył animizacji, aby wprowadzić obraz w ruch. Nie bez przyczyny w powietrzu latają feniksy, ptaki odradzające się w ogniu. Róża Fischerówna zwraca uwagę na siłę światła oraz blask: „Kształty roztopiają się w prześwietlonym i rozżarzonej powietrzu...”²⁷. Intensywność wizji, żar, płomienie, ogień, dynamizm, złudzenia optyczne, kreowanie opisu tak, aby czytelnik odczuł w czasie lektury panującą na łące wysoką temperaturę, nagrzaną słońcem ziemię – tworzą mistrzowskie, sensualne wyobrażenie upalnego dnia, jak również obrazują uczucia bożka. Niebelska-Rajca uważa, że jest to przykład świadomego stosowania *enargei*. Ten poetycki fragment spełnia ponadto „wymóg «żywego» opisu i postulat *maraviglia* – jest kreacją rzeczy nowej, nieznannej i dalekiej od «powierzchnowości», urzeczywistnia też podstawowy cel estetyki cudowności – wprawia w podziw”²⁸.

Opisy przedstawione przez poetę z założenia mają pobudzać zmysły czytelnika, szczególnie działając na wzrok, ale też, co zasygnalizowano, węch. W tekstach można również odnaleźć obrazy przyrody, które uaktywniają, stymulują słuch. W tego typu fragmentach *enargeia* zyskuje wymiar audytywny:

Ty po gałęziach ptaszętom zwieszonym
 Stódsze nad kanar moderujesz głosy.
 Ze szczebiotaniem swym nieutulonym
 Kwilą, gdy Febus wstawa złotowłossy.
 Śpiewają one, śpiewajcie mu i wy,
 Kto na powietrzu, kto i w morzu żywy²⁹.

²⁷ R. Fischerówna, op. cit., s. 32.

²⁸ B. Niebelska-Rajca, op. cit., s. 223.

²⁹ S. Twardowski, *Dafnis drzewem bobkowym*, op. cit., s. 21–22.

Instrumentacja dźwiękowa zrealizowana została na dwóch płaszczyznach – wyrazowej i głoskowej³⁰. Twardowski umieścił w tym krótkim fragmencie kilka synonimów lub wyrażen synonimicznych słowa „śpiewać” (szczebiotać, kwilić, moderować głos). Ponadto zgromadził spółgłoski: ciszące – *ż, ś* – szumiące – *sz, cz* – syczące – *s, z* oraz samogłoski *a, o, e*. Wszystkie te elementy nadają dźwięczność, melodyjność i śpiewność. Autor chętnie używał instrumentacji dźwiękowej, aby podkreślić radosny lub żalobny nastrój i oddać atmosferę oraz realia, jakie panują w przyrodzie. W ten sposób elementy foniczne stają się czynnikiem decydującym o efektywnym unaocznieniu.

Nadrzędnym celem przytoczonych fragmentów jest przekonanie audytora do realności zaprezentowanych opisów. Twardowski, odwołując się do bogatej tradycji retorycznej, pragnie „uwieść” czytelnika swymi malarzkimi przedstawieniami przyrody, skłonić go do czynnego uczestniczenia w tworzeniu obrazów w wyobraźni. Niezmiernie istotne jest tu odwołanie do dwóch kategorii retorycznych, *enargei* i *energei*, które narzucają odpowiednie rozwiązania, takie jak detaliczność deskrypcji, wyliczenia cech prezentowanych przedmiotów, stosowanie zwrotów deiktycznych, kunsztownych lub też nieskonkretyzowanych epitetów (w zależności od tego, co chce osiągnąć autor), animizacja, ekspresja, stosowanie *praesens historicum*, leksyka ewokująca skojarzenia wizualne, słuchowe czy zapachowe. Dzięki zastosowaniu naocznosci oraz „żywości” opisu teksty zyskują walory estetyczne, sensualne i afektyczne. Zatem poeta skupia się głównie na *movere* oraz *delectare*. Misterne, precyzyjne, zbudowane za pomocą figur retorycznych obrazy są gwarantem zmysłowego, emocjonalnego, a w następstwie intelektualnego poruszenia odbiorcy. Twardowski, odnosząc się do bogatej tradycji retorycznej, skutecznie realizował również zasadę perswazji dzieła poetyckiego.

Eksponowanie postaci

Poeta, włączając do tekstów opisy przyrody czy też odwołania w formie wyliczeń, nie miał jedynie na celu zachwycić czytelnika. Dzięki elementom fauny i flory podkreślał cechy bohaterów, ich wygląd oraz charakter. Dopełniał kreacji postaci.

³⁰ Więcej na ten temat pisał J. Okoń we wstępie do wydań: *Dafnis* oraz *Nadobnej Paskwaliny*. Zob. J. Okoń, *Wstęp*, [w:] S. Twardowski, *Dafnis...*, op. cit., s. LXXXI–LXXXV; idem, *Wstęp*, [w:] S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina*, op. cit., s. LXXXIV–LXXXVI.

Tak lozem się rozbierze, wysmuknąwszy białą
 Pierś na wymiot, skąd jako urwie kto dostała
 Pomarańczą albo dwa melograny śliczne,
 Na wierzch się jej dobędą, z czego okoliczne
 Knieje się zakochają. Cytrynę ma w dłoni,
 A ostatek płci swojej niedbale załoni
 Subtelną bawełnicą³¹.

Wenera została uchwycona w czasie snu. Bogini postanowiła odpocząć w małopolskich kniejach pod Baszkowem. Poeta skupił się na malarskim opisie jej wyglądu, który nawiązuje do barokowych pikturalnych przedstawień postaci, o czym pisał Jerzy Weinberg³². Analogiczny obraz śpiącej kobiety można znaleźć w epitalamium zadedykowanym Rozdrażewskiemu i Przyjemskiej, a także w pozostałych dwóch tekstach – *Dafnis drzewem bobkowym* oraz *Nadobnej Paskwalinie*. Janusz Pelc zauważył, że opis zmorzonej snem nimfy prezentuje „świat zatrzymany w ruchu”³³, jednocześnie ukazując dynamizm otoczenia bohaterki. Opinię badacza można odnieść do pozostałych wizerunków odpoczywających kobiet³⁴.

Zaprezentowany opis nie tylko uwydatnia piękno Wenery, ale też oddziałuje na wyobraźnię czytelnika. Celem poety stało się pobudzenie zmysłów, przede wszystkim wzroku, ale też węchu i smaku. Nie bez przyczyny patronka miłości trzyma w dłoni cytrynę, a jej piersi przyrównane zostały do aromatycznych i słodkich pomarańczy lub egzotycznych granatów³⁵.

Po przebudzeniu i wysłuchaniu Hymeneusza Wenera postanawia wyruszyć do oblubieńców, gdyż bez niej „przezacne to łoże / I pierwsza ta ofiara zacząć się nie może”³⁶. Jej podróż wywołuje wśród mitologicznych postaci, zwierząt, roślin niezwykle poruszenie. Delfiny splatają się ogonami, wieloryby wypływają na płycizny, syreny śpiewają, pustynie zaczynają płonąć, lwy libijskie stają się łagodne, mangusty rozkosznie pluskają się w wodzie,

³¹ S. Twardowski, *Epitalamium Jakuba Rozdrażewskiego i Anny z Bnina Przyjemskiej*, [w:] idem, *Epitalamia*, red. R. Krzywy, „Biblioteka Dawnej Literatury Popularnej i Okolicznościowej”, t. 1, Warszawa 2007, s. 62.

³² J. Weinberg, op. cit., s. 461–480.

³³ J. Pelc, *Barok epoka przeciwieństw*, Kraków 2004, s. 162.

³⁴ Jest to kolejny przykład odwołania do retorycznych kategorii (*enargeia* i *energeia*).

³⁵ W malarstwie pomarańcza symbolizuje m.in. grzech pierworodny, czystość i dziewictwo, granat – płodność, a cytryna – wierność w miłości. Użycie tej symboliki zapewne nie jest przypadkowe. Wszystkie znaczenia związane są z miłością, której patronuje śpiąca bogini. Zob. L. Impelluso, op. cit., s. 137–148.

³⁶ S. Twardowski, *Epitalamium Jakuba Rozdrażewskiego i Anny z Bnina Przyjemskiej*, op. cit., s. 20.

nawet drzewa skłaniają się ku sobie. Cała przyroda ulega miłości i namiętności. Twardowski dzięki wyliczeniom nie tylko ukazał moc bogini³⁷, ale również zrytmizował tekst, wprowadził egzotykę (meluzyny, jednorożce, słonie, krokodyle, terpentynowce, papugi *etc.*) i swojskość (jelenie, łanie, niedźwiedzie, odyńce, lipy, buki, jesiony, dęby *etc.*) oraz zbudował atmosferę ogólnej radości.

Przyroda eksponuje również uczucia postaci. Kiedy Dafnis gubi się w lesie, otaczające ją drzewa, krzewy, zwierzęta, dźwięki oraz nieprzenikniona ciemność wywołują w niej strach³⁸. Bohaterka nie potrafi rozróżnić kształtów, ulega optycznym i słuchowym złudzeniom. Coraz bardziej wyteża zmysły, widzi cienie, słyszy każdy szelest liścia, co potęguje poczucie niepewności. Poeta przedstawił subiektywny obraz lasu, który czytelnik odbiera poprzez uczucia bohaterki:

Nie znam, a celem wszytkiej śmierci stoję:
Może wilk błysnąć oczyma wściekłemi,
Może [mieć] niedźwiedź jamę tu gdzie swoją
Abo wieprz zgrzytnąć zęboma starsznemi.
Lada się cieniu, licha dziewczka, boję,
Lada i listu, gdy chóśnie po ziemi –
Cóż, by bestyja która tu wypadła,
Jako bym głębiej Awernu przepadła?!³⁹

Twardowski wykorzystał również przyrodę do ukazania wewnętrznych przemian bohaterów oraz przedstawienia ich jako wzorów osobowych. Dafne, zmęczona miłosną natarczywością Apolla i rozżalona ojcowskimi napomnieniami, brakiem zrozumienia oraz pomocy, zdaje sobie sprawę, że stała się zabawką w rękach bogów. Nie jest w stanie uciec, poniesie klęskę. Bohaterka postanawia więc poszukać również u bogów ratunku. Zaczyna modlić się do Diany – dziewiczej łowczyni. Ofiarowuje jej swą czystość i prosi o obronę przed zakochanym Apollem:

³⁷ Analogiczny opis władzy mitycznych bogów, wyrażony za pomocą uległości przyrody, można znaleźć w dialogowej sielance i wierszowanym romansie. Poeta zaprezentował w *Dafnis* między innymi Wenerę i Jutrzenkę, które mają absolutną władzę nad fauną i florą. W *Nadobnej Paskwalinie* przedstawił zwłaszcza Apolla (również w *Dafnis*) i Dianę, potrafiących okiełznać przyrodę – zabijają zagrażające ludziom zwierzęta.

³⁸ Podobne, choć mniej przykuwające uwagę fragmenty znajdują się w wierszowanym romansie – przedstawiają strach Paskwaliny, która wędruje do świątyni Minerwy.

³⁹ S. Twardowski, *Dafnis drzewem bobkowym*, op. cit., s. 87.

Dopusć się źródło Pireneje rozplynąć
 Lub na Sypilu Nijobej kamieniem,
 Lub świętym tobie bobkiem się rozwinąć,
 Jakobym, wrószszy w drzewo tak dostojne,
 Miała na wieki dni swoje spokojne⁴⁰.

Dafne zamieniła się w drzewo bobkowe, a więc w wawrzyn. Bohaterka poprzez swoją metamorfozę zewnętrzną przeszła również przemianę wewnętrzną. Uosabia teraz wartości wyższego rzędu: czystość, niewinność i zwycięstwo nad grzechem. Staje się wzorem osobowym. Tym samym zyskuje wieczną chwałę oraz wygrywa z Apollem. Jan Okoń o przegranej mitycznego boga napisał następująco:

Końcowa porażka Apollina staje się w związku z tym niezbędnym jedynie przejściem do dokonanej samorzutnie przez niego z kolei (po Dianie) sakryfikacji idei Dafnidy i wyniesienia lauru do symbolu zwycięstwa⁴¹.

Opisy przyrody w twórczości Twardowskiego często mają na celu podkreślenie cech bohaterów, ich mocy, wizualizację aury i emocji towarzyszących jakiemuś wydarzeniu czy też ukazanie uczucia postaci. Za pomocą motywów fauny oraz flory (również ich symboliki)⁴² poeta zintensyfikował budowane przez siebie obrazy, nadając im wiarygodność oraz dramatyzm.

Mitologiczne postacie ze świata fauny

Rozważania na temat funkcjonowania postaci mitologicznych w tekstach Twardowskiego należy poprzedzić przedstawieniem sposobów włączania materii mitu do dzieł literackich. Wprowadzenie mitologii do utworów może wystąpić w formie renarracji, rewokacji, prefiguracji, reinterpretacji oraz transpozycji⁴³. W *Dafnis* mitologizmy zostały przetworzone za pomocą re-

⁴⁰ Ibidem, s. 165–166.

⁴¹ J. Okoń, *Wstęp*, [w:] S. Twardowski, *Dafnis...*, op. cit., s. LV.

⁴² Zapewne wydanie słownika barokowej symboliki przyrody pozwoli poszerzyć analizę tematu funkcjonowania fauny i flory w utworach Twardowskiego. Zob. J. Sokolowski, *Słownik barokowej symboliki natury. Tom wstępny: Barokowa księga natury*, „Acta Universitatis Wratislaviensis”, nr 2254, Wrocław 2000.

⁴³ Mitologia była dla autorów wieków dawnych inspirującą częścią spuścizny antycznej, z której czerpano i którą przetwarzano. Wykorzystywanie mitologizmów w tekstach literackich było zależne od wielowiekowej tradycji interpretowania oraz postrzegania opowieści mitologicznych. Twórcy często odwoływali się do mitu w sposób do-

narracji. Autor przedstawił historię miłości Dafne i Apolla inaczej niż Owidiusz, rozbudowując wątki związane z Apollinem, dodając nowe postacie, a także kreując Dafne na wzór osobowy⁴⁴. *Epitalamia*⁴⁵ i *Nadobna Paskwalina*⁴⁶ oparte są na transpozycji, a więc nadaniu nowej historii cech opowieści mitycznej. Ponadto we wszystkich tekstach można odnaleźć elementy rewokacji, która polega na przywołaniu imion bohaterów mitycznych lub też wydarzeń ze świata antycznego, co ma na celu konotowanie określonych znaczeń (na przykład drzewo bobkowe – symbol niewinności, zwycięstwa). Rzeczywistość mitologiczna, zbudowana przez Twardowskiego za pomocą renarracji, transpozycji i rewokacji, dodaje tekstom dynamizmu oraz urozmaica je, uwzniośla i odświeża. Materia mitu jest nie tylko literackim ornamentem, ale też czynnikiem determinującym ukształtowanie fabuły oraz świata przedstawionego, w tym opisów przyrody i bohaterów.

W tekstach inspirowanych mitologią występują postacie, które należy zaliczyć do świata zwierząt lub do dwóch światów – ludzi i zwierząt. Twardowski czerpał z bogatej tradycji antycznej, włączając do utworów, za pomocą wyliczeń lub krótkich opisów, postacie mityczne i „hybrydy”: smoka, nimfy, trytony, syreny, pegaza, satyrów, harpie, Charybdy *etc.*⁴⁷ Hybrydyczne kurioza były dobrze znane barokowej publiczności. Z jednej strony konotowały jasne skojarzenia, a z drugiej wzbudzały zainteresowanie czytelników i pobudzały ich wyobraźnię, skupiały uwagę.

słowny, ponownie opowiadając historię (renarracja), lub też odwrotnie, nadawali mu odmienny sens, dostosowując do swoich celów (reinterpretacja). W tekstach występowały skondensowane odwołania do fabularnej części mitologicznych opowieści, które konotowały konkretne skojarzenia (rewokacja). Autorzy wieków dawnych dostosowywali także treść mitu do współczesnej rzeczywistości na przykład za pomocą anachronizmów, anatopizmów (transpozycja), jak również tworzyli nową historię opartą na schemacie zdarzeń mitologicznych (prefiguracja). Zob. M. Walińska, *Mitologia w staropolskich cyklach sielankowych*, Katowice 2003, s. 35–75.

⁴⁴ Eadem, *Mitologia w epice romansowej Samuela ze Skrzypny Twardowskiego. Rekonasans*, [w:] *Sarmackie theatrum III Studia historycznoliterackie*, red. R. Ociecek, M. Walińska, Katowice 2006, s. 78–95.

⁴⁵ P. Poterała, *Mitologia w epitalamiach Samuela ze Skrzypny Twardowskiego*, [w:] *Sen, marzenie, zaświaty w literaturze i kulturze*, t. 1: *Literatura*, red. M. Kuran, „Analecta Literackie i Językowe”, t. VI, Łódź 2016, s. 166–176.

⁴⁶ M. Walińska, *Mitologia w epice romansowej...*, op. cit., 78–95.

⁴⁷ Twardowski włącza do utworów wiele mitologicznych elementów fauny i flory, jednak często wykorzystuje ich znaczenie w sposób nieprawidłowy – myli wątki, zamienia nazwy *etc.* Więcej na ten temat: C. Backvis, *Niespodzianki barokowej mitologii: obdarzone skrzelami Napeje Samuela Twardowskiego („Dafnis w drzewo bobkowe przemieniła się”)*, tłum. E. J. Głębocka [w:] idem, *Renesans i barok w Polsce. Studia o kulturze*, wyb. i oprac. H. Dziechcińska, E. J. Głębocka, Warszawa 1993, s. 59–98.

Postacie mitologiczne ze świata fauny były włączane do tekstu za pomocą rewokacji. Poeta, wykorzystując je w utworach, powołał się na ich znaczenie – towarzyszące im historie, dzięki czemu stworzył barwny i precyzyjny świat przedstawiony. W czasie podróży do świątyni Minerwy Paskwalina wyobraża sobie, że napotka hydry lernejskie. Pasterze opowiadają jej o niebezpiecznym życiu wśród bestii oraz o zabitym niedawno przez Apolla Pytonie. Przerażone nimfy wraz z Dianą chowają się w zaroślach z obawy przed satyrkami lub faunami. Bohaterka zostaje ostrzeżona przed bazyliškami, Syrtami, Charybdami *etc.* Twardowski posłużył się mitologizmami jak emblematami określonych nastrojów, na przykład aby uwydatnić niebezpieczeństwo, jakie grozi kobiecie w trakcie pielgrzymki. Poprzez skondensowane odwołanie do określonego mitu poeta zyskał zamierzony efekt bez nadmiernego rozbudowywania opisów świata przedstawionego. W *Dafnis drzewem bobkowym* podobnie przedstawione zostały męstwo, odwaga i sprawność Apolla, którego czyn, czyli zabicie Pytona, poeta porównał do prac Herkulesa – pokonania „larw Awernowych”, zabicia lwa nemejskiego, uprowadzenia stada wołów należącego do Geriona i dostarczenia rumaków Diomedesa królowi Erysteuszowi. Poprzez włączenie do tekstu nieskomplikowanych rewokacji poeta w zaledwie ośmiu wersach ukazał patrona sztuki jako nieocenionego bohatera uciemienionych przez smoka ludzi⁴⁸. Twardowski zastosował podobny zabieg, aby podkreślić żal zdradzonej Filis, umniejszyć w monologu Apolla moc Kupidyna itd. Rewokacje wykorzystywane jako bezpośrednie oznaczenia określonych cech bohaterów występują w tekstach rzadko. Dafnis porównuje ojca do smoka Hesperydowego (przerażający, zły). Pycha Paskwaliny zestawiona zostaje z lotem na Pegazie (duża, nadmierna, wybujała) *etc.* Rewokacje tego typu konotują przeważnie negatywne cechy.

Postacie mityczne ukazywane są również w kontekście wątków erotycznych. To one oddają się miłości pożądliwej, często pozamałżeńskiej, ulegają żądzy, inaczej niż postacie ludzkie, jak Rozdrażewski i Przyjemka czy Opałiński i Sieniucianka. Michał Kuran zauważył, iż:

[...] bez niepotrzebnej sensacji, wprowadza Twardowski wątki erotyczne w utworach dotyczących osób, z którymi miał bezpośrednią styczność bądź którym poświęcone były konkretne dzieła, zaś postaciami stawali się adresaci wypowiedzi lub osoby ich sercu najbliższe⁴⁹.

⁴⁸ U Twardowskiego znaleźć można również rewokacje, których odczytanie sprawia kłopot, np. Napeje, Forki. Zob. *ibidem*, s. 59–98.

⁴⁹ M. Kuran, *O erotyzmie w twórczości Samuela Twardowskiego*, [w:] *Amor vincit omnia. Erotyzm w literaturze staropolskiej*, red. R. Krzywy, Warszawa 2008, s. 157.

Bohaterowie ze świata rzeczywistego łączeni są jedynie z uczuciem wyższym, małżeńskim. W utworach sarmackiego Marona erotyzm nierozzerwalnie związany jest z dydaktyzmem – wysławia miłość szczerą, której namiętne spełnienie może wystąpić jedynie między mężem i żoną⁵⁰. Twardowski, nie rezygnując z zasady *docere*, włączył do swych utworów następujące opisy: „Leukotoe starego łudzi Palemona, / Na Glauka Panopea faworami ciska [...]”⁵¹ czy też:

[...] Za nią wszystkie siostry
Morskie płyną, z Forkami swymi się wściekając,
A choć w wodzie, ogniami się jej rozpalając
I niezwykłym kochaniem⁵².

Dzięki przedstawieniu w tekstach postaci mitologicznych, które po części są ludźmi, ale też posiadają cechy zwierzęce lub boskie, Twardowski wplótł wątki erotyczne jakże dalekie od opiewanej przez niego miłości małżeńskiej, jednocześnie nie łamiąc obowiązujących zasad moralnych i silnie oddziałując na zmysły czytelnika⁵³.

Co ciekawe, w *Nadobnej Paskwalinie* poeta w pewien sposób wyjaśnił niemożność poskromienia żądz przez „hybrydyczne” postacie mitologiczne, przedstawiając historię Satyra, który uratował tytułową bohaterkę przed śmiercią. Leśne stworzenie – symbol rozwiązłości – łączy się z Paskwaliną, że ono i jego pobratymcy nękanymi są zatrutymi strzałami Kupidyna. Tym samym stale ulegają namiętności. Wina zatem nie leży w ich naturze, ale w kapryśności syna Wenery. Przyczyna utyskiwań Satyra uderza absurdalnością, a nawet groteskowością. Jak dowiódł Janusz K. Goliński, postacie „hybrydyczne” często są świadectwem hołdowania zasadzie cudowności, zaskakiwania i antytezy rzeczywistości⁵⁴. Fischerówna uznaje, iż jednymi z bardziej groteskowych fragmentów są te dotyczące Pytona pożerającego dzieci – okrucieństwo łączy się z czułością wyrażoną za pomocą zdrobnień⁵⁵.

⁵⁰ Ibidem, s. 189.

⁵¹ S. Twardowski, *Epitalamium Piotra i Anny Opalińskich*, [w:] idem, *Epitalamia*, op. cit., s. 91.

⁵² Idem, *Epitalamium Jakuba Rozdrażewskiego i Anny z Bnina Przyjemskiej*, op. cit., s. 51.

⁵³ O zmysłowości „hybryd” pisał również Claude Backvis. Zob. C. Backvis, op. cit., s. 73–78, 80, 93–98.

⁵⁴ J. K. Goliński, „Wnet co za dziwy będą się tu działa...” *Groteska oswojona w Dafnis Samuela Twardowskiego*, [w:] *Wielkopolski Maro...*, op. cit., s. 236–237.

⁵⁵ R. Fischerówna, op. cit., s. 162.

Wątki roślinne ze świata mitologicznego nie są tak bogato reprezentowane w twórczości Twardowskiego. Wprowadzone zostały również za pomocą rewokacji, na przykład laur, mirt, kwiat anemonu. Tak jak wcześniejsze rewokacje, niosą one z sobą określone znaczenie czy historie, dają czytelnikowi sygnał, który odwołuje się do ich wiedzy. Rozbudowanym motywem roślinnym jest z pewnością przemiana Dafnis w drzewo laurowe włączona do utworu za pomocą transpozycji. Funkcja tego zabiegu omówiona została we wcześniejszych dwóch częściach.

Wnioski

O fascynacji fauną i florą, która jest widoczna w całej twórczości Twardowskiego, począwszy od artystycznych juveniliów poety, kończąc na ostatnim utworze, świadczy obfitość przywołanych gatunków roślin, zwierząt oraz trudnych do zakwalifikowania „hybryd”, a także śmiałość, z jaką autor zbudował poszczególne obrazy natury. Wątki te pokazują skalę wyobraźni oraz wrażliwość sarmackiego Marona na piękno przyrody. Z pewnością wizje świata fauny i flory świadczą o kunszcie Twardowskiego, który potrafił w niezwykle sposób oddać ulotność chwili za pomocą barw, światła i cienia, ruchu, przestrzeni, głębi oraz odpowiedniej kompozycji. Opisy natury w utworach inspirowanych mitologią są plastyczne i szczegółowe, silnie oddziałując na wszystkie zmysły czytelnika – jawią się w jego wyobraźni realnie, emanują sensualnością, dynamizmem, a także odwołują się do afektywnej oraz perswazyjnej funkcji poezji. Poeta czerpie tym samym z bogatej retorycznej tradycji – kategorii *enargei* i *energei*. Podejście Twardowskiego do przyrody charakteryzuje się przede wszystkim bogactwem oraz ozdobnością. Obrazy fauny i flory są bardziej rozbudowane w romansie niż w sielance czy epitalamiach, ponieważ autor kierował się prawami rządzącymi konkretnymi gatunkami literackimi. Elementom roślinnym oraz zwierzęcym zostały przydzielone funkcje: tworzenie świata przedstawionego, urozmaicenie utworów, podkreślanie urody, charakteru czy też przemiany bohatera, oddanie atmosfery chwili. Dzięki czerpaniu z bogatej symboliki elementów przyrody poeta nadał tekstom dodatkowe znaczenia, dopełnił je. Włączenie do utworów motywów zwierzęcych oraz roślinnych ze świata mitologicznego pozwoliło na barwne zbudowanie przestrzeni, w której funkcjonują bohaterowie. Poprzez wykorzystanie rewokacji Twardowski dopełnił obraz antycznego świata bogów, nie rozbudowując zbyt fabuły, korzystając z mitologizmów jako emblematów, a więc zrozumiałych, nierozbudowanych odwołań, które ewokują konkretne skojarzenia.

FAUNA AND FLORA IN THE SAMUEL TWARDOWSKI'S TEXTS
INSPIRED BY THE MYTHOLOGY

ABSTRACT

The paper describes the methods and functions, which regard the presentations and the inclusions of the depictions of landscapes, plants and animals in the texts of Samuel Twardowski from Skrzypna. The publication focuses on the works inspired by mythology, thus on the dialogued epic idyll *Dafnis drzewem bobkowym*, two epic epithalamia (the first dedicated to Jakub Rozdrażewski and Anna Przyjemka, the second to Piotr Opaliński and Anna Sieniucianka) and the romans *Nadobna Paskwalina*. The work is divided into three parts. The first part describes the realization of the concepts of the *enargeia* category and the *energeia* category in the nature descriptions, the second refers to the world of plants and animals as constituents of the creation of characters. The last part of the draft refers to the elements of nature inspired by mythology.

Fauna and flora play the following roles in the works of Twardowski: the creation of the represented world, the diversification of the works, the emphasis on the beauty, personality or the character transformation, the presentation of the moment evanescence and the atmosphere accompanying the given event. The nature descriptions emanate sensuality, dynamism, but also they refer to the affective and persuasive role of poetry, deriving from the rhetorical tradition. The motives of fauna and flora show the scope of the author's imagination, his sensitivity to nature's beauty, as well as they indicate the significance of the described matters in the works of Twardowski.

KEYWORDS

Samuel Twardowski, Fauna, Flora, mythology, Baroque, *enargeia*, *energeia*

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

1. Twardowski S., *Dafnis drzewem bobkowym*, oprac. J. Okoń, Wrocław 1976, BN I 227.
2. Twardowski S., *Epitalamium Jakuba Rozdrażewskiego i Anny z Bnina Przyjemskiej*, [w:] idem, *Epitalamia*, red. R. Krzywy, „Biblioteka Dawnej Literatury Popularnej i Okolicznościowej”, t. 1, Warszawa 2007.
3. Twardowski S., *Nadobna Paskwalina*, oprac. J. Okoń, Wrocław 1980, BN I 87.
4. Twardowski S., *Epitalamium Piotra i Anny Opalińskich*, [w:] idem, *Epitalamia*, red. R. Krzywy, „Biblioteka Dawnej Literatury Popularnej i Okolicznościowej”, t. 1, Warszawa 2007.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

1. Arystoteles, *Retoryka*, [w:] *Retoryka. Poetyka*, tłum. i komentarzem opatrzył H. Podbielski, Warszawa 1988.
2. Backvis C., *Niespodzianki barokowej mitologii: obdarzone skrzelami Napeje Samuela Twardowskiego („Dafnis w drzewo bobkowe przemieniła się”)*, tłum. E. J. Głębocka [w:] idem, *Renesans i barok w Polsce. Studia o kulturze*, wyb. i oprac. H. Dziechcińska, E. J. Głębocka, Warszawa 1993, s. 59–98.
3. Bienkowski T., *Wiedza przyrodnicza w Polsce w wieku XVI*, „Monografie z Dziejów Nauki i Techniki”, t. CXXXIV, Wrocław 1985.
4. Demetriusz, *O wyrażaniu się*, [w:] *Trzy stylistyki greckie. Arystoteles, Demetriusz, Dionizjusz*, tłum. i oprac. W. Madyda, Wrocław 1953, s. 81–167.
5. Dionizjusz, *O zestawieniu wyrazów*, [w:] *Trzy stylistyki greckie. Arystoteles, Demetriusz, Dionizjusz*, tłum. i oprac. W. Madyda, Wrocław 1953, s. 168–269.
6. Fischerówna R., *Samuel Twardowski jako poeta barokowy*, Kraków 1931.
7. Goliński J. K., „Wnet co za dziwy będą się tu działy...” Groteska oswojona w *Dafnis Samuela Twardowskiego*, [w:] *Wielkopolski Maro. Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej Ojczyźnie*, Poznań 2002, s. 235–243.
8. Gorzkowski A., „*Ut pictura verba*”. Zagadnienie unaoczniania w retoryce starożytnej i wczesnonowożytnej, „Pamiętnik Literacki” XCII, 2001, z. 2, s. 38–59.
9. Hagstrum J. H., *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago 1972.
10. Impelluso L., *Natura i jej symbole. Rośliny i zwierzęta*, tłum. H. Cieśla, Warszawa 2006.
11. Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1987.
12. Krzywy R., *Konwencja i autopsja w opisie dzieła sztuki. Na przykładzie ekfraz kościoła Mądrości Bożej w poezji barokowej*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie”, Wrocław 1998, nr 36, s. 25–47.
13. Kuran M., *O erotyzmie w twórczości Samuela Twardowskiego*, [w:] *Amor vincit omnia. Erotyzm w literaturze staropolskiej*, red. R. Krzywy, Warszawa 2008.
14. Lausberg H., *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, tłum., oprac. i wstępem poprzedził A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002.
15. Markiewicz H., *Obrazowość a ikonizacja literatury*, [w:] idem, *Wymiary dzieła literackiego. Prace wybrane*, red. S. Balbus, „Klasyki Współczesnej Polskiej Myśli Humanistycznej”, t. IV, Kraków 1996, s. 7–42.
16. Mroczek K., *Epitalamium staropolskie. Między tradycją a obrzędem weselnym*, Wrocław 1989.
17. Niebelska-Rajca B., „*Enargeia*” i „*energeia*” w teoriach literatury renesansu i baroku, „Studia Staropolskie. Series Nova”, t. XXXII (LXXXVIII), Warszawa 2012.
18. Okoń J., *Wstęp*, [w:] S. Twardowski, *Dafnis drzewem bobkowym*, oprac. J. Okoń, Wrocław 1976, BN I 277.
19. Okoń J., *Wstęp*, [w:] S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina*, oprac. J. Okoń, Wrocław 1980, BN I 87.
20. Pelc J., *Barok epoka przeciwieństw*, Kraków 2004.
21. Pliszka M., „*Nadobna Paskwalina*” Samuela Twardowskiego jako przykład barokowej poezji wizyjnej, [w:] *Wielkopolski Maro. Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej Ojczyźnie*, Poznań 2002, s. 244–264.

22. Pfeiffer B., *Galerie i pałace. Kategoria „ekphrasis” w utworach staropolskich*, „Pamiętnik Literacki” XCII, 2001, z. 2, s. 61–78.
23. Poterała P., *Mitologia w epitalamiach Samuela ze Skrzypny Twardowskiego*, [w:] *Sen, marzenie, zaświaty w literaturze i kulturze*, t. 1: *Literatura*, red. M. Kuran, „Analecta Literackie i Językowe”, t. VI, Łódź 2016, s. 166–176.
24. Praz M., *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, tłum. W. Jekiel, Warszawa 1981.
25. Sarbiewski M. K., *O poezji doskonałej czyli Wergiliusz i Homer (De perfecta poesi sive Vergilius et Homerus)*, tłum. M. Plezia, oprac. S. Skimina, Wrocław 1954.
26. Sarbiewski M. K., *Wykłady poetyki (Praecepta poetica)*, tłum. i oprac. S. Skimina, Wrocław 1958.
27. Sokolski J., *Słownik barokowej symboliki natury. Tom wstępny: Barokowa księga natury*, „Acta Universitatis Wratislaviensis”, nr 2254, Wrocław 2000.
28. Tasso T., *Rozważania o sztuce poetyckiej*, tłum. T. Dobrzyńska, [w:] *Poetyka okresu renesansu*, wstęp i oprac. E. Sarnowska-Temierusz, Wrocław 1982, s. 430–450.
29. Walińska M., *Mitologia w epice romansowej Samuela ze Skrzypny Twardowskiego. Rekonesans*, [w:] *Sarmackie theatrum III Studia historycznoliterackie*, red. R. Ociecek, M. Walińska, Katowice 2006, s. 78–96.
30. Walińska M., *Mitologia w staropolskich cyklach sielankowych*, Katowice 2003.
31. Weinberg J., *Czy echo Samuela Twardowskiego w „Panu Tadeuszu”*, [w:] *Wielkopolski Maro. Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej Ojczyźnie*, Poznań 2002, s. 461–480.
32. Witczak T., *Do genezy „Pałacu leszczyńskiego” Samuela Twardowskiego*, [w:] *Munera litteraria. Księga ku czci profesora Romana Pollaka*, Poznań 1962.

KATARZYNA OSSOWSKA

UNIwersytet Łódzki
E-MAIL: KATARZYNAOSSOWSKA1@WP.PL

***Dumanowski* Wita Szostaka – między fantastyką a powieścią historyczną**

STRESZCZENIE

Wit Szostak określany jest jako współczesny twórca *fantasy*. W rzeczywistości jednak autor *Poszarpanych grani* od 2003 roku każdą kolejną książką manifestuje swoje odchodzenie od tolkienowskiego gatunku. W artykule zaprezentowano sylwetkę oraz dorobek artystyczny pisarza, a także przybliżono moment przełomowy w jego twórczości, wiążący się bezpośrednio z powstaniem powieści *Dumanowski*.

W pierwszej części pracy postawiono pytanie, czy aby na pewno Szostak, zgodnie z zapowiedzią, odszedł od gatunku, od którego zaczynał swą literacką podróż. Ze względu na dużą w ostatnim czasie popularność nowej powieści historycznej, z którą niewątpliwie można kojarzyć centralną część trylogii, zadano pytanie o to, które elementy świata przedstawionego świadczą o zakorzenieniu artysty w gatunku *fantasy*, a które wywodzą się wprost z powieści historycznej.

Dumanowski Szostaka to utwór bogaty w sensory, prowokujący do stawiania wielu hipotez interpretacyjnych. W ostatniej części artykułu przedstawiono możliwości od czytania utworu współczesnego pisarza oraz rozwinięto jedną z nich.

SŁOWA KLUCZOWE

fantastyka, nowa powieść, powieść historyczna, trylogia

Ojczyznę *fantasy* w jej współczesnej postaci jest Wielka Brytania¹. Według Marka Pustowaruka można ją definiować jako wariant fantastycznej fikcji

¹ Za głównych przedstawicieli *fantasy* uważa się: Williama Morrisa, George'a MacDonald, Henry'ego Ridera Haggarda, Lorda Dunsanya, Erica Rückera Eddisona, Johna Ronalda Tolkiena, Terence'a Hanbury'ego White'a, Roberta Ervina Howarda i Fritza Leibera – M. Pustowaruk, *Od Tolkiena do Pratchetta. Potencjał rozwojowy fantasy jako konwencji literackiej*, Wrocław 2009, s. 14–15.

narracyjnej, która graniczy z *science fiction*, horrorem czy też literacką baśnią, co stanowi podstawę jej oryginalności².

Jej realizacje najczęściej są powieściami albo opowiadaniem. Obydwa te gatunki praktykował jeden ze współczesnych polskich autorów *fantasy*³ – Wit Szostak⁴.

Pisarz zadebiutował w 1999 roku opowiadaniem *Kłopoty z błaznem*⁵ na łamach czasopisma „Nowa Fantastyka”⁶. Publiczność poznała młodego twórcę poprzez filozoficzną baśń *Wichry Smoczogór*⁷, magiczną opowieść *Poszarpane granie*⁸ oraz zbiór baśniowych historii sięgających do młodopolskich tradycji literackich pt. *Głędźby Ropucha*⁹. Szostak został szybko do-

² Ibidem, s. 79.

³ „W ostatnich latach do najpopularniejszych form literackich, nie tylko w Polsce, ale i na świecie, należy *fantasy*. Początki tej konwencji przez wielu badaczy sytuowane są w okresie dwudziestolecia międzywojennego, chociaż zdarzają się opinie nawet o jej XIX-wiecznym rodowodzie” – J. Szewczyk, *Canon – bohater heroic fantasy. O twórczości Roberta E. Hawarda*, [w:] *Kultura i literatura popularna*, t. V, red. T. Żabski, Wrocław 1996, s. 91– 92.

⁴ Wit Szostak to pseudonim artystyczny pisarza – doktora filozofii, absolwenta Państwowej Akademii Teologicznej. Publikowanie pod fikcyjnym nazwiskiem artysta argumentuje wewnętrzną koniecznością oddzielenia pisarstwa od pracy naukowej, o czym wspomina między innymi w wywiadzie z 2013 roku przeprowadzonym przez Olę Szmidt: „Swego czasu pomyślałem, że skoro planuję równoległe i karierę naukową, i literacką, to dobrze to jakoś rozgraniczyć dla wyraźnego komunikatu dla odbiorcy [...] że to jest naukowo-filozoficzne, a to jest literackie, żeby nie było żadnych pomyłek”. Ostatnio jednak artysta swą „szostakowość” tłumaczy nieco głębszymi argumentami spowinowacnymi z filozofią: „Decyzję o pisaniu literatury pod pseudonimem podjąłem kilkanaście lat temu, byłem studentem, fascynował mnie Kierkegaard, który każdą ze swych prac podpisywał innym imieniem. [...] Dziś nazywam to głosami: jest we mnie głos pisarza, głos filozofa i jeszcze parę głosów, które nie mają publicznego rezonansu, gdyż wydarzają się w przestrzeni prywatnej. Przez wiele lat miałem poczucie, że te dwa logosy, w które się zanurzam – logos myślenia i logos opowieści – na tyle różnią się od siebie, że ich rozdzielenie jest zasadne”. Zob. O. Szmidt, „*Jestem ostatnim królem Polski*”. Wywiad z *Witem Szostakiem*, [online] <http://popmoderna.pl/jestem-ostatnim-krolem-polski-wywiad-z-witem-szostakiem/> [dostęp: 23.10.2016]; J. Czechowicz, *Wywiad miesiąca – Wit Szostak*, [online] <http://krytycznymokiem.blogspot.com/2016/01/wywiad-miesiaca-wit-szostak.html> [dostęp: 23.10.2016]; P. Kozioł, *Wit Szostak*, [online] <http://culture.pl/pl/tworca/wit-szostak> [dostęp: 10.10.2016].

⁵ M. Pustowaruk, op. cit., s. 246.

⁶ P. Kozioł, op. cit.

⁷ W. Szostak, *Wichry Smoczogór*, Warszawa 2003.

⁸ Idem, *Poszarpane granie*, Warszawa 2004.

⁹ Idem, *Głędźby Ropucha*, Warszawa 2005.

strzeżony i doceniony w środowisku artystycznym głównie dzięki ciekawemu przełamaniu schematów gatunkowych¹⁰.

W 2007 roku artysta wydał *Oberki do końca świata*¹¹ – utwór, w którym zaznaczył, że pole jego literackich zainteresowań nie ogranicza się jedynie do fantastyki. Pisarz, jako znawca muzyki ludowej, grający na skrzypcach, dudach i gęślach¹², pokusił się o stworzenie narracji zanurzonej w głębokich tradycjach polskiej wsi, wplatając w nią autentyczne oberki.

W kolejnych powieściach, szczególnie dobrze ocenionych przez krytykę, takich jak *Chocholy*¹³, *Dumanowski*¹⁴ czy też *Fuga*¹⁵, Szostak zdecydował się na łączenie elementów *fantasy* z realizmem magicznym oraz historią alternatywną. Wszystkie trzy utwory składają się na osobliwą krakowską trylogię, w której centrum usytuowano fabułę prezentującą losy Józafata Dumanowskiego.

Od czasu debiutu pisarza w jego prozie nastąpiło wiele zmian¹⁶. Jedną z najważniejszych było stopniowe odchodzenie od fantastyki, którą utożsamiał z dziełami ikony tego gatunku – Johna Ronalda Reuela Tolkiena. Szostaka rozczarowały inne powieści *fantasy*, czytane po Tolkienie¹⁷, ale zara-

¹⁰ W 2008 roku Szostak otrzymał Nagrodę im. Janusza Zajdla za opowiadanie *Miasto grobów. Uwertura*. Nieco później za powieść *Chocholy* został wyróżniony Nagrodą Literacką im. Jerzego Żuławskiego.

¹¹ W. Szostak, *Oberki do końca świata*, Warszawa 2007.

¹² T. Wronka, *Wywiad z Witem Szostakiem. Siła wewnętrznego doświadczenia*, [online] <http://katedra.nast.pl/artukul/3673/Wywiad-z-Witem-Szostakiem/> [dostęp: 30.10.2016].

¹³ W. Szostak, *Chocholy*, Warszawa 2010.

¹⁴ Idem, *Dumanowski*, Warszawa 2011.

¹⁵ Idem, *Fuga*, Warszawa 2012.

¹⁶ Krótco po opublikowaniu cyklu powieściowego na rynku wydawniczym pojawiły się kolejne dwa dzieła Szostaka. W 2014 roku do księgarń trafiła powieść *Sto dni bez słońca*, prezentująca perypetie Lesława Srebronia, uznającego wymaginowany przez siebie świat za bezpieczną i realną rzeczywistość. Na początku 2016 roku literat opublikował książkę *Wróżenie z wnętrzości*. Pisarz wypowiada się w niej na tematy elementarne. Dotyka między innymi problemu alienacji, oddalania się ludzi od siebie nawzajem oraz od świata. Obrazuje różne wymiary samotności oraz brak umiejętności wyrażania uczuć. Zob. D. Nowacki, „*Jestem ostatnim królem Polski*”. *Wywiad z Witem Szostakiem*, [online] <http://popmoderna.pl/jestem-ostatnim-krolem-polski-wywiad-z-witem-szostakiem/> [dostęp: 23.10.2016].

¹⁷ „Ważny jest dla mnie Tolkienowski program *mythopoei*. Czytając o tej wizji uświadomiłem sobie, dlaczego tak wiele ważnych dla *fantasy* książek nie zrobiło na mnie większego wrażenia. Były to po prostu podszyte magią książki przygodowe, a nie projekt mitotwórczy. To samo w sobie nie jest zarzutem, ale ja nie szukałem przygody i akcji, tylko mitu” – Ł. Wątroba, *Cepeliowski charakter*, [online] <https://zalogag.net/zmag/read/zg47/data47/strona-116.html> [dostęp: 24.02.2017].

zem sprowokowały go one do samodzielnego zmierzenia się z fantastyką, o czym wspomniał w wywiadzie z Jarosławem Czechowiczem¹⁸.

Literackie wybory artysty prezentują jego przeobrażenie: od pisarza zafascynowanego tolkienowskim światem do samodzielnego i oryginalnego twórcy „poszukującego”, który – jak sam określił – celowo „problematyzuje fantastykę i zastanawia się nad jej istotą”¹⁹. Ową transformację Szostak potwierdził, mówiąc, że:

[...] w momencie książkowego debiutu w 2003 roku wszystkie moje książki fantastyczne były już napisane, a ja rozglądałem się już w innych obszarach. [...] Zatem już debiutując, wiedziałem, że nie chcę pisać prozy gatunkowej, że jej ramy [...] nie nadają się do tego, co ja chcę opowiadać. [...] Fantastyka nie jest jedynym sposobem mówienia o rzeczywistości, który podważa dominację szeroko rozumianego realizmu. [...] Dla mnie literatura jest drogą do mitu, a początkowa przygoda z fantastyką była jednym z etapów tej drogi²⁰.

Jeszcze przed wydaniem *Chochółów*, w 2009 roku, w publikacji pt. *Wokół źródeł fantasy* ukazał się artykuł Szostaka pod znamienym tytułem *Degradacja mitu – degradacja fantasy*²¹. Podążanie za mitem doprowadziło pisarza do stworzenia swoistego literackiego programu, którego realizację można upatrywać w powieściach powstałych po wydaniu wspomnianej publikacji. Stanowi ona zapowiedź przełomowego momentu w twórczości pisarza, po którym – a może i nawet podczas którego – trwały prace nad krakowską trylogią. W książkach składających się na tę trylogię można dostrzec ścieranie się literackich wyobrażeń z formą powieści historycznej i chęcią sprawdzenia mechanizmów mitotwórczych oraz mit degradujących w praktyce.

Dla Szostaka źródłem *fantasy* jest mit, którego zadanie nie polega na pełnieniu funkcji estetycznych, lecz na pomaganiu w stawianiu, jak podkreśla w artykule: „ważnych pytań o naturę świata i człowieka, o dobro i zło. Przy takim założeniu, według pisarza, *fantasy* staje się projektem mitotwór-

¹⁸ „Dla mnie pożegnanie z fantastyką nie było jakimś bolesnym aktem czy procesem, zapewne dlatego, że ja nigdy nie byłem czytelnikiem fantastyki. Zawsze powtarzam, że zachwyił mnie Tolkien, a *fantasy* rozczarowało. [...] W *fantasy* szukałem tego czaru, który jest we *Władcy Pierścieni*, a dostałem tylko dekoracje bez głębi mitu. Postanowiłem jednak spróbować sam wejść w mitotwórczość i tak powstały dwie powieści o Smoczogórach” – J. Czechowicz, op. cit.

¹⁹ W. Szostak, *Degradacja mitu – degradacja fantasy*, [w:] *Wokół źródeł fantasy*, red. T. Ratajczak, B. Trocha, Zielona Góra 2009, s. 29.

²⁰ J. Czechowicz, op. cit.

²¹ W. Szostak, *Degradacja mitu...*, op. cit., s. 21–32.

czym”²². Na tym jednak artysta nie kończy wywodu, bowiem dalej stwierdza – podążając za myślą przedstawicieli fenomenologii religii: Mircei Eliadego²³ oraz Gerardusa van der Leeuwa²⁴ – że mity ulegają degradacji i w efekcie stają się podstawą *fantasy* zdegradowanej²⁵. W tej sytuacji Szostak zaprojektował dwa rozwiązania. Według pierwszego artysta ma szansę ponownie „wejść w rzeczywistość mitologiczną, co może przywrócić mitom ich głębie, doprowadzić do ponownej waloryzacji”²⁶. Natomiast według drugiego, alternatywnego sposobu rozwiązaniem jest dalsza degradacja mitu, polegająca przede wszystkim na desakralizacji mitu:

Świat przedstawiony stopniowo odzierany jest z właściwej *sacrum* tajemnicy. Procesy w nim zachodzące tłumaczone są w sposób nie mitologiczny, lecz *quasi*-naukowy, gdzie magia staje się swoistą technologią. [...] Zanika umiejętność czytania świata jako hierofanii. Opowieść o czasach mitologicznych, jako strategia odniesienia do mitu, podlega istotnej modyfikacji. Niezrozumiałe stają się nie tylko mity, ale też świat, w którym odniesienie do *sacrum* było czymś fundamentalnym²⁷.

Wiedząc, że pisarz był aktywny twórczo po 2009 roku, można zadać następujące pytania: Czy którąś z nakreślonych przez siebie dróg Szostak wypróbował już w praktyce? Czy wierząc w Tolkienowską wizję *fantasy*, sam broni mitologicznej rzeczywistości i przywraca mitom ich wartości oraz głębie, czy może przygląda się procesowi degradacji *fantasy*?

Bez wątpienia Szostak cały czas poszukuje form i rozwiązań literackich, za których pomocą mógłby w sposób pełny i oryginalny opowiadać o rzeczywistości. Dodatkowo decyzja o odejściu od ścisłych ram gatunkowych

²² Ibidem, s. 21.

²³ Według pierwszego z fenomenologów, za którego myślą podąża Szostak: „Mit opowiada historię świętą, opowiada o wydarzeniu, które miało miejsce u początków. W micie opowiedziane jest, jak za sprawą istot nadnaturalnych zaistniała rzeczywistość – albo w sensie ogólnym, albo też peryferyjnym. Mit zatem opowiada o początkach świata, człowieka, ale też o początkach jakiegoś fragmentu świata, jakiegoś zwierzęcia, rośliny, instytucji itd.” – M. Eliade, *Aspekty mitu*, tłum. P. Mrówczyński, Warszawa 1998, s. 11.

²⁴ Drugi filozof religii, który cieszy się uznaniem autora *Dumanowskiego*, twierdzi, że: „Mit jest słowem, które wypowiedane i powtarzane, ma moc rozstrzygającą. Nawet wtedy, kiedy jest relacją o zdarzeniu, które miało miejsce u początków, jest nie tyle wspomnieniem owego wydarzenia, co jego powtórzeniem. Powtarzanie mitu jest powtarzaniem tego wydarzenia. Mit jest czystą aktualnością, która wyraża się w słowie. W opowiadaniu mitu wydarzenia mityczne stają się rzeczywiście aktualne” – G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1997, s. 362 i n.

²⁵ W. Szostak, *Degradacja mitu...*, op. cit., s. 22.

²⁶ Ibidem, s. 28–29.

²⁷ Ibidem, s. 29.

spowodowała, że dziś nie można jednoznacznie sklasyfikować jego utworów. Rację miał Paweł Kozioł, gdy mówił w 2014 roku, że nie sposób zaszklakować prozy pisarza²⁸, bowiem celowo i umiejętnie wymyka się on klasyfikacjom. Artysta od wydania baśniowej opowieści *Głędźby Ropucha* z każdą kolejną książką celowo oddala się od fantastyki, świadomie wybierając inne rozwiązania. Jednak czy aby na pewno Szostak całkowicie rozstał się z gatunkiem, od którego zaczynał swą literacką podróż? Czy odchodzenie od formy *fantasy* miało związek z chęcią zmanifestowania procesu jej degradacji?

Nie da się zaprzeczyć, że przemiany w prozie młodego pisarza zachodzą bardzo dynamicznie. Zasadniczo każdy tekst zasługuje na oddzielną i bardzo wnikliwą analizę. I właśnie ze względu na nieustający rozwój jego warsztatu warto zwrócić uwagę na jeden z „granicznych”, a być może nawet „programowych” utworów, jakim jest *Dumanowski*. Centralna część krakowskiej trylogii intryguje nie tylko z powodu fantastycznej atmosfery, nawiązań do polskiej tradycji powieści historycznej oraz korelacji z piśmiennictwem hagiograficznym, ale również ze względu na podejrzenie ukazania w niej procesu „degradacji mitu – degradacji *fantasy*”.

W pierwszej kolejności, z uwagi na dość silne zainteresowanie w ostatnim czasie krytyków oraz czytelników nową powieścią historyczną, charakteryzującą się konwencjami odmiennymi od tradycyjnych wzorów powieści XIX i XX wieku, zostanie podjęta próba odpowiedzi na pytanie, które z elementów świata przedstawionego świadczą o zakorzenieniu artysty w gatunku *fantasy*, a które wywodzą się wprost z powieści historycznej? Druga część będzie dotyczyć próby odczytania *Dumanowskiego* w kontekście problemu „degradacji *fantasy*”.

Według Danuty Szajnert oraz Agnieszki Izdebskiej powieść to „najważniejszy epicki gatunek nowożytności, do którego zalicza się rozbudowane prozaiczne utwory narracyjne o swobodnej kompozycji i niepodlegającej ograniczeniom tematyce”²⁹. Literaturoznawczynie podkreślają również stały rozwój tego gatunku, podczas gdy inne, już skodyfikowane, należą do przeszłości³⁰. Nieustająca praca pisarzy nad powieścią powoduje również, że w literaturze spotkać się można z różnymi jej odmianami: powieścią autobiograficzną, biograficzną, historyczną, autotematyczną, powieścią-kroniką czy też powieścią realizmu magicznego.

²⁸ P. Kozioł, op. cit.

²⁹ A. Izdebska, D. Szajnert, hasło: *powieść*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012, s. 743.

³⁰ Ibidem.

Szostak zdecydował się na nawiązanie do tradycji powieści historycznej, a dokładniej: do wywodzącej się z niej powieści biograficznej. Wskazuje na to nie tylko sama treść, ale również rozplanowanie materiału. Dodatkowo pisarz postanowił włączyć dzieło w cykl. Oczywiście układ seryjny nie jest niczym nowym w powieściopisarstwie historycznym, ponieważ jak wskazuje Tadeusz Bujnicki: „cykliczność powieści historycznej uformowała się w literaturze obcej i polskiej na długo przed Sienkiewiczem”³¹. Badacz dodaje również:

Wiązanie powieści w ciągi chronologiczne, wyznaczone przebiegiem wątków fabularnych i zarazem następstwem wydarzeń dziejowych, łączy się z różnymi chwytami kompozycyjnymi, które umacniają związki między kolejnymi tekstami³².

I tak dzieje się również w trójksięgu Szostaka. Elementem, który spaja trzy historie, jest Kraków, ponieważ to w nim rozgrywają się akcje wszystkich sekwencji. W *Chochołach* przedstawiono życie jednej z krakowskich kamienic – tętniącej międzypokoleniową różnorodnością rodziny tytułowych Chochółów. W *Dumanowskim* Kraków urasta do rangi jednego z bohaterów powieści o alternatywnej historii Polski. Według wizji Szostaka Wolne Miasto Kraków nie zostało przyłączone do Cesarstwa Austriackiego w 1846 roku, lecz funkcjonowało jako niepodległe. Tytułowy Józefat Dumanowski – symbolizujący romantyczne wyobrażenia i zmieniający losy znanych Polaków, na przykład Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego czy też Adama Czartoryskiego – w drugiej połowie XIX wieku został obrany na prezydenta stolicy polskich królów.

W ostatniej części, czyli w *Fudze*, obmyślonej jako zbiór kilku opowieści, czołowym bohaterem jest Bartłomiej Chochół. Powraca on do swej przeszłości, snując gawędę o własnym losie. Za każdym razem opowieść jest inna, choć to cały czas życiorys jednej osoby.

W utworze wieńczącym krakowską trylogię mamy nie tylko powrót do części pierwszej, czyli *Chochółów*, ale też nawiązanie do głównego tematu z *Dumanowskiego*, czyli opowiadania o życiu. Powracanie do tego, co wydarzyło się w przeszłości, jest trudne, a przywoływaniu minionych czasów często towarzyszy dopowiadanie czegoś, co nigdy się nie zdarzyło. Stąd na przykład w *Dumanowskim* – próbie zaprezentowania biografii fikcyjnej postaci – snuta historia oparta jest na domysłach, niedomówieniach i wielu

³¹ T. Bujnicki, *Historia w cyklu powieściowym (model Trylogii)*, [w:] *Cykl i powieść*, red. K. Jakowska, D. Kulesza, K. Sokołowska, Białystok 2004, s. 11–18.

³² Ibidem.

wersjach niektórych zdarzeń przedstawianych jako hipotetyczne, a nie faktyczne, jak w przypadku narodzin i dorostania bohatera:

Wedle jednej z wersji, najczęściej podtrzymywanej przez Ojca Republiki, urodził się on w roku 1795, w przeddzień III rozbioru naszej ukochanej Ojczyzny, na Podolu, w powiecie lityńskim, we wsi Czerniatyn. [...] Wedle innej wersji pierwszy krzyk męznego Józafata rozległ się o świcie 3 maja 1791 roku, zwiastując jutrzeńkę nadziei. Tego samego dnia posłowie uchwalili Konstytucję [...]. Wedle trzeciej wersji Józafat Dumanowski narodził się z nieznanego ojca i polskiej szlachcianki w dzień wiktorii raławickiej. [...] Istnieją też różne opowieści o dzieciństwie Józafata Dumanowskiego. Biografom i historykom po dziś dzień nie udało się ustalić, która z nich jest prawdziwa³³.

Korelacja losów fikcyjnej postaci z historycznymi dziejami jest od razu widoczna. W pierwszej wersji narodzin narrator przywołuje datę III rozbioru Polski. Według tych danych Józafat urodził się więc 23 października 1795 roku. Druga opcja datowania związana jest z Konstytucją 3 maja, a dokładniej: z uchwaleniem w 1791 roku ustawy regulującej ustrój prawny Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Trzecie osadzenie w czasie narodzin wielkiego bohatera przypada na 4 kwietnia 1794 roku, czyli na dzień zbrojnego zwycięstwa armii polskiej nad wojskami rosyjskimi pod wsią Raławice.

Szostak zadaje pytanie, czy w ogóle istnieje jedna wersja przeszłości, i odpowiada na nie przecząco. Pisarz nie dyskutuje z faktami – w *Dumanowskim* nie zmienia historii Polski, lecz rozwija alternatywną wizję wydarzeń koncentrujących się wokół głównego bohatera. Szostakowski konglomerat prawdy i fikcji opiera się na „łączeniu losów bohaterów z rytmem dziejowych zdarzeń i wiązaniu ich z postaciami – rzeczywistymi aktorami historii”³⁴. Takie rozciąganie świata przedstawionego między historią, którą można źródłowo potwierdzić, i historią prawdopodobną jest w świetle tradycji powieści biograficznej³⁵ zrozumiałe i sensowne. Według Bujnickiego „histo-

³³ W. Szostak, *Dumanowski*, op. cit., s. 15–16.

³⁴ T. Bujnicki, op. cit., s. 14.

³⁵ Przedmiotem powieści biograficznej jest: „życie osoby historycznej, męża stanu, artysty itp. [...] opowiada [ona] zwykle o autentycznych wydarzeniach, [...] tworzy pewną supozycję bohatera, wprowadza jego wypowiedzi nie mające potwierdzenia w dokumentach, kształtuje wreszcie jego życiorys w ten sposób, by się układał w zamkniętą i wyraźnie zorganizowaną fabułę. [...] obejmować może całość życia bohatera lub też jakiś jego fragment. W XX wieku powieść biograficzna staje się często jednym z gatunków literatury popularnej. Istnieją formy pośrednie pomiędzy powieścią biograficzną a tzw. biografią zbeletryzowaną” – M. Głowiński, hasło: *powieść biograficzna*, [w:] *Słownik terminów literackich*, op. cit., s. 419.

ria prawdziwa staje się wtedy immanentnym składnikiem świata fikcji oraz interwałem rozgraniczającym wątki fikcyjne od faktów historycznych³⁶.

Nadanie powieści tytułu tożsamego z nazwiskiem głównego bohatera jest sposobem na przywołanie u czytelnika konotacji z powieściową tytułaturą inspirowaną często imionami i nazwiskami wiodących postaci, tak jak w przypadku *Pana Wołodyjowskiego* Henryka Sienkiewicza³⁷. Powieść przedstawia się więc jako historia traktująca o wyjątkowej jednostce i jest to koherentne z treścią utworu. Konkretyzacja tytułowej postaci następuje natchmianem po przeczytaniu pierwszych zdań. Józafat Dumanowski rysuje się jako silny wódz oraz bohater narodowy. Charakterystyka postaci poprowadzona jest jednak w przewrotny sposób, ponieważ opiera się na wymieniowaniu oplakujących go grup społecznych, czyli zaczyna się od przywołania zbiorowego obrazu żałoby:

Kiedy umarł, płakali wszyscy, choć każdy z innego powodu. Płakał naród, który utracił wielkiego męża stanu; [...] płakały prawnuki jego znajomych, zdziwione, że odszedł ten, który od wielu lat żył już tylko w legendzie; [...] płakały wdowy obdarzone niegdyś jego względami; [...] płakali wszyscy wyznawcy mitycznego herosa Józafata i jego bohaterskich czynów; płakali generałowie i pułkownicy; [...] płakała osierocona Republika³⁸.

Wyliczenie oplakujących pełni podwójną funkcję: z jednej strony podnosi postać Dumanowskiego do rangi bohatera narodowego, a nawet boga-legendy, z drugiej zaś strony wskazuje na jego cechy, czyniące zeń weterana wojennego, męża stanu oraz kochanka. Według opisu Dumanowski w trakcie bardzo długiego życia pełnił wiele ważnych ról. Jednak bogate wyliczenie, przekształcające się w pewnym momencie w komiczną hiperbolę, wzbudza podejrzliwość czytelnika. Dodatkowo, wiedząc, że powieść traktuje o wymyślanym bohaterze narodowym (że mamy do czynienia ze zbeletryzowaną biografią nieistniejącej w przeszłości postaci), możemy interpretować ten zabieg jako dodatkowe podkreślenie fikcyjności prezentowanej historii oraz intencję parodystycznego nawiązania do konwencji hagiograficznej i tematu kultu jednostki.

Hagiografia, jako dziedzina piśmiennictwa chrześcijańskiego obejmująca żywoty świętych spisywane w formie prozaicznej lub wierszowanej, opowiada o losach uświęconych jednostek oraz ich czynach. Średniowieczna hagiografia opierała się przede wszystkim na bullach kanonizacyjnych, bio-

³⁶ T. Bujnicki, op. cit., s. 14.

³⁷ H. Sienkiewicz, *Pan Wołodyjowski*, Kraków 2016.

³⁸ W. Szostak, *Dumanowski*, op. cit., s. 5.

grafiach spisywanych w klasztorach, a także na obecnych w ustnych przekazach legendach, zrodzonych z tekstów apokryficznych, popularnych wątków mitologicznych, romansowych i baśniowych, charakteryzujących się cudownością oraz fantastyką³⁹. Powieść Szostaka nawiązuje do tego typu piśmiennictwa – w szczególności do legendy, ponieważ opowiada o niezwykłych losach głównego bohatera, między innymi jego cudownych narodzinach. Nierozstrzygnięte okoliczności przyjścia na świat Dumanowskiego oraz łączenie ich za każdym razem z ważnymi wydarzeniami, które miały miejsce w historii Polski: III rozbiorem, podpisaniem Konstytucji 3 maja, zwycięstwem wojska polskiego w bitwie pod Raclawicami, podają w wątpliwość prawdziwość opowieści, ale jednocześnie uniezwykają główną postać. Nieprawdopodobna jest również długość życia Dumanowskiego, który zmarł dopiero w wieku stu dwudziestu trzech lat. Dochodzi więc do zamierzonej sakralizacji bohatera. Jednak poprzez równoczesne przywoływanie biograficznych odkryć dotyczących tajemniczych etapów życia Dumanowskiego zostały wyeliminowane cudowne epizody, a ich miejsce zajęły możliwe do racjonalnego objaśnienia wydarzenia. Ponieważ sprawą najdziwniejszą jest osiągnięcie przez Józafata szczególnie długiego wieku, w powieści przywołano próbę wytłumaczenia tego zjawiska przez jednego z biografów – Kajetana Koguckiego, który „stawia odważną hipotezę, że około roku 1857 doszło do czegoś, co nazywa przemianą”⁴⁰.

„Przemiana” miała tłumaczyć długi okres życia bohatera. Tak się jednak nie dzieje, ponieważ jej objaśnienie wprowadza do losów Dumanowskiego kolejne niezwykle wydarzenia, a mianowicie udaną „wymianę tożsamości” z Józefem Pijarskim:

Całymi tygodniami Józafat Dumanowski opowiadał Józefowi Pijarskiemu o swej przeszłości, mozolnie, rok po roku, przekazując swojemu wychowankowi wspomnienia. [...] Po trzech latach Józef Pijarski miał w swej pamięci wszystkie wspomnienia Józafata [...]. Przemiana się dokonała. Józef Pijarski stał się Józafatem Dumanowskim i nikt nie byłby w stanie odróżnić ich od siebie. [...] Kilka tygodni później Józef Pijarski opuścił gorczańską samotnię i wrócił do podkrakowskiego Podgórze. Był Józafatem Dumanowskim⁴¹.

³⁹ H. Dziechcińska, hasło: *hagiografia*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, red. T. Miśchałowska, Wrocław 2002, s. 298–302; J. Sławiński, hasło: *hagiografia*, [w:] *Słownik terminów literackich*, op. cit., s. 190.

⁴⁰ W. Szostak, *Dumanowski*, op. cit., s. 113.

⁴¹ Ibidem, s. 118–120.

Hasło „przemiana” wywołuje konotacje z polską literaturą romantyczną, a dokładniej: z jej bohaterami, którzy pod wpływem silnych uczuć przewartościowują swoje życiowe aksjomaty i stają się „nowymi” osobami. Jednak w odróżnieniu od wewnętrznej przemiany postaci z romantycznego dzieła, w powieści Szostaka jest ona sprowadzona do dosłownej przemiany lub raczej podmiany jednej osoby na drugą. Zdarzenie nie jest jednak relacjonowane jako fakt, lecz jako domniemane odkrycie jednego z biografów, co jest charakterystyczne w utworze Szostaka. Powieść prawie całkowicie opiera się na informacjach podawanych przez historyków: Kajetana Koguckiego, Jana Nepomucena Ćwiklińskiego oraz Klemensa Tumidajskiego, co tworzy kakofonię faktów, z których przywoływania nie powstaje rzetelna opowieść o losach Dumanowskiego, lecz zarysowuje się proces tworzenia legendy niezwykłego człowieka.

Liczne niedomówienia, sprzeczności w prezentowanych faktach, niezwykle zdarzenia oraz fikcyjne postaci kreowane w oparciu o prawdziwe ikony polskiej poezji wskazują na zakorzenienie Szostka w fantastyce, która przecież „w sposób naturalny dąży do ciągłości świata przedstawionego, wyraźnie różnego od empirii, a przy tym koherentnego i możliwego do wypełnienia nowymi przedmiotami, postaciami i zdarzeniami”⁴². Traktując więc fikcję fantastyczną w ujęciu Michała Głowińskiego jako „negatywny odpowiednik fikcji mimetycznej”, za jej istotę trzeba uznać „naruszenie umowy dotyczącej tego, co uważa się za rzeczywistość”⁴³. Kierując się tym wyznacznikiem, za elementy fantastyczne w powieści Szostaka należałoby uznać: fikcyjne kroniki, biografie, oczywiście samego Dumanowskiego, a także alternatywne losy Mickiewicza, Słowackiego, Czartoryskiego oraz miasta Krakowa. W przypadku *Dumanowskiego* aspekt fantastyczności zostaje jednak wprost zdemaskowany już na samym początku lektury, ponieważ podkreślana jest fikcyjność opowiadanej historii oraz głównego bohatera. Wydaje się, że Szostak prowadzi podwójną grę z czytelnikiem, którego wprowadza w alternatywny świat, zawieszony między wydarzeniami historycznymi, rzeczywistymi postaciami oraz innymi tekstami kultury, do których nawiązuje w powieści. Z reguły akcja większości utworów *fantasy* usytuowana jest, jak podkreśla Maciej Świerkocki:

⁴² M. M. Leś, *Między cyklem nowelistycznym a powieścią. Wokół sytuacji polskiej fantastyki*, [w:] *Cykl i powieść*, op. cit., s. 49–55.

⁴³ M. Głowiński, *Cztery typy fikcji narracyjnej*, [w:] idem, *Dzieło wobec odbiorcy*, Kraków 1998, s. 215.

[...] w konkretnej (choć nie pod każdym względem), fikcyjnej czasoprzestrzeni, stylizowanej starannie na autentyczną. [...] Elementy fantastyczne w *fantasy* zyskują przy tym w świecie przedstawionym, będącym często pewnego rodzaju rzeczywistością alternatywną⁴⁴.

W artykule poświęconym *fantasy* badacz dodaje, że przez większość literaturoznawców gatunek ten jest uważny za:

[...] postmodernistycznie eklektyczny, wykształcony w pełni w XX w. gatunek literatury popularnej, czerpiący najwięcej nie tylko z baśni, horroru i *science fiction*, ale również z bajki, legendy, sagi, eposu, mitu i podania ludowego oraz ich różnorodnych literackich realizacji⁴⁵.

Za fantastycznością powieści Szostaka przemawia zatem usytuowanie akcji w czasach stylizowanych na okres narodowowyzwoleńczy Polski, na przestrzeni dwóch stuleci – XVIII i XIX, czyli od 1772 do 1895 roku, a także zamiar konstrukcyjny. *Dumanowski* jest bowiem połączeniem konwencji charakterystycznych dla powieści historycznej, a dokładniej: biograficznej, hagiografii (legenda, która jest również utożsamiana z opowiadaniem o treści zmyślonej lub na poły fantastycznej⁴⁶). Należy także zaznaczyć, że pełne tajemnicy uliczki Krakowa w powieści Szostaka przywodzą na myśl „realizm magiczny” – spokrewniony według teoretyków z fantastyką, która musi zawierać „pierwiastki magiczne, irracjonalne oraz nadprzyrodzone”⁴⁷. Wystarczy chociażby przywołać następujące fragmenty:

1. To duszne miasto [...] pełne martwych duchów, które wypełniają ulice. Próbuje iść i nie mogę, jakbym brnął w błocie po kolana. Czuję, że trafiłem do czyśćca, którego nigdy nie będzie mi dane opuścić⁴⁸;

2. [...] Mickiewicz źle znosił Kraków, a mimo to coś pętało go i nie mógł ruszyć dalej. To miasto dusiło go. Dawało spokój i wytchnienie, ale obezwładniało duszę i ciało⁴⁹;

3. [...] czuł, że ze szczelin starych trumien wysączają się niewidzialne zjawy dawnych władców, pełzając nisko po podłodze, łącząc się z innymi, a potem suną po posadzce

⁴⁴ M. Świerkocki, hasło: *fantasy*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, op. cit., s. 232.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ H. Dziechcińska, op. cit., s. 298–302.

⁴⁷ Ibidem, s. 232.

⁴⁸ W. Szostak, *Dumanowski*, op. cit., s. 41–42.

⁴⁹ Ibidem, s. 41–42.

i po schodach, wspinają się z piwnic na poziom katedry. [...] Czuł, że duchy królów połączone razem mają moc, która gotowa byłaby rozsadzić filary katedry. [...] Bał się królewskiej nekropolii, ale jednocześnie coś go tam ciągnęło⁵⁰.

Według obserwacji Dariusza Brzostka literatura fantastyczna, mówiąc najogólniej, „oferuje obraz świata w sposób widoczny i bezdyskusyjnie sprzeczny z powszechnym, potocznym sposobem doświadczania i pojmowania rzeczywistości”⁵¹. Przesunięcia w zakresie historii, które wprowadził Szostak, niewątpliwie stanowią owo zaprzeczenie rzeczywistości, co pozostaje zgodne z założeniem, że: „fantastyka jest manifestacją skandalu, rozdarcia, niezwykłym, nieznośnym wręcz wdarcieciem się w świat rzeczywistości”⁵².

Szostak, wbrew zapowiedziom, nie rozstał się więc całkowicie z fantastyką – przynajmniej nie uczynił tego jeszcze w *Dumanowskim*. Literacki namysł nad polską tradycją oraz narodowymi mitami ujął w ramy biograficznej powieści *fantasy*. W ten sposób powstał utwór synkretyczny, trudny do sklasyfikowania oraz otwarty na szereg interpretacji.

Czerpanie z rozwiązań charakterystycznych dla różnego rodzaju piśmiennictwa jest według Anny Gemry częstym chwytem we współczesnej literaturze *fantasy*, w której czytelnik zgodnie z własnymi upodobaniami szuka znanych i lubianych gatunków literackich oraz wskazuje interpretacje, które według niego są najwłaściwsze. Z jednej strony możliwość wyboru pomiędzy różnymi opcjami interpretacyjnymi pozwala utworom *fantasy* stać się pozycjami popularnymi⁵³, z drugiej zaś strony taka otwartość ewokuje problemy związane z ich jednoznacznym zdefiniowaniem⁵⁴. Zjawisko to opisała Violetta Wróblewska, zajmująca się prozą Andrzeja Sapkowskiego.

⁵⁰ Ibidem, s. 36–37.

⁵¹ D. Brzostek, *Problemy motywacji fantastycznej i fantastycznonaukowej*, [w:] *Polska literatura fantastyczna. Interpretacje*, red. A. Stoffa, D. Brzostka, Toruń 2005, s. 15.

⁵² R. Caillolis, *Od baśni do science fiction*, [w:] idem, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, tłum. J. Lisowski, wybór M. Żukrowski, wstęp J. Błoński, Warszawa 1967, s. 32.

⁵³ A. Gemra, *Literatura piękna. Literatura gatunków?*, [w:] *Retoryka i badania literackie*, red. Z. Lichański, Warszawa 1998, s. 55–74.

⁵⁴ Według niektórych *fantasy* jest współczesną baśnią lub nowo opowiedzianym mitem. Pojawiają się również teorie traktujące *fantasy* jako nowoczesną odmianę eposu, romansu rycerskiego, powieści historycznej lub przygodowej – zob. S. Lem, *Fantastyka i fantasmagoria*, t. 1, Kraków 1970, s.110; A. Gemra, *Fantasy – mit na nowo opowiedziany?*, „Literatura Ludowa” 1998, nr 2, s. 3–17; J. Z. Lichański, *Epos i retoryka. Prolegomena do badań literatury fantasy*, [w:] *Retoryka i badania literackie. Rekonesans*, red. J. Z. Lichański, Warszawa 1998, s. 125–166; A. Gemra, *Fantasy – powrót romansu rycerskiego?*, [w:] *Literatura i kultura popularna*, t. VII, red. T. Żabski, Wrocław 1998, s. 55–73.

Według tej badaczki *fantasy* jest „niezwykle złożoną formą artystyczną lub raczej collagem”⁵⁵. Określenie, które przywołuje Wróblewska oraz o którym Janusz Sławiński mówi, że „wyrasta z licznych zapożyczeń gatunkowych”⁵⁶, doskonale oddaje charakter powieści nie tylko Sapkowskiego, ale również Szostaka. Interesujące jest w tym kontekście zdanie Piotra Kowalskiego, który uważa, że:

[...] czytanie *fantasy* jako wersji gatunkowego collage’u pozwala odbiorcy zachować dystans wobec tego typu zhomogenizowanego pisarstwa i zwalania go z szukania ukrytych, głębokich sensów, których po prostu tam nie ma⁵⁷.

Trudno jednak zgodzić się z tym zdaniem po lekturze powieści Szostaka, której budowa opiera się na licznych aluzjach do literackich zjawisk oraz wydarzeń i osób historycznych, między innymi *Ballad i Romansów*, *Dziadów* czy też *Króla-Ducha*, a także do mitu bohatera narodowego, mitologii narodowyzwolenczej, wreszcie mitu wielkiego wieszczka narodu oraz legendarnego Krakowa⁵⁸. Niewykluczone również, że kluczem do interpretacji powieści Szostaka jest nazwisko głównego bohatera – notabene tożsame z imieniem i nazwiskiem postaci wykreowanej przez Słowackiego w *Królu-Duchu*⁵⁹. Utwór stanowiłby wtedy zadumę nad twórczością romantyczną, burzliwym okresem zniewolenia Polski oraz jej powstańczymi zrywami. Tę hipotezę potwierdzałyby fragmenty nawiązujące do ważnych momentów dziejowych, takie jak na przykład:

⁵⁵ V. Wróblewska, *Wiedźmin Andrzeja Sapkowskiego, czyli fantastyka w stylu collage*, [w:] *Polska literatura fantastyczna*, Toruń 2005, s. 402.

⁵⁶ J. Sławiński, hasło: *collage*, [w:] *Słownik terminów literackich*, op. cit., s. 80–81.

⁵⁷ P. Kowalski, *Mitologiczne mistyfikacje, czyli interpretacje fantasy*, [w:] idem, *Popkultura i humaniści*, Kraków 2004, s. 233–261.

⁵⁸ „W roku 1829, pośrodku letniej, stepowej nocy Adam Mickiewicz, młody poeta, zrodzony w posępnej Litwie, miał sen. We śnie, dobry spokojny głos wołał go z dalekich stron” (W. Szostak, *Dumanowski*, op. cit., s. 41); „Inwencja Litwina tak im się spodobała, że od tamtej pory nie nazywali kobiet lekkich obyczajów inaczej. Słowo «świtezianka» pachniało tajemnicą, czarami i Litwą” (ibidem, s. 42); „Mimo to Adam Mickiewicz nie poddawał się i wciąż śnił o swym poemacie, któremu w myślach nadal tytuł Żegota. [...] Dumanowski lubił opowiadać Litwinowi burzliwe dzieje swej młodości, licząc po cichu, że jego opowieści trafią kiedyś do zapowiadanego przez poetę Żegoty” (ibidem, s. 42–43); „Był jednak i drugi Juliusz. [...] Ścianę kazał wyłożyć białą tapetą, na której robił notatki i rysował skomplikowane schematy. Miał przed sobą gęsty i pęczniejący z każdym dniem plan poematu *Duchy królów*” (ibidem, s. 83).

⁵⁹ W *Królu-Duchu* Juliusza Słowackiego Józafat Dumanowski jawi się jako poeta – wieszcz, człowiek uduchowiony, doświadczący wizji profetycznych. Oprócz tego Dumanowski jest przedstawiony jako autor tytułowego poematu – zob. J. Słowacki, *Król-Duch: rapsod 1*, Kraków 2002.

1. Kiedy tylko wieści o wybuchu powstania dotarły do Krakowa, Adam Mickiewicz ruszył do mieszkania Dumanowskiego. Zastał tam już Chodnikiewicza i Słowackiego. Chwila była dziejowa i wszyscy mieli tego świadomość. Trzymali kciuki za podchorążych i liczyli, że car ugnie się przed moralną przewagą, którą ma strona polska⁶⁰.

2. Ów mityczny Dumanowski ratował chłopów przed rosyjskimi represjami, podstępem i sposobem otwierał bramy więzień, które przetrzymywały licznych i wyłapanych polskich spiskowców, napadał na jadące na Sybir kibitki, odbijając tracących wszelką nadzieję zesłańców⁶¹.

3. Młodzi rewolucjoniści przyszli do Józafata Dumanowskiego [...] zarumienieni, pełni wewnętrznej bojowości zaczęli mu opowiadać o najnowszych wydarzeniach, co chwila wchodząc sobie w słowo⁶².

4. Zmarł ostatni, który narodził się za wolnej Polski. Od dziś każde nowo narodzone dziecko będzie miało ten zaszczyt⁶³.

Powieść Szostaka mogłaby być rozumiana jako gra ze znanymi konwencjami literackimi, jako namysł nad mitotwórstwem oraz personifikacją polskich przekonań i symboli, a także jako „zaduma” nad mechanizmami kreującymi narodowe mity i tworzącymi legendy. Wydaje się jednak, że interpretacje idące tymi tropami, choć prawdopodobne, byłyby nazbyt oczywiste. Patrząc na *Dumanowskiego* jako część cyklu, nasuwa się spostrzeżenie, że jest to powieść traktująca o procesie opowiadania i wiążącym się z nim pojęciu prawdziwości. Szostak zadaje pytania, czym jest rzeczywistość historyczna oraz czy istnieje w ogóle jedna prawdziwa przeszłość. W celu udzielenia na nie odpowiedzi decyduje się na zbudowanie fabuły opartej na hipotezie, zaś konstrukcja świata przedstawionego funkcjonuje według formuły „co by było, gdyby...”. Ciekawostką stanowi fakt, że budowa opierająca się na spekulacji wyróżnia powieści z kręgu fantastyki naukowej, w których „fikcjonalna hipoteza postawiona jest w kwestii przyszłości i dotyczy zwykle rozwoju nauki i techniki, losów ludzkości”⁶⁴. Skierowanie przez Szostaka formuły spekulacji na opowieść o przeszłości było możliwe dzięki kilku rozwiązaniom: a) informowaniu czytelnika „wprost” o fikcyjności głównego bohatera, b) wykreowaniu alternatywnych życiorysów znanych Polaków, c) usytuowaniu fabuły powieści w możliwym do zidentyfikowania okresie

⁶⁰ W. Szostak, *Dumanowski*, op. cit., s. 48.

⁶¹ Ibidem, s. 97–98.

⁶² Ibidem, s. 125.

⁶³ Ibidem, s. 203.

⁶⁴ D. Brzostek, op. cit., s. 28.

historycznym oraz d) odwoływaniu się do prawdziwych wydarzeń z historii Polski.

Według wizji Szostaka nie można dyskutować z faktem historycznym, z czymś, co wywarło wpływ na losy ogółu, czyli na przykład z powstaniem styczniowym, które niewątpliwie miało miejsce. Autor powieści nie wykreował więc losów Polski sprzecznych z zapisami encyklopedycznymi. Poddał jednak zmianom życiorysy jednostek, które napotkały na swej drodze tytułowego bohatera. Podważył wpływ twórczości Mickiewicza i Słowackiego na tak zwanego ducha narodu i tym samym wypowiedział się krytycznie w związku z traktowaniem ich poezji jako znamiennej w kontekście dziejów Polski, bowiem mimo niestworzenia przez nich najważniejszych dzieł Polska i tak odzyskała niepodległość. Skomentował również w prześmiewczy sposób kreowanie i pielęgnowanie kultu narodowych wieszczów przez licznych biografów, historyków, badaczy literatury itp., których opinie lub relacje często są ze sobą sprzeczne. Posłużyła mu do tego sama postać Dumanowskiego, którego życiorys poznajemy z wielu różniących się relacji kronikarskich. W konsekwencji losy Józafata przechodzą do legendy, którą zna cały naród.

Utwór Szostaka nie tyle podważa pojęcie rzeczywistości, ile komentuje jej funkcjonowanie w opowieściach oraz unaocznia zjawisko mitotwórstwa – opowiadania o cudownych losach niezwyklej jednostki (w tym przypadku Dumanowskiego). Według Brzostka „opowieść o [...] czynach herosa kulturowego jest o tyle autentyczna (zgodna z rzeczywistością), o ile autentyczna i żywa jest w danej kulturze wiara w mit, którego opowieść ta jest integralną częścią”⁶⁵. Czytając powieść Szostaka, zaczynamy wierzyć w historię o Dumanowskim z powodu prezentowania świata opartego na elementach znanych z realnego wymiaru oraz faktach. Historia o fikcyjnym bohaterze narodowym niewątpliwie została scalona z przeszłością, co wywołuje u czytelnika chęć „zawierzenia” opowieści. Powoływanie się na relację biografów: Koguckiego, Ćwiklińskiego oraz Tumidajskiego, dodatkowo wzmacnia u czytelnika owo pragnienie „uwierzenia”, lecz jednocześnie wprawia go w niepewność i wywołuje wątpliwości interpretacyjne.

Dumanowski nie jest powieścią, którą można jednoznacznie i definitywnie zinterpretować. Rozwiązania fabularne, które zastosował Szostak, nie pozwalają na logiczne ułożenie losów głównego bohatera. Dodatkowo każdą próbę uporządkowania historii wieńczy figura paradoksu, która uniemożliwia ustalenie prawdy o jego życiu. Nasuwa się więc myśl, by skorelować powieść z programem pisarza dotyczącym „degradacji *fantasy*”, opubli-

⁶⁵ Ibidem, s. 22.

kowanym wcześniej w zbiorowej pracy pt. *Wokół źródeł fantasy*. Przemawiają za tym przede wszystkim trzy kwestie: 1. powieściowy temat, którym nie jest historia życia Józafata Dumanowskiego – choć mogłoby się tak wydawać – lecz proces tworzenia się mitu o nim; 2. obecny w powieści motyw spisywania mitu, czyli „słowa” przez historyków – kronikarzy mających na celu utrwalić i uporządkować losy Józafata Dumanowskiego oraz 3. deskralizacja mitu.

Można stwierdzić, że Szostak zaprezentował w *Dumanowskim* dwa procesy: mitotwórstwa oraz degradacji mitu, a tym samym degradacji konkretnej powieści *fantasy*. Postać głównego bohatera przetrwała w tradycji oralnej, w której Dumanowski urasta do rangi prawie boga, niezwykłego bohatera narodowego, co jest oczywiście podstawą mitotwórstwa. Historia jego życia została również ujęta w piśmienniczych pamiątkach sporządzonych przez historyków, co destrukcyjnie wpłynęło na sam mit, ponieważ „piśmienność zamienia [...] żywe doświadczenie ustnej relacji w zobiektywizowaną subiektywną wypowiedź”⁶⁶. Możliwość porównywania kilku relacji losów niezwykłego bohatera motywuje odbiorców do racjonalizacji zbieranych faktów, ich zestawiania oraz eliminowania tych fragmentów, które są mało prawdopodobne. W ten sposób mit zostaje pozbawiany swej sakralności.

Według Szostaka „odczarowany” mit w powieści *fantasy* będzie pełnić jedynie rolę rekwizytora⁶⁷. Sam pisarz – filozof, „mitotwórca” – chce tego uniknąć, o czym wspomina w tekście z 2009 roku.

Nie można potraktować *Dumanowskiego* jako powieści rozrywkowej, włączając ją do szerokiego nurtu literatury popularnej tylko dlatego, że jest otwarta na wielość interpretacji i konotacji z gatunkiem *fantasy*. Warto się zastanowić nad jej sensem i rozwinąć zagadnienia, które w artykule zostały zasygnalizowane.

W każdym procesie jednym z najciekawszych etapów są zderzenia form i pomysłów oraz konfrontacje starego i nowego. Dla Szostaka takim etapem była praca nad krakowską trylogią, w której można odnaleźć typowe cechy fantastyki, ale również decyzje fabularne, które zwiastują nadejście nowego „głosu” artysty. Już w XX wieku „obok fantastycznej powieści przygodowej, różnorodnego rodzaju prozy gotyckiej i okultystycznej, baśni, a także [...] romansu rycerskiego, znalazły się [...] gatunki literatury egzomimetycznej,

⁶⁶ W. Szostak, *Degradacja mitu...*, op. cit., s. 25.

⁶⁷ Ibidem, s. 29–30.

z których największą popularność zdobyły dwa, określane potocznie mianem *science fiction* i *fantasy*⁶⁸. Być może XXI wiek przyniesie *fantasy* wiele wyzwań, o których już teraz mówi polski literat. Tę możliwość zapowiada *Dumanowski*, za pomocą którego Szostak wprowadza temat, a może raczej problem „*fantasy* zdegradowanej”. Nie popadniemy więc w przesadę, jeśli o wydanej w 2011 roku powieści powiemy, że jest kompilacją fantastycznego zakorzenienia artysty, potrzeby dyskusji z narodowymi mitami oraz zafascynowania pisarza tradycją, jak również możliwościami gatunku, jakim jest powieść, oraz formy, jaką jest *fantasy*.

DUMANOWSKI BY WIT SZOSTAK – BETWEEN FANTASY AND HISTORICAL NOVEL

ABSTRACT

Wit Szostak is frequently described as the contemporary fantasy author. That is quite misleading because the author of *Poszarpane Granie* has been trying to be separated from Tolkien's writing since 2003.

The main purpose of this article is to present Szostak's biography and his works as well as breakthrough in his writing strongly connected with the creation of the novel called *Dumanowski*.

In the first part, the important question has been stated: is Szostak separated from the genre that he had started his journey? What is more, due to increasing interest in a new historical novel, that can be strongly identified in the central part of Szostak's trilogy, another question has been raised: which elements of fictional world are connected with fantasy or maybe it is historical novel that is more visible in his work? That is why, Szostak's *Dumanowski* is the type of work that can be interpreted in more than one way. In the last part of this article, the attempt of interpreting this work has been included and one interpretation has been described in more detail.

KEYWORDS

fantasy, historical new roman, historical fiction books, trilogy

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

1. Szostak W., *Wichry Smoczogór*, Warszawa 2003.
2. Szostak W., *Poszarpane granie*, Warszawa 2004.
3. Szostak W., *Głędźby Ropucha*, Warszawa 2005.
4. Szostak W., *Oberki do końca świata*, Warszawa 2007.

⁶⁸ G. Trębicki, *Fantasy. Ewolucja gatunku*, Kraków 2007, s. 9.

5. Szostak W., *Chochoły*, Warszawa 2010.
6. Szostak W., *Dumanowski*, Warszawa 2011.
7. Szostak W., *Fuga*, Warszawa 2012.
8. Szostak W., *Sto dni bez słońca*, Warszawa 2014.
9. Szostak W., *Wróżąc z wnętrzości*, Warszawa 2015.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

1. Bujnicki T., *Historia w cyklu powieściowym (model Trylogii)*, [w:] *Cykl i powieść*, red. K. Jakowska, D. Kulesza, K. Sokołowska, Białystok 2004, s. 11–18.
2. Burkot S., *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX wieku*, Wrocław 1986.
3. Brzostek D., *Problemy motywacji fantastycznej i fantastycznonaukowej*, [w:] *Polska literatura fantastyczna. Interpretacje*, red. A. Stoffa, D. Brzostka, Toruń 2005, s. 15–54.
4. Caillolis R., *Od baśni do science fiction*, [w:] idem, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, tłum. J. Lisowski, wybór M. Żukrowski, wstęp J. Błoński, Warszawa 1967.
5. Dziechcińska H., hasło: *hagiografia*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, red. T. Michałowska, Wrocław 2002, s. 298–302.
6. Eliade M., *Aspekty mitu*, tłum. P. Mrówczyński, Warszawa 1998.
7. Gemra A., *Literatura piękna. Literatura gatunków?*, [w:] *Retoryka i badania literackie*, red. Z. Lichański, Warszawa 1998, s. 55–74.
8. Gemra A., *Fantasy – mit na nowo opowiedziany?*, „Literatura Ludowa” 1998, nr 2, s. 3–18.
9. Gemra A., *Fantasy – powrót romansu rycerskiego?*, [w:] *Literatura i kultura popularna*, t. VII, red. T. Żabski, Wrocław 1998, s. 55–73.
10. Głowiński M., *Dzieło wobec odbiorcy*, Kraków 1998.
11. Głowiński M., hasło: *powieść biograficzna*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Wrocław 1998, s. 419.
12. Izdebska A., Szajnert D., hasło: *powieść*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012, s. 743.
13. Jeske-Choiński T., *Historyczna powieść polska*, Warszawa 1899.
14. Kowalski P., *Mitologiczne mistyfikacje, czyli interpretacje fantasy*, [w:] idem, *Popkultura i humaniści*, Kraków 2004, s. 233–261.
15. van der Leeuw G., *Fenomenologia religii*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1997.
16. Lem S., *Fantastyka i fantasmagoria*, t. 1, Kraków 1970.
17. Leś M. M., *Między cyklem nowelistycznym a powieścią. Wokół sytuacji polskiej fantastyki*, [w:] *Cykl i powieść*, red. K. Jakowska, D. Kulesza, K. Sokołowska, Białystok 2004, s. 49–55.
18. Lichański J. Z., *Epos i retoryka. Prolegomena do badań literatury fantasy*, [w:] *Retoryka i badania literackie. Rekonesans*, red. J. Z. Lichański, Warszawa 1998, s. 125–166.
19. Pustowaruk M., *Od Tolkiena do Pratchetta. Potencjał rozwojowy fantasy jako konwencji literackiej*, Wrocław 2009.
20. Sławiński J., hasło: *hagiografia*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1998, s. 190.
21. Sławiński J., hasło: *collage*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1998, s. 80–81.
22. Stankowska H., *Początki powieści historycznej w Polsce*, Opole 1956.

23. Stoff A., *Przypomnieć aluzję literacką*, [w:] *Aluzja literacka. Teoria – interpretacje – konteksty*, red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska, Toruń 2007, s. 7–15.
24. Stoff A., *Tezy o aluzji literackiej*, [w:] *Aluzja literacka. Teoria – interpretacje – konteksty*, red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska, Toruń 2007, s. 19–21.
25. Stoff A., *Aluzja literacka: kształtowanie się pojęcia*, [w:] *Aluzja literacka. Teoria – interpretacje – konteksty*, red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska, Toruń 2007, s. 23–51.
26. Skubaczewska-Pniewska A., *Intertekstualność czy aluzja literacka*, [w:] *Aluzja literacka. Teoria – interpretacje – konteksty*, red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska, Toruń 2007, s. 53–78.
27. Słowacki J., *Król-Duch: rapsod 1*, Kraków 2002.
28. Szewczyk J., *Canon – bohater heroic fantasy. O twórczości Roberta E. Howarda*, [w:] *Kultura i literatura popularna*, t. V, red. T. Żabski, Wrocław 1996, s. 91–107.
29. Szostak W., *Degradacja mitu – degradacja fantasy*, [w:] *Wokół źródeł fantasy*, red. T. Ratajczak, B. Trocha, Zielona Góra 2009, s. 21–32.
30. Świerkocki M., hasło: *fantasy*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012, s. 232.
31. Trębicki G., *Fantasy. Ewolucja gatunku*, Kraków 2007.
32. Wojciechowski K., *Historia powieści w Polsce. Rozwój typów i form romansu polskiego na tle porównawczym*, Lwów 1925.
33. Wróblewska V., *Wiedźmin Andrzeja Sapkowskiego, czyli fantastyka w stylu collage*, [w:] *Polska literatura fantastyczna*, Toruń 2005, s. 401–414.
34. Wróblewska V., *Aluzyjność tytułu dzieła literackiego*, [w:] *Aluzja literacka. Teoria – interpretacje – konteksty*, red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska, Toruń 2007, s. 115–128.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

1. Czechowicz J., *Wywiad miesiąca – Wit Szostak*, [online] <http://krytycznymokiem.blogspot.com/2016/01/wywiad-miesiaca-wit-szostak.html> [dostęp: 23.10.2016].
2. Kozioł P., *Wit Szostak*, [online] <http://culture.pl/pl/tworca/wit-szostak> [dostęp: 10.10.2016].
3. Nowacki D., *Wrózenie z wnętrzości – nowa książka Wita Szostaka. Głos na przezroczyste medium*, „Gazeta Wyborcza”, [online] <http://wyborcza.pl/1,75410,19271958,wrozenie-z-wnetrzności-nowa-książka-wita-szostaka-głos.html> [dostęp: 30.10.2016].
4. Szmidt O., *„Jestem ostatnim królem Polski”. Wywiad z Witem Szostakiem*, [online] <http://popmoderna.pl/jestem-ostatnim-krolem-polski-wywiad-z-witem-szostakiem/> [dostęp: 23.10.2016].
5. Wątroba Ł., *Cepeliowski charakter*, [online] <https://zalogag.net/zmag/read/zg47/data47/strona-116.html> [dostęp: 24.02.2017].
6. Wronka T., *Wywiad z Witem Szostakiem. Siła wewnętrzznego doświadczenia*, [online] <http://katedra.nast.pl/artukul/3673/Wywiad-z-Witem-Szostakiem/> [dostęp: 30.10.2016].

MONIKA SKRZESZEWSKA

UNIwersytet Jagielloński
Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Słowiańskiej
E-MAIL: SKRZESZEWSKA@GMAIL.COM

Na bakier ze światem, czyli dlaczego Vedrana Rudan przeklina?

STRESZCZENIE

Niniejszy tekst podejmuje tematykę wykorzystania wulgaryzmów i przekleństw przez chorwacką pisarkę Vedranę Rudan w książce *Zašto psujem (Dlaczego przeklinam)*. Soczysty język posłużył jej nie tylko do ekspresji własnych myśli, ale także do wyrażenia buntu oraz polemiki głównie ze stereotypami związanymi z płcią, państwem chorwackim czy starzeniem się. Zeńskie wypowiedzi (tak zwany biolekt) wykluczają obecność „pieprznego” języka, co też jest formą walki Rudan ze stereotypami. Mimo że stosowanie takiego języka w literaturze przekracza pewne tabu, Rudan jest jedną z najpopularniejszych pisarek w rodzimej Chorwacji oraz sąsiedniej Serbii.

SŁOWA KLUCZOWE

Chorwacja, patriarchalizm, przekleństwa, Vedrana Rudan, wulgaryzmy, *Zašto psujem*

Wprowadzenie

„Niekórych moich czytelników przeklinanie strasznie wkurwia¹. Szanuję ich zdanie”². W taki oto sposób chorwacka pisarka Vedrana Rudan rozpoczyna swoją jedenastą³ książkę, pt. *Zašto psujem (Dlaczego przeklinam, 2015)*⁴.

¹ Sformułowanie *ide žestoko na kurac*, wykorzystując zasadę ekwiwalencji, można oddać wyłącznie jako *wkurwiać*. Wszystkie tłumaczenia pochodzą od autorki artykułu, która aby najlepiej oddać charakter twórczości Rudan, będzie – o ile to możliwe – stosować ekwiwalencję.

² V. Rudan, *Zašto psujem*, Beograd 2015, s. 13.

³ Do tej pory napisała następujące książki: *Uho, grlo, nož* (2002), *Ljubav na poslednji pogled* (2003), *Ja, nevjernica* (2005), *Crnci u Firenci* (2006), *Kad je žena kurva, kad je muškarac peder* (2007), *Strah od pletenja* (2009), *Dabogda te majka rodila* (2010), *Ko-*

Jak pisze Paulina Pycia, „współczesna literatura [...] wkracza coraz częściej w tematy tabu, ignorując kulturową cenzurę. Doskonałym tego przykładem są wulgaryzmy i przekleństwa, ponieważ ich używanie wyraźnie zakłóca kod językowo-kulturowy i wpływa na negatywną opinię o nadawcy komunikatu”⁵. Mimo to „ostre” słowa stały się znakiem charakterystycznym Rudan, która jest obecnie jedną z najpopularniejszych pisarek w Chorwacji oraz Serbii. Świadczy o tym fakt, że jej książki w obu państwach są w niedługim czasie po swojej premierze wydawane ponownie. Tak też było w przypadku wspomnianej pozycji. Co więcej, wybrana twórczość pisarki została przełożona na języki angielski, niemiecki, węgierski, macedoński, słoweński oraz polski. Kwestia przekleństw i wulgaryzmów⁶ w pisarstwie kobiecym oraz to, co chorwacka pisarka uczyniła obiektem swojej siarczystej polemiki, jest przedmiotem analizy niniejszego tekstu na podstawie *Zašto psujem*.

Miejsce przekleństw i wulgaryzmów w twórczości Rudan

Sukces, z jakim na chorwackim rynku wydawniczym spotkał się debiutantki, przepełniony soczystym językiem monodram Rudan *Uho, grlo, nož* (*Ucho, gardło, nóż*, 2002), zaniepokoił rodzimych pisarzy i krytyków. Jurica Pavičić stwierdził: „pisze [ona] tragicznie źle, ale najwyraźniej wcisnęła dobry socjalny przycisk i znalazła grupę czytelników, której jej literatura jest potrzebna”⁷. Zoran Ferić⁸ uznał z kolei, że „Rudan może nie pisze tragicznie

sturi okruga Medison (2012), *U zemlji krvi i idiota* (2013), *Amaruši* (2013). W 2016 roku ukazała się jej dwunasta książka, pt. *Muškarac u grlu*.

⁴ Autorka artykułu najpierw podaje oryginalny tytuł książki, następnie jego tłumaczenie na język polski. W przypadku analizowanej w artykule książki zastosowano oryginalny tytuł. Jeśli inny tytuł książki Rudan pojawił się w wersji polskiej, oznacza to, że przetłumaczono ją na ten język.

⁵ P. Pycia, *Przekraczając granice. Problem przekładu wulgaryzmów i przekleństw*, [w:] *Przekłady Literatur Słowiańskich*, t. 3, cz. 1: *Bariery kulturowe w przekładzie artystycznym*, red. B. Tokarz, Katowice 2012, s. 137.

⁶ Autorka rozróżnia pojęcia „przekleństwo” oraz „wulgaryzm”. Przyjęła ona, że przekleństwo będzie „obelżywym, wulgarnym wyrazem używanym w stosunku do kogoś lub dla wyrażenia gniewu, złości”. Wulgaryzm nie posiada tego kontekstu i spełnia funkcję „przecinka”. Zob. M. Peisert, *Formy i funkcje agresji werbalnej. Próba typologii*, Wrocław 2004, s. 36.

⁷ E. Miedzielski, *Biały kruk – czarna wrona*, „podteksty. Czasopismo kulturalno-naukowe” 2010, t. 22, nr 4, [online] <http://podteksty.amu.edu.pl/podteksty/?action=dynamic&nr=5&dzial=3&id=130> [dostęp: 5.02.2016].

⁸ W Polsce przetłumaczony został jego debiutancki zbiór opowiadań, pt. *Milošovka Walta Disneya* (1996 rok) – polski tytuł: *Pułapka na myszy Walta Disneya* (tłum. G. Đurđev i in., Sejny 2007).

źle”, ale największe jego obawy wzbudza olbrzymie zainteresowanie, z jakim jej pisarstwo spotyka się wśród rodzimych czytelników. Jego zdaniem owa twórczość to „szkoła grozy, sceptycyzmu i pesymizmu”, a nie tego powinniśmy oczekiwać od literatury⁹. Łagodniejsze zdanie na temat pisarki przedstawia na przykład chorwacka krytyk Jagna Pogačnik. Choć nie traktuje ona literatury Rudan jednoznacznie krytycznie, jak jej koleżdy po fachu, to jednak wskazuje – biorąc jej książki pod feministyczną lupę – na poważne niedostatki w twórczości autorki, na przykład brak kompleksowej analizy stosunków damsko-męskich¹⁰. Są to wyłącznie wybrane przykłady krytyki pisarstwa Rudan. Można na ich podstawie skonkludować, że ze strony środowiska literackiego spotyka się ona raczej z dezaprobatą. Jej twórczości powszechnie przypisuje się etykietę literatury popularnej¹¹. Zdaniem krytyków Rudan ma na celu wyłącznie przyciągnięcie publiki, wywołanie skandalu, dlatego jej książki nie wykazują głębszych treści. Zresztą sama pisarka otwarcie się do tego przyznaje, twierdząc, że jej pisarstwo jest miłą i odbiega od literatury z tak zwanej górnej półki¹². Na taką recepcję niewątpliwie wpływa prosty i wulgarny przekaz, choć na przykład Ewa Kraskowska uznała, że używanie dosadnego języka „[...] jest czymś znacznie ważniejszym niż tylko powierzchowną prowokacją obyczajową”¹³. Dlatego jakość, wartość oraz język twórczości Rudan pozostają kwestią dyskusyjną.

Warto skoncentrować się na tym, że chorwacka pisarka poświęca w swoich książkach wiele miejsca tematom ważkim z kobiecego punktu widzenia. Twórczość jej i innych autorek z Chorwacji (zwłaszcza Dubravki Ugrešić, Slavenki Drakulić, Rujany Jeger) ma na celu przede wszystkim weryfikację społecznych norm płci w systemie patriarchalnym. Nawiasem mówiąc, taka literatura cieszy się w Polsce znaczną popularnością¹⁴. Polski czytelnik mo-

⁹ E. Miedzielski, op. cit.

¹⁰ J. Pogačnik, *Kraj feminizma i ženskog pisma*, „Aquilonis” 2012, [online] http://aquilonis.hr/dodaci/pisci_na_mrezi/pogacnik_zensko-pismo.pdf [dostęp: 5.02.2016].

¹¹ D. Kaniecka, P. Olechowska, M. Pytlak, *„Małe” literatury – stereotyp, autostereotyp, rzeczywistość? Kilka uwag na temat literatur słowiańskich*, [w:] *Spoglądając na stereotyp*, red. R. Kusek, J. Sanetra-Szeliga, Kraków 2014, s. 132.

¹² K. Taczyńska, *W domu – na polu bitwy. „Miłość od ostatniego wejrzenia” Vedrany Rudan jako studium przemocy*, [w:] *Bałkany w XX i XXI wieku. Historia – polityka – kultura*, Materiały z konferencji „Poznać Bałkany” Toruń, 29 maja 2009, red. H. Stys, S. Sochacki, Toruń 2009, s. 150.

¹³ E. Kraskowska, *Dyskurs feministyczny w słowiańskiej literaturze, krytyce i teorii po roku 1989*, [w:] *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy*, t. 2: *Feminizm*, red. E. Kraskowska, Warszawa 2005, s. 17.

¹⁴ Na język polski zostało przetłumaczonych aż trzynaście pozycji Ugrešić, co niewątpliwie sytuuje ją na pierwszym miejscu, jeśli chodzi o popularność chorwackich pisa-

że przeczytać cztery tłumaczenia książek Rudan. Małe warszawskie wydawnictwo „Drzewo Babel” w 2004 roku wydało jej debiutancki monodram *Ucho, gardło, nóż* (tłum. G. Brzozowicz, J. Granat, W. Szablewski), rok później *Ljubav na posljednji pogled – Miłość od ostatniego wejrzenia*, w 2010 roku *Crnci u Firenci – Murzyni we Florencji*, a w 2016 roku *Dabogda te majka rodila – Oby cię matka urodziła* (wszystkie trzy przełożyła M. Dobrowolska-Kierył). Na popularność Rudan w Polsce wpłynęła przede wszystkim Krystyna Janda, która odgrywała przez długi czas rolę Tonki – głównej bohaterki monodramu *Ucho, gardło, nóż* – na deskach teatrów w całej Polsce¹⁵. Jako ciekawostkę przytoczmy, że sama aktorka nie ocenzurowała, mimo jego wulgarności, monologu Tonki i zdecydowała się „rzucić kurwami”. Wcielając się w Tonkę, cały czas używa najpopularniejszego polskiego wulgaryzmu, jakim jest „kurwa”¹⁶.

Twórczość Rudan można analizować pod kątem feministycznej krytyki literackiej, szczególnie z wykorzystaniem sposobu odczytania kobiecych utworów literackich, jaki sugeruje arachnologia. Centralnym punktem zainteresowania tego nurtu są ślady autorki w tekście, jej cielesności oraz codzienności, co nazywa się „strategią pajęczyny”. Arachnologia odwołuje się do tekstu jako pajęczyny, a autorkę utożsamia z pająkiem¹⁷. Kobieta nie tylko pisze, ale i tworzy siebie¹⁸. Rudan często podkreśla, iż „swoje pisanie traktuje jako rozmowę ze sobą”¹⁹, a tego zabiegu dokonuje przede wszyst-

rzy w Polsce. Drakulić – co nader interesujące – tłumaczona jest z języka angielskiego, a nie chorwackiego. M. Duda, *Polskie Bałkany. Proza postjugosłowiańska w kontekście feministycznym, genderowym i postkolonialnym. Recepcja polska*, Kraków 2013, s. 207.

¹⁵ Popularność Rudan wynika także, a może przede wszystkim, z tego, że jak zaznacza Maciej Duda: „Rozpad Jugosławii stał się tłem lub tematem głównym większości wydanych w ostatnim piętnastoleciu w Polsce narracji postjugosłowiańskich twórców”. Oprócz wątków feministycznych Rudan dużo miejsca poświęca także tej tematyce. Ibidem, s. 201.

¹⁶ Zob. M. Hądzik-Dudka, *Wulgaryzmy a przekleństwa w kontekście przemian w komunikacji językowej*, „Studia Filologiczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego” 2014, t. 27, s. 152–154.

¹⁷ Arachnologię zainicjowała amerykańska badaczka Nancy K. Miller, co było sprzężeniem sprzeciwu wobec „śmierci autora” (Roland Barthes) oraz feministycznego odczytania mitu o Arachne. Więcej zob. K. Szczuka, *Przędki, tkaczki i pająki. Uwagi o twórczości kobiet*, [w:] *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Warszawa 2000, s. 76–77.

¹⁸ A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 409–411.

¹⁹ S. Hribar, *Vedrana Rudan: Pisanje doživljavam kao razgovor sa samom sobom*, [online] http://www.novilist.hr/Kultura/Knjizevnost/Vedrana-Rudan-Pisanje-doživljavam-kao-razgovor-sa-samom-sobom?meta_refresh=true [dostęp: 5.02.2016].

kim za pomocą przekleństw i wulgaryzmów. Chorwacki badacz Ivan Bujan nazywa to „dyskursem przekleństw”²⁰. W tym artykule pod uwagę bierze się głównie obsceniczny język, w rozważaniu którego przydatna może się okazać metodologia wykorzystywana podczas analizy dyskursu. W kontekście relacji płci i języka dyskurs traktuje się jako zjawisko indywidualne²¹. Zdefiniowany jako „forma użycia języka”, wymaga on odpowiedzi na pytania²², kto, jak i dlaczego używa danej formy językowej. Tak rozumiany ma na celu między innymi przekazanie określonych idei²³.

Na pierwsze pytanie odpowiedź została już udzielona, na drugie zaś tylko częściowo. Jak zauważa Maciej Duda, „wykorzystując wulgaryzmy, a właściwie ich nadużywając, Rudan je zawłaszcza. Wcześniej system patriarchalny wpisał wulgaryzmy w katalog męskości, Rudan, kradnąc czy wywracając ów rejestr, wykorzystuje go w celu krytyki systemu i ustanowienia własnej podmiotowości”²⁴. Wchodzimy tutaj (wyłącznie powierzchownie) w rozważania dotyczące stereotypowego stylu komunikacji zróżnicowanej ze względu na płeć, czyli biolektu. Owo pojęcie na grunt polskiej lingwistyki wprowadził pod koniec lat osiemdziesiątych XX wieku Aleksander Wilkoń, traktując je jako „wariant uzależniony od płci czy wieku”, mający „społeczne lub psychiczne ugruntowanie”²⁵. Żeński biolekt automatycznie wyklucza obecność wulgaryzmów i przekleństw, które są charakterystyczne dla męskich wypowiedzi²⁶. Można się pokusić o tezę, iż przekleństwa i wulgaryzmy najjaskrawiej posłużyły pisarce do egzemplifikacji literackiego manifestu kobiecości, co potwierdzają słowa Macieja Dudy: „Rudan pokazuje także pewien wcześniej niezauważony paradoks, mianowicie najbardziej emocjonalnie nacechowany styl znajdował się po stronie męskiej, nie kobiecej, co przeczyć może systemowemu, esencjalistycznemu rozróżnieniu kobiecości i męskości, które emocje przypisywało kobietom”²⁷.

²⁰ I. Bujan, *Poziciranje ženskog subjekta u suvremenom hrvatskom (pseudo)autobiografskom diskursu*, „Croatica” 2013, No. 37, s. 163.

²¹ Artur Rejter wskazuje na trzy relacje pomiędzy językiem a płcią. Są to biolekty, wizerunki kobiet i mężczyzn w tekstach kultury oraz dyskurs. Zob. A. Rejter, *Płeć – język – kultura*, Katowice 2013, s. 37–38.

²² Według Teuna van Dijka tak naprawdę dyskurs powinien odpowiedzieć na cztery pytania, w tym pominięte w tekście pytanie „kiedy”. Autorka artykułu nie będzie jednak dokonywać „ukontekstowania” wypowiedzi Rudan.

²³ T. van Dijk, *Badania nad dyskursem*, [w:] *Dyskurs jako struktura i proces*, red. T. van Dijk, tłum. G. Grochowski, Warszawa 2001, s. 10.

²⁴ M. Duda, op. cit., s. 227.

²⁵ A. Wilkoń, *Typologia odmian językowych współczesnej polszczyzny*, Katowice 1987, s. 103.

²⁶ P. Pycia, op. cit., s. 137, 139–140.

²⁷ M. Duda, op. cit., s. 227–228.

Nawiązując do arachnologii, należy podkreślić dodatkowo, iż „na tkaniu tekstu” pisarska może właśnie manifestować płęć kulturową (*gender*), a tym samym wskazywać na odmienną pozycję kobiet w danej grupie językowej²⁸. W przypadku Rudan, jak wiadomo, taką formą wyrazu będzie nieelegancki język. Katarzyna Taczyńska zaznacza, że aby zostać zauważoną, należy „wejść”, tak jak Rudan, w męski, czyli dominujący dyskurs. Innymi słowy, oznacza to, że do mężczyzn należy przemówić w „ich” języku²⁹. Jednakże wulgarna polemika w przypadku Rudan nie dotyczy wyłącznie patriarchy chorwackiego. Poprzez nią nie tylko ustanawia ona „inną” siebie wobec, jak to określa Magdalena Dyras, „tyrani ról narzuconych przez [patriarchalną] kulturę”³⁰, ale demonstruje własne zdanie dotyczące między innymi nacjonalizmu chorwackiego czy byłej Jugosławii. Dlatego stosowanie dosadnego języka to obok formy feministycznego manifestu sposób na egzemplifikację negatywnych uczuć, takich jak frustracja, gniew, niezadowolenie, sprzeciw i im pokrewne³¹, wobec tematów innych niż feministyczne. Jest to zatem teoretyczna odpowiedź na pytanie „dlaczego”.

Wyrażanie własnych przekonań prosto z mostu, czyli *bez dlake na jeziku* (bez ogródek, dosłownie „bez włosów na języku”), w przypadku Rudan nie zawsze ubarwiane jest „pieprznym” językiem. Na przykład w styczniu 2009 roku opinię publiczną zelektryzowało wystąpienie pisarki w telewizji chorwackiej Nova TV. Wypowiedziane przez nią zdanie: „kiedy Żydzi przestaną być w końcu Żydami i zostaną ludźmi” uznano za mowę nienawiści. Opinia była tym bardziej kontrowersyjna, że zbiegła się z obchodami Międzynarodowego Dnia Pamięci o Ofiarach Holocaustu, przypadającego na 27 stycznia³². Przykładów takiego „hardcore’owego podejścia” obok „dyskursu przekleństw” (te dwa określenia należą do wspomnianego wcześniej chorwackiego badacza Ivana Bujana)³³ można wskazać jeszcze wiele, czego niniej-

²⁸ K. Szczuka, op. cit., s. 77.

²⁹ K. Taczyńska, „*Językiem bez głowy*” – *teatralny wymiar powieści „Ucho, garło, nóż” Vedrany Rudan*, [w:] *Poznań Bałkany. Historia – polityka – kultura – języki VI*, red. K. Taczyńska, A. Twardowska, Toruń 2016, s. 207.

³⁰ M. Dyras, *Ciało cierpiące i upokorzone. Doświadczenie cielesności i projekt kobiecości niemęskocentrycznej w prozie i eseistyce Slavenki Drakulić, Dubravki Ugrešić i Vedrany Rudan*, „*Slavica Wratislaviensia*” 2011, nr 153, s. 181.

³¹ M. Peisert, op. cit., s. 154.

³² Chorwacka Nova TV potępiła wystąpienie Vedrany Rudan w programie „IN Magazin” i zwolniła ją. Pisarka powiedziała, że jej wypowiedź została źle zinterpretowana, a sam problem wynika wyłącznie z faktu, iż Nova TV jest „żydowską telewizją”. Zob. *Govor mržnje Vedrane Rudan*, „ha-kol” 2009, br. 108 (siječanj/veljača), s. 44–45.

³³ I. Bujan, op. cit., s. 163.

szy tekst będzie dowodem. Bez wątplenia Rudan jest postacią obrazoburczą, jednak należy odróżnić „to, co mówi” od „tego, jak mówi” lub posługując się pojęciami Bujana, „hardcore’owe podejście” od „dyskursu przekleństw”. Zdanie pozbawione ostrego języka może bowiem mocniej dotknąć czy znievažić.

...

Zašto psujem to zbiór tekstów, które Rudan kilka razy w miesiącu zamieszczała na swoim blogu *Kako umrijeti bez stresa (Jak umrzeć bez stresu)*³⁴. Dzieliła się w nich krytycznymi przemyśleniami na temat ról społecznych oraz współczesnej sytuacji w Chorwacji. Jej strona cieszy się ogromną popularnością – do 2015 roku odnotowała ponad 10 milionów odwiedzin i 160 tysięcy stałych obserwatorów³⁵. Książkę chorwackiej pisarki można traktować jako ukoronowanie tego, z czego jest najbardziej znana, czyli wulgarnego oraz kontrowersyjnego sposobu bycia i wyrażania poglądów. W swoisty sposób stanowi ona także zbiór myśli, z którymi można się zetknąć we wszystkich jej książkach. Wyboru i redakcji tekstów wchodzących w skład *Zašto psujem* dokonał serbski pisarz Vladimir Arsenijević³⁶, laureat między innymi prestiżowej nagrody belgradzkiego pisma „NIN” (wcześniej była to jugosłowiańska nagroda literacka) w 1994 roku za debiutancką powieść *U potpalublju*, znaną polskim czytelnikom pod tytułem *Pod pokładem*³⁷. Arsenijević podzielił *Zašto psujem* na pięć części, które potraktujemy jako punkt wyjścia, analizując przyczyny używania obscenicznego bądź obraźliwego języka przez Rudan.

Do czego służą kobiety? (Čemu služe žene?)

W powszechnym wyobrażeniu o kulturze chorwackiej dominuje „męskocentryczny wzorzec kobiecości” oraz fallocentryzm, co – jak już wiemy – podyktowane jest patriarchalizmem³⁸. Rudan powieliła te stereotypy, ale jed-

³⁴ Blog Vedrany Rudan, [online] <http://www.rudan.info/> [dostęp: 5.02.2017]. W połowie 2015 roku, co zbiegło się z premierą książki *Zašto psujem*, Rudan zapowiedziała, że kończy karierę pisarską, powróciła jednak do prowadzenia bloga, a rok później wydała kolejną książkę.

³⁵ S. Hribar, op. cit.

³⁶ Arsenijević dokonał także redakcji pozostałych książek Rudan wydawanych w Serbii.

³⁷ V. Arsenijević, *Pod pokładem*, tłum. M. Petryńska, Wołowiec 2003.

³⁸ M. Dyras, op. cit., s. 184.

nocześnie usiłuje, jak już zaznaczono, uwolnić się od „tyranii ról narzuconych przez kulturę”³⁹. Pisarka nie pozostawia na mężczyznach przysłowiowej suchej nitki. „Wszyscy mężczyźni to świnie” – tę myśl, według autorki *Zašto psujem*, każda kobieta powinna „wyssać z mlekiem matki”⁴⁰. Pisarka dokonuje animalizacji mężczyzn, deprecjonuje męskie cechy i prezentuje kobiecość jako niemęskocentryczną⁴¹. W tym kontekście leksem „świnia” można traktować jako przekleństwo. Wracając do głównego wątku, w ocenie Rudan kobieta staje się normalna, gdy uświadomi sobie, że życie bez męskiego pierwiastka jest jak najbardziej możliwe. W momencie uzmysłowienia sobie tego faktu kobieta staje się bohaterką. Mężczyźni, kontynuując Rudan, są „naszymi gospodarzami”⁴², ale uprzedmiotowieniu i szykanowaniu ze strony płci męskiej winne są same kobiety, ponieważ nie uświadamiają sobie w porę życiowej prawdy, że „wszystki mężczyźni to świnie”. Mężczyźni w hierarchii społecznej zajmują uprzywilejowane miejsce, wręcz rządzą światem, dlatego że „mają między nogami to, co powinno się mieć”. Płeć nie tylko determinuje lepszy start w życiu, ale też usprawiedliwia stosowanie przemocy, zwłaszcza tej skierowanej przeciwko kobietom. „Żyjemy w świecie, w którym trendy jest zajmować się ochroną praw mniejszości” (na przykład „pedałów”), stwierdza Rudan, ale prawa innych grup społecznych – w tym kobiet – są pomijane⁴³. Jeśli przyjmiemy od mężczyzny – „naszego śmiertelnego wroga” – kwiatek na Dzień Kobiet, będziemy obłudnymi „kurwami”⁴⁴. W tym miejscu Rudan, co zaznaczył Maciej Duda, „wywraca rejestr”⁴⁵ nie tylko języka, ale też semantyki. Kurwą nie jest bowiem, jak zwykliśmy mniemać, kobieta prowadząca rozwiązły tryb życia, lecz kobieta, która godzi się na seksizm. Ponadto, taki dyskurs może być obraźliwy dla wielu kobiet spełniających się w roli gospodyń domowych, można więc analizowany przypadek uznać za radykalny.

Chorwacka pisarka dużo miejsca poświęca cielesności i starości. Kobieta, niczym produkt spożywczy, ma swój termin przydatności, ciągle musi się odmładzać, z czym naturalnie wiąże się pociąg do szczupłej sylwetki. Inny-

³⁹ Ibidem, s. 181.

⁴⁰ V. Rudan, *Zašto psujem*, op. cit., s. 22.

⁴¹ M. Dyras, op. cit., s. 187.

⁴² V. Rudan, *Zašto psujem*, op. cit., s. 42.

⁴³ Ibidem, s. 21, 36.

⁴⁴ Ibidem, s. 40. Rudan używa rzeczownika *kurvetina*, który ma mocniejszy wulgarny ładunek niż polska *kurwa*, stąd niemożność ekwiwalentnego oddania znaczenia tego leksemu. W języku chorwackim funkcjonuje także rzeczownik *kurva*, równoznaczny z polskim odpowiednikiem.

⁴⁵ M. Duda, op. cit., s. 227.

mi słowy, od kobiety nieustannie oczekuje się, by była „kobietą cywilizowaną”⁴⁶, by „nawet w śmiertelnej agonii była sexy”⁴⁷. Oczywiście nie dotyczy to mężczyzn. Jak konkluduje Rudan, jej mężowi „nikt nigdy nie powiedział, że powinien być chudszy, ponieważ mężczyźni to nie ciało, mężczyźni są mózgiem”⁴⁸. Pisarka odwołuje się tutaj do przekonania o rzekomej wyższości męskich cech biologicznych oraz praktyki sprowadzania kobiet jedynie do roli „ciała”, koniecznie młodego. Przedstawiony przez nią męskocentryczny model kobiecości zakłada, że kobieta definiowana jest wyłącznie przez czynnik męski, zwłaszcza ten o zabarwieniu seksualnym. Zdaniem Rudan, „posiadanie” mężczyzny i pogoń za młodością to błędne koło: „Kobieta bez mężczyzny nie istnieje. Musisz mieć kogoś, kto będzie cię pieprzył⁴⁹, aby ludzie uznali cię za normalną. [...] żebyś znalazła kogoś, kto będzie cię pieprzył, musisz mieć ciało nastolatki”⁵⁰. Świat zatem determinuje popęd seksualny, a kobietę sprowadza się wyłącznie do ponizającej roli seksualnej zabawki dla mężczyzn (zob. „Do czego służą mężczyźni?”). Jednak aby wzbudzić zainteresowanie płci przeciwnej, kobieta musi być piękna i młoda. Rudan uznaje to za dyskredytację. Na przykład Clint Eastwood „mając 84 lata jest największym jebaką w mieście”⁵¹ i w tym splendorze nie przeszkadza mu ani wiek, ani wygląd. Jak widać, pisarka nie krytykuje wyłącznie fallocentryzmu, ale także zewsząd narzucającą się modę na odmładzanie i upiększanie ciała. Rudan takiej „normalności” się przeciwstawia. Wedle niej normalność to antonim uznawanego społecznie *status quo*. Pisarka, która jest blisko osiemdziesiątki i nie uważa się za piękną, odważnie uznaje, iż to teraz „przeżywa swoje najlepsze dni”⁵², a jak wiemy z poprzedniego akapitu, do szczęścia nie jest jej potrzebny męski pierwiastek.

Odpowiedź na pytanie „do czego służą kobiety?” brzmi według Rudan następująco: „Kobiety służą dzieciom, jemu [mężczyźnie], jego rodzicom i swoim rodzicom jako psychologowie, psychiatrzy, [...] kucharki, sprzątaczkę, nauczycielki, pocieszycielki, negocjatorki. [...] aby ludzie dzielili się na «słabszą» i «silną» płęć”⁵³. Nie są one autonomicznymi jednostkami, bowiem toż-

⁴⁶ V. Rudan, op. cit., s. 54.

⁴⁷ Ibidem, s. 50.

⁴⁸ Ibidem, s. 52.

⁴⁹ W oryginale użyte jest słowo *jebati*, które nie ma jednak aż tak mocnego ładunku wulgarne, jak polskie *jebać*. Stąd wynika użycie czasownika *pieprzyć*.

⁵⁰ V. Rudan, *Zašto psujem*, op. cit., s. 32.

⁵¹ Ibidem, s. 34.

⁵² Ibidem, s. 46.

⁵³ Ibidem, s. 63.

samość narzuca im otoczenie. Pisarka konkluduje w typowy dla siebie sposób: „są kobiety, które nie chcą do końca życia obciążać⁵⁴ mężczyznom”⁵⁵.

Rudan w tej części książki ustawicznie podkreśla, że społecznie ukształtowane role męskie i żeńskie nie przystają do rzeczywistości, choć za wszelką cenę się je podtrzymuje, gdyż traktowane są jako jedyne słuszne wzory. Jest to tyrania. Pisarka nieprzejednanie stoi na stanowisku, że maskulinizacji życia społecznego i męskiej supremacji podyktowanej uwarunkowaniami biologicznymi należy się w końcu przeciwstawić, ale muszą to zrobić same kobiety. Te poglądy są punktem wyjścia dalszej krytyki, zwłaszcza mężczyzn i macierzyństwa.

Do czego służą mężczyźni? (Čemu služe muškarci?)

Rudan w tej części omawianej książki „odczarowuje” mit patriarchalnego macho. Jak wskazuje internetowa wersja Słownika Języka Polskiego, macho to „mężczyzna o cechach uchodzących tradycyjnie za typowo męskie, takich jak siła, władczość, sprawność seksualna”⁵⁶. Podobne jest znaczenie tego słowa w języku chorwackim. Pisarka szczególnie upodobała sobie ostatnią ze wskazanych cech, nawiązując do fallocentrycznego wyobrażenia o kulturze chorwackiej. W *Zašto psujem* opisała jeden ze swoich typowych stosunków intymnych z mężem, który – co zaskakujące – pozbawiony jest wulgarnych opisów. W jej twórczości obrazy stosunków płciowych przeważnie ubrane są w obsceniczny język, o czym mógł się przekonać także polski czytelnik podczas lektury *Miłości od ostatniego wejrzenia*. W przypadku analizowanej pozycji Rudan zastosowała swoistą groteskową grę literacką. Opis zbliżenia intymnego utkała ze swoich myśli (możemy to traktować jako najwyraźniejszy ślad arachnologii), które wręcz zawładnęły tekstem – czytelnik zapomina, że jest to relacja z przebiegu kontaktu fizycznego. Podczas miłosnych igraszek kobieta zajmuje się wszystkim poza czerpaniem przyjemności z bliskości ze swoim partnerem. To idealna pora na policzenie bluzek w szafie czy przypomnienie sobie pięknej bożonarodzeniowej aury Wiednia. Rudan demonizuje mężczyznę, który podczas orgazmu „chrumka jak świnia” (ponownie stanowi to zabieg animalizacji). Wyśmiewa także wykonywanie przez niego pieszczot fizycznych oraz samo zbliżenie, trwają-

⁵⁴ *Pušačice kurca* trudno oddać dosłownie, dlatego autorka niniejszego artykułu użyła równie wulgarnego odpowiednika *obciążać*.

⁵⁵ V. Rudan, *Zašto psujem*, op. cit., s. 63.

⁵⁶ *Słownik Języka Polskiego*, [online] <http://sjp.pwn.pl/szukaj/macho.html> [dostęp: 8.02.2016].

ce tak krótko, że kobieta nawet go nie odczuwa⁵⁷. „Prawdziwym” mężczyzną kieruje zatem zwierzęcy popęd seksualny, ale stworzony przez Rudan literacki obraz kochanka ukazuje go jako nieporadną „świnie”, czyli zaprzeczenie „macho”. Nie ma to nic wspólnego z atrakcyjnością i sprawnością seksualną. Autorka kpi z faktu, że współczesna kultura przez media i poradniki dla kobiet sprowadza rolę przedstawicielek płci pięknej wyłącznie do zaspokajania seksualnych potrzeb mężczyzn, podczas gdy oni sami nigdy nie funkcjonują jako „żeńskie zabawki”⁵⁸. Zresztą w tej roli, w ocenie pisarki, płęć męska się nie sprawdza.

Do czego zatem służą mężczyźni? Jak zaznacza Rudan, „jest milion odpowiedzi”⁵⁹ (to znamienne, zwłaszcza jeśli przypomnimy sobie odpowiedź na to samo pytanie zadane w odniesieniu do kobiet). Jedną z nich brzmi następująco: „Gdyby nie było mężczyzn, nie miałybyśmy dzieci”⁶⁰. Kwestia macierzyństwa jest kolejnym obiektem krytyki ze strony autorki.

Do czego służą dzieci? (Čemu služe djeca?)

Patriarchalizm zakłada, że główną rolą kobiety jest bycie matką oraz dbanie o ognisko domowe. Te obowiązki powinny być dla niej największą życiową satysfakcją⁶¹. Rudan wprost stwierdza, że „bycie mamą jest popieprzone”⁶², choć jej stosunek do macierzyństwa jest ambiwalentny. Z jednej strony zastanawia się nad tym, „dlaczego kobietom sprzedaje się bajki, że sensem ich życia jest wycisnąć z siebie kawał mięsa i potem się o ten kawał mięsa [...] troszczyć do końca życia”⁶³, z drugiej zaś z uczuciem odnosi się do swoich dorosłych już dzieci (syna i córki). Zwróćmy uwagę na pogardliwe określenie „kawał mięsa”, doprowadzające do uprzedmiotowienia dziecka – staje się ono „jakimś przedmiotem”. Krytyka macierzyństwa wyrażana przez Rudan nie jest dezaprobatą posiadania potomstwa w ogóle, ale stosunku do niego. Obecnie – jak uważa autorka – dzieci stały się dyktatorami, a matki służącymi i „dojnymi krowami”. Ponownie stosuje obraźliwy zabieg animalizacji, ale tym razem kieruje go w stronę przedstawicielek płci pięknej.

⁵⁷ V. Rudan, *Zašto psujem*, op. cit., s. 67–77.

⁵⁸ Ibidem, s. 102–103.

⁵⁹ Ibidem, s. 104.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ M. Dyras, op. cit., s. 184.

⁶² V. Rudan, *Zašto psujem*, op. cit., s. 115. W ocenie autorki niniejszego artykułu zdanie *Jebeño je biti mama* najlepiej oddaje przymiotnik *popieprzony*.

⁶³ Ibidem, s. 118.

Zdaniem pisarki winne są same kobiety, które ograniczają swoje życie do życia dziecka. Rudan szczerze wyznała, że robiła wszystko, by oddać się lekturze *Przeminęło z wiatrem*, a dzieci jej tylko w tym przeszkadzały. Dlatego w jej opinii obłudą jest traktowanie macierzyństwa jako satysfakcjonującej „pracy”. Jednak dopiero kobieta z dzieckiem staje się „normalna”, a wynika to z faktu, że żyjemy w męskim świecie i to mężczyźni dyktują kobietom, jak mają żyć. Ponownie wkraczamy w sferę uwarunkowań biologicznych, więc siłą rzeczy na wychowywanie dzieci „skazane” są kobiety⁶⁴. Ostatecznie Rudan nie udziela jednoznacznej odpowiedzi na pytanie „Do czego służą dzieci?”.

Do czego służy Chorwacja? (*Čemu služi Hrvatska?*)

Rudan nazywa Republikę Chorwacji „filmem pornograficznym”, twierdząc, że gdyby z niego „wyszła”, przeżyłaby „największy orgazm w życiu”⁶⁵. Na marginesie zaznaczmy, że określenie „orgazm” jest nawiązaniem do fallocentrycznej kultury chorwackiej, a także mitu macho. Pisarska uznaje, że współczesne państwo chorwackie uległo degradacji między innymi przez kapitalizm, „turbokatolicyzm”, kolonializm (podporządkowanie NATO i Unii Europejskiej), bezprawie, a także pogorszenie jakości stosunków społecznych. Niezadowolone z dzisiejszego społeczeństwa chorwackiego jest więc wielostronne.

Autorka przede wszystkim wyraża dezaprobatę wobec nadmiernego przywiązania do historii i przypisywania Chorwatom winy na przykład za Jasenovac (obóz koncentracyjny z czasów II wojny światowej, w którym masowo mordowano między innymi Serbów). Według Rudan negatywne cechy, takie jak nienawiść, są dla człowieczeństwa naturalne. W ocenie pisarski dzisiejsi politycy zbudowali swoją legitymizację na nienawiści z lat wojennych, dlatego takie przymioty jak braterstwo i jedność są im obce⁶⁶. Ważkie są tutaj dwa wątki. W istocie dzisiejsza przestrzeń symboliczna i polityczna państw byłej Jugosławii zdominowana jest przez nacjonalizm, który w znacznej mierze ukształtowała pożoga wojenna lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Dynamizuje to spory o przyczyny czy przebieg ostatniej wojny, czego dowodem są na przykład wzajemne serbsko-chorwackie oskarżenia o ludobójstwo przed Międzynarodowym Trybunałem Sprawie-

⁶⁴ Ibidem, s. 118–120.

⁶⁵ Ibidem, s. 164.

⁶⁶ Ibidem, s. 165–166, 168–169.

dliwości⁶⁷. Warto przy tym zaznaczyć, że Arsenijević podczas kompletowania *Zašto psujem* pominął teksty negatywnie odnoszące się do roli Chorwacji w wojnie z lat dziewięćdziesiątych XX wieku, które pisarka publikowała często na swoim blogu (tę krytykę polski czytelnik odnajdzie między innymi w powieści *Murzyni we Florencji*). Rudan demitologizowała w nich chorwackich bohaterów i chorwackie zbrodnie w afekcie, na przykład pogardliwie odniosła się do operacji wojskowej Oluja, nazywając ją dosadnie „gównem”⁶⁸. Oluja miała miejsce na początku sierpnia 1995 roku, kiedy to wypędzono chorwackich Serbów z Krajiny, części Chorwacji zamieszkaną głównie przez ludność serbską. Dni 4 i 5 sierpnia, czyli początek akcji, w Chorwacji obchodzi się jako święto narodowe, podczas gdy w Serbii są to dni żałoby narodowej⁶⁹. Inną kwestią jest nawiązanie do motta jugosłowiańskiej federacji – „braterstwo i jedność” (*bratstvo i jedinstvo*). Pisarka traktuje tę dewizę bardziej jako uniwersalną zasadę stosunków międzyludzkich, zaznaczając przy tym, iż nie jest jugonostalgiczką, ponieważ hasło to wskazuje na przychylny stosunek do Jugosławii, co między innymi w Chorwacji jest różnie odbierane. Dzisiejsze społeczeństwa bałkańskie są zatowimowane. Także naród chorwacki jest wewnętrznie podzielony. Umarła ludzka solidarność, czego przyczynę Rudan upatruje w budowaniu tożsamości narodowej na historii dzielącej narody. Może właśnie dlatego Arsenijević nie umieścił w książce tych kontrowersyjnych poglądów na temat udziału Chorwacji w wojnie.

Rudan wyraża też niezadowolenie z powodu upadku wartości kulturalnych, nie tylko tych jugosłowiańskich. Według pisarki wybitni twórcy, tacy jak Arsen Dedić, kompozytor muzyczny, czy Bora Ćorba (Borislav Đorđević), założyciel i członek popularnego do dziś zespołu muzycznego Riblja Ćorba, ustąpili miejsca Severinie (wcześniej Vučković, obecnie Kojić), chorwackiej piosenkarce słynącej ze skandali seksualnych, oraz „Cecy” (Svetlana Ražnatović), serbskiej wokalistce, żonie kryminalisty i zbrodniarza wojennego z lat dziewięćdziesiątych XX wieku, Željka „Arkana” Ražnatovicia⁷⁰. Tak jak w przypadku mody na młodość i szczupłą sylwetkę (zresztą od tego tren-

⁶⁷ Ostatecznie Trybunał w 2015 roku uwolnił obie strony od zarzutów. Zob. *MTS: Serbia i Chorwacja nie dopuściły się zbrodni ludobójstwa*, [online] http://wyborcza.pl/1,91446,17354004,MTS_Serbia_i_Chorwacja_nie_dopuscily_sie_zbrodni.html [dostęp: 25.02.2016].

⁶⁸ V. Rudan, *Što je Oluja?*, [online] <http://www.rudan.info/sto-je-oluja/> [dostęp: 25.02.2016].

⁶⁹ M. Korzeniewska-Wiszniewska, *Kształtowanie relacji między państwami byłej Jugosławii w ostatnim dziesięcioleciu – zarys problemu*, Lublin 2010, s. 17.

⁷⁰ V. Rudan, *Zašto psujem*, op. cit., s. 175.

du nie stronią obie piosenkarki), Rudan nawiązuje tutaj do kultury masowej, którą uznaje za niesłusznie wszechobecną, bezwartościową i narzucającą płytkie wzorce. Odpowiedź na pytanie „do czego służy Chorwacja?” jest przykra. „Wszyscy wokół mnie są chorzy z powodu życia w Chorwacji”⁷¹ – wskazuje pisarka, dodając: „Dla tego kraju nie ma już ratunku”⁷².

Do czego służy życie? (Čemu služi život?)

W ostatniej części *Zašto psujem* Rudan zastanawia się nad tym, „dlaczego dziś nikt nie chce być stary”⁷³. Ludzie unikają albo boją się starości. Kojarzy się ona ze śmiercią i powoduje ustawiczny strach przed końcem życia. W ocenie pisarki ucieczka przed tą obawą czy pogodzenie się ze stratą bliskich osób są niemożliwe. Ponadto, zaawansowany wiek często ogranicza różne życiowe aktywności. Nie wynika to jednak z barier organizmu. Według Rudan, gdy przekroczy się sześćdziesiąt lat, nie wypada przeklinać, posiadać bloga, mówić o sprawach kobiecych czy nawet oddawać się rozkoszy seksualnej. Społeczeństwo przewidziało dla starszych kobiet wyłącznie rolę babci, ale życie, zdaniem pisarki, służy wyłącznie po to, aby je „szczerze pieprzyć”⁷⁴. Nie należy przejmować się tym, co społeczeństwo sobie o nas pomyśli. Trzeba żyć, jak radzi autorka swoim czytelnikom, szczęśliwe samemu z sobą.

Dlaczego Vedrana Rudan przeklina? – podsumowanie

Jak wskazuje Arsenijević (na okładce omawianej książki), Rudan przeklina, „ponieważ dzięki temu wysyła światu szczególną wiadomość – posyła go w pizdu”⁷⁵. Autorka jest na bakier ze światem narzucającym ścisłe normy i mody społeczne, co jej zdaniem zamyka ją w dyktaturze ról, które są subiektywnie uznawane za właściwe. Dlatego chorwacka pisarka przeklina patriarchyzm, seksizm, fallocentryczną supremację mężczyzn, współczesną Chorwację i życie, które wraz z upływem lat staje się coraz bardziej gorzkie i uciążliwe. Poprzez ten zabieg nie tylko wyraża swój sprzeciw, ale też znajduje miejsce dla samej siebie, a jej „głos” staje się słyszalny poprzez używanie „pieprznego” bądź dosadnego języka. Ewa Kraskowska zastana-

⁷¹ Ibidem, s. 190.

⁷² Ibidem.

⁷³ Ibidem, s. 225.

⁷⁴ Ibidem, s. 232–234.

⁷⁵ Stwierdzenie *u kurac šalje* można oddać jako *posyłać w pizdu*.

wia się: „Kto wie, może właśnie w ten sposób – obcesowo, «grubo», wściekle trzeba mówić o najbardziej traumatycznych doświadczeniach: o wojnie, dyskryminacji, przemocy fizycznej i psychicznej, poczuciu zmarnowanego życia”⁷⁶. Popularność Rudan może wynikać też z faktu, że na własnym przykładzie pokazuje ona, jak rzeczywistość mija się z ideałem – nawet jeśli wymarzony obraz, na przykład szczupłej kobiecej sylwetki, jest niedoścignięty, można i należy czerpać radość z życia. Zaznaczmy raz jeszcze: wyrażanie przez autorkę poglądów za pośrednictwem wyrazistego języka może razić, co widzimy na przykładzie negatywnego odbioru jej książek przez krytyków literackich, pisarzy, a także niewątpliwie część czytelników. Zauważa to zresztą sama pisarka. Mimo to większość odbiorców ją uwielbia, a wśród nich są także mężczyźni.

IN A CONFLICT WITH THE WORLD, SO WHY DOES VEDRANA RUDAN CURSE

ABSTRACT

Below given text consist of vulgarism and swearwords using by Croatian writer Vedrana Rudan on the basic of her book *Zašto psujem*. She uses vulgarism language to describe her own thoughts and rebellion and polemic, mainly, with sex, Croatia and old age. It is interesting because women's statements exclude "peppery" language which is also one kind of Rudan's rebellion with stereotypes. Additionally, using this kind of language in literature breaks taboo but, nevertheless, Rudan is one of the most popular writer in Croatia and Serbia.

KEYWORDS

Croatia, swearword, patriarchy, vulgarism, Vedrana Rudan, *Zašto psujem*

BIBLIOGRAFIA

1. Blog Vedrany Rudan, [online] <http://www.rudan.info/> [dostęp: 5.02.2017].
2. Bujan I., *Poziciranje ženskog subjekta u suvremenom hrvatskom (pseudo)autobiografskom diskursu*, „Croatica” 2013, No. 37, s. 153–172.
3. Burzyńska A., Markowski M. P., *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006.
4. van Dijk T., *Badania nad dyskursem*, [w:] *Dyskurs jako struktura i proces*, red. T. van Dijk, tłum. G. Grochowski, Warszawa 2001, s. 9–44.
5. Duda M., *Polskie Bałkany. Proza postjugosłowiańska w kontekście feministycznym, genderowym i postkolonialnym. Recepcja polska*, Kraków 2013.
6. Dyras M., *Ciało cierpiące i upokorzone. Doświadczenie cielesności i projekt kobiecości niemęskocentrycznej w prozie i eseistyce Slavenki Drakulić, Dubravki Ugrešić i Vedrany Rudan*, „Slavica Wratislaviensia” 2011, nr 153, s. 181–188.

⁷⁶ E. Kraskowska, op. cit., s. 17.

7. *Govor mržnje Vedrane Rudan*, „ha-kol” 2009, br. 108 (siječanj/veljača), s. 44–45.
8. Hądziak–Dudka M., *Wulgaryzmy a przekleństwa w kontekście przemian w komunikacji językowej*, „Studia Filologiczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego” 2014, t. 27, s. 151–160.
9. Hribar S., *Vedrana Rudan: Pisanje doživljam kao razgovor sa samom sobom*, [online] http://www.novolist.hr/Kultura/Knjizevnost/Vedrana-Rudan-Pisanje-doživljam-kao-razgovor-sa-samom-sobom?meta_refresh=true [dostęp: 5.02.2016].
10. Kaniecka D., Olechowska P., Pytlak M., „Małe” literatury – stereotyp, autostereotyp, rzeczywistość? *Kilka uwag na temat literatur słowiańskich*, [w:] *Spoglądając na stereotyp*, red. R. Kusek, J. Sanetra-Szeliga, Kraków 2014, s. 120–139.
11. Korzeniewska-Wiszniewska M., *Kształtowanie relacji między państwami byłej Jugosławii w ostatnim dziesięcioleciu – zarys problemu*, Lublin 2010.
12. Kraskowska E., *Dyskurs feministyczny w słowiańskiej literaturze, krytyce i teorii po roku 1989*, [w:] *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy*, t. 2: *Feminizm*, red. E. Kraskowska, Warszawa 2005, s. 9–25.
13. Miedzielski E., *Biały kruk – czarna wrona*, „podteksty. Czasopismo kulturalno-naukowe” 2010, t. 22, nr 4, [online] <http://podteksty.amu.edu.pl/podteksty/?action=dynamic&nr=5&dzial=3&id=130> [dostęp: 5.02.2016].
14. *MTS: Serbia i Chorwacja nie dopuściły się zbrodni ludobójstwa*, [online] http://wyborcza.pl/1,91446,17354004,MTS_Serbia_i_Chorwacja_nie_dopuscily_sie_zbrodni.html [dostęp: 25.02.2016].
15. Peisert M., *Formy i funkcje agresji werbalnej. Próba typologii*, Wrocław 2004.
16. Pogačnik J., *Kraj feminizma i ženskog pisma*, „Aquilonis” 2012, [online] http://aquilonis.hr/dodaci/pisci_na_mrezi/pogacnik_zensko-pismo.pdf [dostęp: 5.02.2016].
17. Pycia P., *Przekraczając granice. Problem przekładu wulgaryzmów i przekleństw*, [w:] *Przekłady Literatur Słowiańskich*, t. 3, cz. 1: *Bariery kulturowe w przekładzie artystycznym*, red. B. Tokarz, Katowice 2012, s. 135–148.
18. Rejter A., *Płeć – język – kultura*, Katowice 2013.
19. Rudan V., *Zašto psujem*, Beograd 2015.
20. Rudan V., *Što je Oluja?*, [online] <http://www.rudan.info/sto-je-oluja/> [dostęp: 25.02.2016].
21. *Słownik Języka Polskiego*, [online] <http://sjp.pwn.pl/szukaj/macho.html> [dostęp: 8.02.2016].
22. Szczuka K., *Przędki, tkaczki i pająki. Uwagi o twórczości kobiet*, [w:] *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Warszawa 2000, s. 69–81.
23. Taczyńska K., „*Językiem bez głowy*” – teatralny wymiar powieści „*Ucho, garło, nóż*” Vedrany Rudan, [w:] *Poznań Bałkany. Historia – polityka – kultura – języki VI*, red. K. Taczyńska, A. Twardowska, Toruń 2016, s. 205–219.
24. Taczyńska K., *W domu – na polu bitwy. „Miłość od ostatniego wejrzenia” Vedrany Rudan jako studium przemocy*, [w:] *Bałkany w XX i XXI wieku. Historia – polityka – kultura*, Materiały z konferencji „Poznać Bałkany” Toruń, 29 maja 2009, red. H. Stys, S. Sochacki, Toruń 2009, s. 149–161.
25. Wilkoń A., *Typologia odmian językowych współczesnej polszczyzny*, Katowice 1987.

MICHAŁ STACHERA

UNIwersytet Jagielloński
WYDZIAŁ FILOZOFICZNY, INSTYTUT PSYCHOLOGII
E-MAIL: MSTACHERA94@GMAIL.COM

Sprawozdanie z konferencji „Psychodebiuty”

VII Ogólnopolska Konferencja Studencko-Doktorancka „Psychodebiuty” odbyła się w dniach 9–10 grudnia 2016 roku na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Konferencja miała na celu zaprezentowanie nowych badań studentów i doktorantów różnych uczelni oraz prezentację najlepszych prac magisterskich studentów psychologii stosowanej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Organizatorem było Koło Naukowe „Pragma”, działające w Instytucie Psychologii Stosowanej UJ.

Pierwszy dzień konferencji rozpoczął się o godzinie 14.45. Miał charakter otwarty i poświęcony był prezentacji najlepszych prac magisterskich studentów psychologii stosowanej. Podczas otwarcia Komitet Organizacyjny powitał Komitet Naukowy, członków biernych i czynnych oraz studentów Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ. Następnie głos zabrał dyrektor Instytutu Psychologii Stosowanej dr hab. Józef Maciuszek, który przybliżył historię „Psychodebiutów” i cele konferencji – prezentację prób badawczych, inspirowanie innych oraz sprawianie satysfakcji intelektualnej. Dr Małgorzata Wysocka-Pleczyk, członkini Komitetu Organizacyjnego, pochwaliła wysoki poziom naukowy prac magisterskich oraz ich różnorodność.

Następnie otwarto sesję referatową. Rozpoczęła ją mgr Marta Góra, która zaprezentowała swoją pracę *Chronotyp a deficyt snu, symptomy depresji oraz wyniki w nauce u uczniów i studentów*. Referentka przybliżyła pojęcia chronotypu z podziałem na „skowronki” i „sowy” oraz przedstawiła skutki poznawcze i zdrowotne konsekwencje deficytu snu. Opowiedziała o wykorzystanych metodach kwestionariuszowych i przedstawiła wyniki dotyczące populacji adolescentów i młodych dorosłych. W obu grupach zauważono

rytmiczność, natomiast różnił je chronotyp. Mgr Góra przedstawiła też korelacje chronotypów z depresyjnością oraz omówiła inne wyniki, po czym zakończyła wystąpienie propozycjami praktycznymi, takimi jak zmiana godziny rozpoczęcia zajęć oraz zwiększenie świadomości społecznej dotyczącej chronotypu oraz higieny snu.

Drugą prelegentką była mgr Kaja Bogaczewicz. Jej praca magisterska dotyczyła predyktorów i korelatów zjawiska fuzji w nieheteroseksualnych związkach kobiecych. Prelegentka rozpoczęła referat od przybliżenia zjawiska fuzji z podkreśleniem dwóch komponentów – pozytywnego i negatywnego. W swojej pracy mgr Bogaczewicz sprawdzała powiązanie fuzji z wiekiem, inteligencją emocjonalną, orientacją feministyczną i strategiami rozwiązywania konfliktów, a głównym wnioskiem było podobieństwo parterek pod względem tych cech. Wyszczególnienie korelacji pomiędzy różnymi zmiennymi a fuzją pozwoli terapeutom par lepiej diagnozować oraz oceniać uczestniczki terapii, a także odpatologizować fuzję, która w literaturze jest przedstawiana głównie jako konstrukt negatywny.

Kolejny referat, pt. *Psychologiczne uwarunkowania postaw rodzicielskich matek dzieci z autyzmem oraz dzieci z zespołem Downa*, został wygłoszony przez mgr Agnieszkę Regalską. Prelegentka w swojej pracy postanowiła zbadać, czy postawy rodzicielskie są odmienne w wypadku różnych rodzajów niepełnosprawności, gdyż autyzm i zespół Downa różnią się zarówno pod względem charakteru (aspołeczny/społeczny), jak i widoczności dla osób trzecich. Używając Skali Postaw Rodzicielskich oraz innych miar, badaczka sprawdziła powiązanie postaw z wolnością, odpornością psychiczną i kryzysem w wartościowaniu. Wyniki pokazały, że matki dzieci z autyzmem i zespołem Downa różnią się od siebie pod względem powiązania postawy z badanymi zmiennymi. Autorka zauważyła, że należy wykonać podobne badanie wśród matek z dziećmi zdrowymi, aby móc wnioskować o różnicach między matkami dzieci z niepełnosprawnością i bez niej.

Jako czwarta występowała mgr Joanna Mordawska, która opowiadała o psychologicznych korelatach perspektywy czasowej u pacjentów z objawami nerwicy. Opierając się na koncepcji perspektywy czasowej Zimbardo oraz czteroczynnikowym modelu kontroli Bryanta, przebadła próbę 49 osób. W swojej pracy sprawdzała powiązania perspektyw czasowych z poziomem lęku, liczbą objawów nerwicowych, rodzajem mechanizmów obronnych i poczuciem kontroli. Wyniki ukazały występowanie zależności pomiędzy badanymi zmiennymi, lecz autorka podkreśliła potrzebę oddzielenia objawów depresji i lękowych oraz przeprowadzenie badania na populacji zdrowej, wskazując w ten sposób dalsze kierunki badań.

Po krótkiej przerwie rozpoczęła się druga sesja referatowa. Jako pierwsza wystąpiła mgr Katarzyna Brąglewicz, która przedstawiła pracę pt. *Wypalenie zawodowe i niedostosowanie do środowiska pracy wśród funkcjonariuszy działu ochrony Służby Więziennej*. Prelegentka rozpoczęła od wyjaśnienia pojęcia „wypalenie zawodowe”, przedstawienia trzech jego składników – wyczerpania, cynizmu i nieefektywności oraz zaprezentowania czynników środowiska pracy, badając ich powiązanie z wypaleniem. Po przebadaniu pracowników Aresztu Śledczego w Kielcach okazało się, że każdy z czynników środowiska pracy był powiązany z wymiarem wypalenia zawodowego. Autorka przedstawiła korelacje cynizm – relacje interpersonalne oraz obniżona skuteczność – zbieżność wartości osobistych z wartościami pracy jako ujemne, co było niezgodne z hipotezami. Jako możliwe przyczyny podała specyfikę pracy w służbie więziennej i niezgodność wartości leżących u podstaw tej pracy z realiami. Zaproponowany został szereg rozwiązań, które mają poprawić samopoczucie psychiczne funkcjonariuszy, między innymi zmiana sposobu rekrutacji czy kampania społeczna promująca pozytywne postawy wobec Służby Więziennej.

Drugi referat, pt. *Perspektywy czasowe, źródła motywacji i satysfakcja z życia u najlepszych wspinaczy sportowych w Polsce i w Peru*, został przedstawiony przez mgr Antoninę Skórę. Badanie miało charakter międzykulturowy. Prelegentka wyjaśniła, czym jest wspinanie sportowe, oraz przedstawiła różnicę w poziomie zaawansowania pomiędzy wspinaczami z Polski i Peru. Następnie omówiła, czym są perspektywy czasowe, źródła motywacji (z naciskiem na teorię poszukiwania doznań Zuckermana oraz kontrolę emocji i poczucie sprawstwa w rozumieniu Barlowa i Woodmana) oraz satysfakcja z życia. Wystąpienie wzbogacone zostało prezentacją zdjęć z wizyty w Peru. Badanie pokazało, że sportowcy z Polski i Peru różnią się perspektywą czasową, źródłami motywacji i stopniem zadowolenia z osiągnięć. Poszukując wyjaśnienia takiego stanu rzeczy, prelegentka zwróciła uwagę na różnice w ogólnym poczuciu bezpieczeństwa w obu państwach, zaznaczając, że zagadnienie wymaga dalszych badań.

Kolejnym referentem drugiej sesji był mgr Wojciech Pał, który w humorystyczny sposób zaprezentował swoją pracę magisterską. Rozpoczął od przedstawienia miejsca badania, badanych (uczniów SOSW dla niewidomych i słabowidzących) oraz osób, które były bohaterami, czyli piłkarzy Wisły Kraków trenujących w Myślenicach, a następnie wyjaśnił pojęcie audiodeskrypcji. Mgr Pał sprawdzał, czy wcześniejsze zapoznanie badanych z boiskiem i piłkarzami skutkuje lepszym zapamiętaniem przez nich zdażeń, lepszą orientacją w przestrzeni oraz większymi przeżyciami emocjo-

nalnymi związanymi z odbiorem audiodeskrypcji meczu. Wyniki potwierdziły hipotezy dotyczące aspektów pamięciowych i orientacji w przestrzeni.

Po krótkiej przerwie ogłoszono trzecią sesję referatową. Otworzył ją mgr Jakub Sroka pracą pt. *Autopercepcja jako psychologiczny mechanizm odpowiedzialny za uległość w technice „stopa w drzwiach”*. Autor, oprócz próby zgłębienia problemu badawczego, pragnął zwiększyć świadomość społeczną dotyczącą jakości wody kranowej w Krakowie. Przeprowadził badanie, w którym sprawdzał wpływ autopercepcji ze wzmocnieniem w postaci dzienniczka myśli oraz bez wzmocnienia w porównaniu z grupą kontrolną. Wyniki nie potwierdziły zakładanych różnic w ilości wypitej wody w zależności od warunków, co według autora tłumaczyć można zakłóceniem autopercepcji przez wymuszenie procedurą lub faktem, że dzienniczek jej nie zwiększał.

Kolejną referentką była mgr Alicja Pielka. Przedstawiła ona pracę pt. *Modyfikacje ciała u osób w wieku 20–30 lat w warunkach polskich*. Referat rozpoczęła od wyjaśnienia pojęcia modyfikacji ciała i wyszczególnienia motywów kierujących osobami, które zmieniają swój wygląd. Referentka podała również przykłady ludzi z czasów dawnych i obecnych, którzy poddali swoje ciało modyfikacjom. Następnie opisana została grupa badawcza – trzy kobiety oraz czterech mężczyzn. Kryterium doboru do próby było takie, że modyfikacja ciała musiała być wyraźnie widoczna dla osób trzecich. Mgr Pielka przeprowadziła wywiady pogłębione z badanymi oraz poddała ich Testowi Zdań Niedokończonych. Wyniki pokazały, że motywacjami do modyfikacji ciała były bunt, chęć rozładowania napięcia i podniesienia samooceny oraz dzielenie zainteresowań ze znajomymi. Ponadto, wszyscy badani wykazywali orientację na „tu i teraz”.

Następnie głos zabrała mgr Aleksandra Stępnik, która opowiedziała o swojej pracy magisterskiej pt. *„Co wolno wojewodzie...” – tryb formułowanych komunikatów i postrzeganej pozycji społecznej a uległość kobiet*. Referentka przybliżyła najpierw badania z zakresu psychologii społecznej, które dotyczyły różnic w odbieraniu przekazu w zależności od zgodności lub niezgodności płci. Ponadto zwróciła uwagę, że mężczyźni są zorientowani na dominację, a kobiety na uległość, co tłumaczone jest wzorcem kulturowym. Badania roli obu tych aspektów w komunikacji dały sprzeczne wyniki. Mgr Stępnik przeprowadziła badanie, w którym kobieta ubrana jak studentka lub jak urzędniczka podchodziła do ludzi na ulicy i formułowała komunikat w trzech różnych formach: prośby (grzeczny), zawierający słowo „koniecznie” (umiarkowany) oraz zawierający słowo „niech” (rozkaz). Komunikat proszący był najskuteczniejszy, gdy formułowała go studentka, natomiast

pozostałe, gdy wypowiadała się urzędniczka. Rozkaz był u studentek znacznie mniej skuteczny niż prośba. Podczas dyskusji zaproponowano wyjaśnienie, że urzędniczka jako osoba o wyższym statusie ma większą swobodę w wyborze skutecznych komunikatów, natomiast studentka jako osoba o przeciętnym statusie powinna wybrać formę łagodną, jeżeli chce, by jej życzenie zostało spełnione.

Czwartą referentką była mgr Małgorzata Stefańska. Temat jej referatu to *Związek między poziomem satysfakcji seksualnej a oceną reklam z wieloznacznością o charakterze seksualnym*. Badaczka przedstawiła definicje wieloznaczności oraz jej rodzaje, a także opisała powody jej używania w reklamie. Opisała też konstrukt satysfakcji seksualnej oraz omówiła, z czym się on łączy. Referentka w swojej pracy testowała hipotezy, wedle których istnieją różnice między kobietami i mężczyznami w ocenie czterech aspektów (atrakcyjności, humoru, nieadekwatności i nieprzyzwoitości) reklam zawierających wieloznaczność o charakterze seksualnym, a ocena satysfakcji seksualnej różni się w zależności od oceny tych aspektów. W badaniu mgr Stefańska wykorzystwała sześć reklam wieloznacznych, Kwestionariusz Satysfakcji Seksualnej Nomejko i Dolińskiej-Zygmunt oraz autorski kwestionariusz oceny badanych aspektów reklam. Okazało się, że mężczyźni oceniali wieloznaczne reklamy wyżej na skali atrakcyjności i humoru, natomiast kobiety wyżej na skali nieprzyzwoitości. Ponadto, potwierdziły się pozytywne związki pomiędzy oceną atrakcyjności i humoru a satysfakcją seksualną. Jako dalszy kierunek badań zaproponowano podział produktów na grupy i sprawdzenie związku pomiędzy pamięcią a tego rodzaju przekazami.

Na zakończenie pierwszego dnia dr Agnieszka Trąbka podkreśliła różnorodność tematów i metod, a także wspomniała o ważności i złożoności podejmowanych zagadnień, co wymaga od badacza dużej wrażliwości. Zauważyła również, że realizowane projekty były wyrazem pasji i zainteresowania tematem, dzięki czemu rozmaite trudności nie przeszkodziły w zwieńczeniu prac sukcesem. Doktor Trąbka podziękowała prelegentom za wystąpienia i inspiracje oraz życzyła dalszych sukcesów badawczych.

Drugi dzień otworzyła Natalia Zasina, witając dyrekcję Instytutu Psychologii Stosowanej oraz biernych i czynnych uczestników konferencji. Dr hab. Sławomir Śpiewak podziękował uczestnikom za dzielenie się pomysłami i doświadczeniami. Podkreślił, że „Psychodebiuty” wprowadzają w świat nauki „na trochę większym luzie”, a także wyraził nadzieję, że konferencja będzie pożywką naukową oraz poskutkuje dobrymi dysertacjami. Następnie głos zabrała dr Krystyna Golonka, która podkreśliła wysoką jakość zgło-

szeń, przybliżyła procedurę ich oceny oraz podziękowała Komitetowi Organizacyjnemu.

Wykład inauguracyjny pt. *Wysiłek, uważność, uległość. Perspektywa empiryczna w badaniach skuteczności wpływu społecznego* wygłosił dr hab. Sławomir Śpiewak. Na początku wystąpienia prelegent określił, czym jest uważność oraz przybliżył jej charakterystykę. Następnie wyjaśnił, czym jest bezrefleksyjność i jakie niesie korzyści. Badacz przybliżył Informacyjny Model Bezradności Kofty i Sędka, którym posłużył się w serii eksperymentów mających wyjaśnić, czy wysiłek poznawczy doprowadzi do wzrostu nieuważności. Projekt badawczy składał się z serii czterech eksperymentów. W eksperymencie pierwszym badani byli poddawani treningowi bezradności lub zadaniu neutralnemu, a następnie mieli podpisać oświadczenie, że nie brali udziału w badaniu. Osoby po treningu bezradności częściej podpisywały dokument, choć jest możliwe, że powodem była chęć spełnienia oczekiwań badacza. Dlatego też przeprowadzono drugi eksperyment, który miał taką samą procedurę, jednak na końcu proszono badanych, by odpamiętali, co było na kartce, którą dano im do podpisu. Grupa po treningu bezradności gorzej odpamiętywała treść oświadczenia. Eksperyment trzeci sprawdzał, czy wyczerpanie poznawcze spowodowane treningiem bezradności zablokuje autopercepcję, co skutkuje nieskutecznością techniki „stopa w drzwiach”. Wyniki pokazały, że badani, którzy przed przyjęciem do laboratorium zostali poproszeni o odpowiedź na pytanie dotyczące pomocy ubogim, byli mniej skłonni pomóc potrzebującym po treningu bezradności, co potwierdziło hipotezę. W eksperymencie czwartym badacze weryfikowali, czy wysiłek poznawczy dający zyski będzie powodował wzrost uważności. Osoby badane najpierw były poddawane testowi sprawdzającemu emocje BMIS, potem miały za zadanie wypełnić test poznawczy DIVA, ponownie wypełniały BMIS, następnie część z nich poddana została huśtawce emocjonalnej, a na koniec poproszono wszystkich o wypełnienie oświadczenia z pierwszego badania. Wyniki pokazały, że w grupie bez huśtawki emocjonalnej nastąpił liniowy wzrost uważności, a w grupie z huśtawką emocjonalną liniowy jej spadek. Dr hab. Śpiewak podsumował serię eksperymentów wnioskami, że uważność i nieuważność są konsekwencjami wcześniejszego wysiłku poznawczego i zależą od jego typu. Uważność i nieuważność mogą być traktowane jako style poznawcze, ale zależą również od sytuacji.

Następnie ogłoszono pierwszą sesję referatową. Otworzyły je Joanna Janowicz i Marta Perka z Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, które zaprezentowały referat pt. *Doświadczenie uczuć moralnych a wrażli-*

wość empatyczna: moderująca rola płci. Referentki rozpoczęły swe wystąpienie od przedstawienia, czym są emocje moralne, oraz omówienia modelu Tangney i Dearinga z naciskiem na wstyd i poczucie winy. Przedstawiły cechy wspólne tych emocji oraz różnice pomiędzy nimi. W tej części badaczki przybliżyły również koncepcję empatii według Davisa. Następnie wyszczególniły związki między wstydem i empatią, poczuciem winy i empatią, a także płcią a odczuwaniem wstydu i poczucia winy. W badaniu sprawdzano hipotezy dotyczące moderującej roli płci w odczuwaniu wstydu i poczucia winy oraz zróżnicowania reagowania empatycznego pod względem związku ze skłonnością do przeżywania wstydu i poczucia winy. Badania skalą TOSCA-3 oraz Skalą Wrażliwości Empatycznej nie potwierdziły pierwszej hipotezy, natomiast potwierdziły drugą.

Kolejną referentką była Agnieszka Adamczyk z Instytutu Psychologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, a tematem jej referatu była *Poznawcza reinterpretacja doznań bólowych – badanie EEG*. Badaczka otworzyła referat wyjaśnieniem pojęcia kontroli emocji oraz pokazaniem, które jej składniki prowadzą do poznawczej reinterpretacji. Następnie pokazała, które struktury mózgowe odpowiadają za kontrolę emocji oraz percepcję bólu. W swoich badaniach referentka sprawdzała, czy mózgowe korelaty odpowiedzialne za kontrolę uwagową uaktywnią się, gdy osoby badane są proszone o zwiększenie lub zmniejszenie kontroli bólu. Dwadzieścia trzy kobiety zostały poddane ośmiu szokom o intensywności umiarkowanej lub wysokiej, po czym oceniały ich bolesność, nieprzyjemność i kontrolę. Wyniki nie potwierdziły hipotez. Poznawczej reinterpretacji bólu nie towarzyszyły mózgowe korelaty, co autorka tłumaczyła faktem, że zamiast reinterpretacji nastąpiła dystrakcja uwagowa.

Kolejny referat sesji pierwszej wygłosiła Joanna Kotek z Instytutu Psychologii Stosowanej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Tytuł wystąpienia to *Psychologiczne sposoby przygotowania do startu sportowców. Rutyny przedstartowe wykorzystujące elementy językowe*. Referat rozpoczął się od wyjaśnienia, czym jest mantra oraz rutyna przedstartowa, a także omówienia ich elementów. Pytanie badawcze dotyczyło różnic w stosowaniu tych dwóch technik przygotowawczych. Referentka przeprowadziła wywiady z piętnastoma sportowcami, którzy w ankiecie wstępnej zadeklarowali stosowanie mantr przed startem. Wyniki pokazały, że większość osób stosuje wiele technik jednocześnie, przy czym rutyna przedstartowa i mantra są najczęstsze, oraz że skutki ich stosowania są bardzo zindywidualizowane. Jako kierunki dalszych badań Joanna Kotek wskazała sprawdzenie obiektywnych wskaźników fizjologicznych towarzyszących stosowaniu technik przy-

gotowawczych oraz weryfikację, czy stosowanie tych technik jest zmienne w czasie.

Ostatni referat w tej sesji został wygłoszony przez Alicję Łukę z Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Temat prezentacji brzmiał następująco: *Zdradliwa refleksja. Korelacja wyniku Testu Refleksji Poznawczej z trafnością oceny własnej inteligencji*. Na początku wystąpienia referentka wyjaśniła, czym jest złudzenie ponadprzeciętności, przedstawiła wyniki badań dotyczących oceny inteligencji swojej i bliskich oraz wskazała, czym jest refleksyjność poznawcza. W badaniach własnych zastosowała Test Ravena, Test Refleksji Poznawczej oraz kwestionariusz oceny własnej inteligencji. Okazało się, że korelacja niskich wyników w Teście Refleksji Poznawczej z niską oceną własnej inteligencji była wyższa niż korelacja ogólna, a osoby o wysokich wynikach w Teście Refleksji Poznawczej nie doceniały swojej inteligencji i oceniały ją niżej niż reszta badanych. Jako słaby punkt badania Alicja Łuka wskazała, że Test Refleksji jest bardziej narzędziem edukacyjnym niż badawczym oraz że nie została sprawdzona zdolność badanych do samokontroli, co wskazała jako dalszy kierunek badań.

Po krótkiej przerwie rozpoczęła się druga sesja referatowa. Pierwszą referentką była Inga Janik z Pomorskiego Uniwersytetu Medycznego, a jej referat nosił tytuł *Komunikacja partnerska rodziców dziecka urodzonego przedwcześnie a ich odczuwany poziom lęku i nadziei*. Janik rozpoczęła referat od opisu dzieci przedwcześnie urodzonych, a także wyjaśnienia, czym są komunikacja partnerska, lęk i nadzieja. Celem badania było określenie związku lęku i nadziei z poziomem komunikacji partnerskiej matek i ojców. Wyniki pokazały, że poziom lęku i nadziei koreluje z poziomem komunikacji partnerskiej tylko u ojców, co świadczy o złożonej sytuacji matek dzieci przedwcześnie urodzonych oraz roli ojca, który często jest pośrednikiem w relacjach matka – lekarz. Jako dalszy kierunek badań referentka wskazała określenie czynników, które będą wsparciem dla rodziców dzieci przedwcześnie urodzonych.

Drugi w tej sesji referat, pt. *Kształtowanie mentalnej reprezentacji osi liczbowej za pomocą matematycznej gry komputerowej i treningu poznawczo-ruchowego*, został wygłoszony przez Katarzynę Mańkowską z Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Referat rozpoczął się od przedstawienia mentalnej osi liczbowej, zaznaczenia, że osoby z dyskalkulią mają problemy z jej utworzeniem, oraz opisu gry *Kalkulilo*, która wymaga od graczy posługiwania się tą osią. Celem badania była odpowiedź na pytanie, czy taka forma treningu wpłynie na zdolności matematyczne. Przebadano dwadzieścioro dwoje dzieci podzielonych na trzy grupy: kontrolną (z inną

grą bez reprezentacji osi liczbowej), grupę grającą w *Kalkulilo* z wykorzystaniem klawiatury oraz grupę grającą przy użyciu Kinecta. Okazało się, że trening przy użyciu gry komputerowej poprawił wyniki w testach zdolności matematycznych, a największa poprawa została zauważona w grupie używającej Kinecta, co pozwala przypuszczać, że komponent ruchowy ma znaczenie przy tworzeniu mentalnej osi liczbowej.

Kolejnymi referentami byli Marta Wójcik i Tomasz Kafel z Instytutu Psychologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, którzy opowiedzieli o swoim badaniu pt. *Struktura osobowości u młodzieży doświadczającej potraumatycznego wzrostu*. Wystąpienie rozpoczęli od wyjaśnienia pojęcia osobowości, przedstawienia różnych zaburzeń związanych z przeżyciem traumatycznego wydarzenia oraz opisu potraumatycznego wzrostu z zaznaczeniem głównych obszarów zmiany i częstości występowania. Referenci wykorzystali w badaniu kwestionariusz NEO-PI-R, Kwestionariusz Osobowego Wzrostu oraz ankietę socjodemograficzną młodzieży w wieku 15–18 lat. Okazało się, że wśród młodzieży z potraumatycznym wzrostem nie wiąże się neurotyczność, natomiast dodatnio wiąże się ekstrawertyczność (silnie) i otwartość na doświadczenie. Konkluzją badania było wskazanie, że doświadczenie traumy często prowadzi do jakościowego przedefiniowania u osób z wyższym wzrostem.

Kolejną osobą przedstawiającą wyniki swoich badań była Natalia Czyżowska z Instytutu Psychologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Tytuł jej referatu to *Stosowanie skali ESAS-r z perspektywy pacjentów u schyłku życia*. Prelegentka wyjaśniła, czym jest opieka paliatywna z naciskiem na poprawę jakości życia, a także opisała skalę ESAS-r wraz z okolicznościami jej stosowania oraz związanymi z nią problemami. Celem badania było poznanie opinii pacjentów na temat jej stosowania. Użyto ankiety dotyczącej użyteczności skali, sugerowanej częstości jej używania, stopnia trudności i czasu objętego jej oceną. Pacjenci w większości uznawali skalę za potrzebną i łatwą. Jako trudności wskazywali jej długość, nieuwzględnienie zmienności objawów w ciągu dnia i ocenę punktową zamiast słownej. Najwięcej pacjentów uznało, że badanie tą skalą powinno się wykonywać raz dziennie. W podsumowaniu referentka podkreśliła, że personel powinien być cały czas obecny podczas wypełniania ankiety i instruować pacjentów, jak należy to robić. Wskazała też, że skala daje poczucie sprawstwa pacjentom oraz pokazuje ich subiektywne odczucia związane z objawami.

Piątą referentką była Natasza Kiełpińska z Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, która przedstawiła wyniki badań dotyczących mentalnej osi liczbowej i efektu SNARC u synestetyków. Na początku wyjaśniła, na

czym polega synestezja i jakie są jej podłoża neuronalne, następnie wyjaśniła efekt SNARC i związane z nim różnice pomiędzy synestetykami i innymi ludźmi. Hipoteza badawcza zakładała, że niezgodność koloru cyfry z jej mentalną reprezentacją spowoduje wydłużenie czasu reakcji. Wyniki potwierdziły tę hipotezę, a także pokazały, że synestetycy inaczej postrzegają mentalną oś liczbową. Zdaniem Kiełpińskiej słabą stroną badania było to, że instrukcja do zadania mogła być bardziej znaczącą zmienną niż kolor.

Po przerwie obiadowej uczestnicy wysłuchali referatu pt. *Orientacje temporalne a strategie radzenia sobie ze stresem i poczucie własnej skuteczności z uwzględnieniem systemów czasu pracy* autorstwa Magdaleny Madej z Instytutu Psychologii Stosowanej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Referentka na początku swego wystąpienia skupiła się na pojęciu czasu, przedstawiła zegary: biologiczny, psychofizyczny i egzystencjalny, a także przedstawiła, czym jest orientacja temporalna oraz jakie są jej rodzaje. Celem badania była ocena związku między wymiarami orientacji temporalnej a strategiami radzenia sobie ze stresem i uogólnionym poczuciem skuteczności wśród osób z różnymi czynnościami zawodowymi w zależności od struktury czasu pracy. Wyniki pokazały powiązanie różnych aspektów orientacji temporalnej ze strukturą czasu pracy, stresem i poczuciem skuteczności, co sugeruje, że orientację temporalną powinno się brać pod uwagę przy wyborze zatrudnienia.

Drugi referat, pt. *Osobowościowe korelaty psychologicznych skutków transplantacji nerki – doniesienia wstępne*, został przedstawiony przez Annę Wróbel z Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II. Badaczka rozpoczęła swe wystąpienie od określenia, czym jest transplantacja jako metoda leczenia, następnie zaś podała wyniki badań mówiące o związku niektórych cech osobowości z tym, jak pacjent przestrzega zaleceń lekarza. Korzystając z NEO-FF-I i polskiej adaptacji TxEQ, w której wyróżniono pięć czynników (martwienie się o przeszczep, poczucie winy dotyczące dawcy, ujawnienie informacji o przeszczepie, przestrzeganie zaleceń medycznych, odpowiedzialność), autorka udowodniła związki sumienności z przestrzeganiem zaleceń oraz neurotyczności z martwieniem się o przeszczep. Referentka zasugerowała, że osobom neurotycznym powinno się zapewnić wsparcie emocjonalne, a osobom sumiennym – wsparcie informacyjne.

Kolejną referentką była Kinga Szymaniak z Wydziału Psychologii Uniwersytetu Warszawskiego, a tytuł jej referatu był następujący: *Gniewający się czy rozgniewany narcyz...? – relacja między narcyzem wrażliwym, narcyzem wielkościowym, cechami osobowości, perspektywą czasową a gniewem*. Odróżnienie narcyzmu wrażliwego od wielkościowego i określenie powią-

zanych z nimi cech osobowości, a także opis, czym jest gniew, to punkty wyjścia badań sprawdzających, czy gniew łączy się z obydwoma rodzajami narcyzmu. W tej części przedstawiono również, czym jest orientacja temporalna i jakie jej rodzaje powiązane są z narcyzmem wrażliwym i wielkościowym. Badanie pokazało, że tylko narcyzm wrażliwy koreluje z gniewem. Ten rodzaj narcyzmu – jak stwierdziła Szymaniak – odczuwa gniew chronicznie jako konsekwencję poczucia niedoceny, skupienia na negatywnej krytyce i wrogiego nastawienia do ludzi, natomiast u osób z narcyzmem wielkościowym gniew jest reaktywny.

Czwarty referat został wygłoszony przez Bartosza Ogonowskiego z SWPS Uniwersytetu Humanistycznospołecznego we Wrocławiu. Tytuł wystąpienia to: *Kiedy autoprezentacja wyczerpuje? Samoregulacyjne skutki autoprezentacji niezgodnej z normą kulturową*. Referent rozpoczął od wyjaśnienia, czym jest autoprezentacja, oraz przybliżenia jej pięciu strategii z naciskiem na chępliwą i skromną. Następnie wskazane zostały różnice kulturowe pomiędzy Polakami i Amerykanami w stosowaniu autoprezentacji chępliwiej i skromnej wobec obcych i znajomych. W badaniu sprawdzano, czy strategia autoprezentacji niezgodna z kulturą będzie powodowała, że osoby mniej czasu poświęcą na rozwiązywanie anagramów, co miałyby świadczyć o wyczerpaniu. Wyniki potwierdziły, że autoprezentacja niezgodna z kulturą wymaga wysiłku. Jako dalszy kierunek badań Bartosz Ogonowski wskazał próbę modyfikacji instrukcji oraz dodanie grupy, w której autoprezentacja jest zgodna z normami kulturowymi.

Piąty referat, pt. *Czy iluzoryczne korelacje są adaptacyjne? Występowanie zjawiska u osób z doświadczeniami podobnymi do psychotycznych*, został wygłoszony przez mgr Annę Potoczek z Instytutu Psychologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Według badaczki doświadczenia podobne do psychotycznych występują w całej populacji i można je potraktować jako kontinuum. Referentka opisała również najczęściej występujące rodzaje doświadczeń psychotycznych oraz przedstawiła, czym są iluzoryczne korelacje. W badaniu mgr Potoczek pięćdziesiąt dziewięć osób oceniało natężenie cech pozytywnych i negatywnych u członków grup A i B, które różniły się tylko wielkością. Okazało się, że osoby, które miały więcej doświadczeń podobnych do psychotycznych, częściej przypisywały cechy pozytywne mniej licznej grupie B, co świadczy o mniejszej tendencji do dostrzegania iluzorycznych korelacji. Referentka próbowała wyjaśnić tę zależność faktem, że takie osoby same czują się mniejszością i dlatego lepiej oceniają tę grupę.

Ostatnim referentem tej sesji był Jakub Słowik z Instytutu Psychologii Stosowanej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Tytuł jego wystąpienia był nastę-

pujący: *Adaptacyjna rola osobowości – omówienie teorii wymiarów osobowości w modelu klinicznym T. Millona. Prezentacja projektu badania*. Badacz zauważył, że biopsychospołeczna teoria osobowości Millona jest popularna w Stanach Zjednoczonych, ale nie w Polsce. Przybliżył zatem jej kompleksowy charakter oraz opisał poglądy Millona na temat roli, funkcjonowania i aspektu klinicznego osobowości. Następnie przedstawił propozycję projektu, w którym badano by adaptacyjną rolę poziomu narcystyczności w zakresie intrapsychicznym i interpersonalnym. Kończąc wystąpienie, Jakub Słowik przedstawił kwestionariusze, które zamierza wykorzystać w badaniu.

Po drugiej przerwie obiadowej rozpoczęła się ostatnia sesja referatowa. Otworzył ją Maksymilian Kropiński z Instytutu Psychologii Stosowanej Uniwersytetu Jagiellońskiego wystąpieniem pt. *Z czym kojarzy się Polakom słowo „uchodźca”? Pojęciowa mapa skojarzeń*. We wprowadzającej części wystąpienia referent przytoczył badania CBOS-u z 2016 roku dotyczące chęci tymczasowego przyjęcia uchodźców oraz badania na temat strategii narracyjnych i kontekstów. Następnie opisane zostały badania własne, w których pytano o skojarzenia związane ze słowem „uchodźca” po prezentacji informacji o uchodźcy uciekającym z rodziną do Europy. W wyniku analiz statystycznych wyróżniono dwa dyskursy: empatyczno-współczujący i dehumanizacyjny, które korelowały ze sobą ujemnie. Jako dalszy kierunek badań referent podał wpływ czynników demograficznych na postrzeganie uchodźców.

Druga referentka to Izabela Kostro z Instytutu Psychologii Stosowanej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Tematem jej referatu był *Wpływ ekspozycji zdjęć atrakcyjnych fizycznie modelek i modeli na samoocenę kobiet i mężczyzn*. Badaczka wyjaśniła, co składa się na atrakcyjność oraz czym jest samoocena. Hipoteza była następująca: pokazanie kobietom zdjęć atrakcyjnych modelek spowoduje u nich spadek samooceny, natomiast prezentacja mężczyznom zdjęć atrakcyjnych modeli nie będzie wywoływać takiego efektu. Wyniki potwierdziły to założenie, a jako możliwe wytłumaczenie badaczka podała chęć ochrony męskości oraz obronę przed homoseksualnymi myślami. Według Izabeli Kostro następne badania powinny polegać na sprawdzeniu, czy dobór zdjęć do badania był prawidłowy oraz czy u osób homoseksualnych występują podobne zależności.

Kolejny referat, pt. *Internalizacja stereotypowego ideału kobiecej sylwetki: efekt bezpośredni i pośredni*, został wygłoszony przez Katarzynę Kościćką z SWPS Uniwersytetu Humanistycznospołecznego we Wrocławiu. Referentka rozpoczęła wystąpienie od wyjaśnienia, czym jest obraz ciała, oraz pod-

kreślenia jego wielowymiarowej struktury. Następnie wskazała, że istnieją teorie socjokulturowe dotyczące ideałów piękna, które są internalizowane. Badaczka porównywała grupy Polek, Czeszek i Amerykanek. Wyniki świadczą o tym, że w każdej z grup występują różnice w obrazie idealnej sylwetki oraz że wystąpiła korelacja pomiędzy internalizacją społeczno-kulturowego ideału kobiecej sylwetki a presją mediów (wpływ mediów był mediatorem). Referentka podsumowała badania stwierdzeniem, że stereotypy dotyczące obrazu ciała są obecne we wszystkich kulturach.

Autorką ostatniego w tej sesji referatu, pt. *Wizerunkowe koszty użytkowania podróbek marek luksusowych*, była Aleksandra Skiba z Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Badaczka rozpoczęła wystąpienie od wyjaśnienia, czym są podróbki oraz dlaczego ludzie je kupują, akcentując trzy rodzaje cech: produktu, konsumenta i otoczenia. W badaniu postawiono następujące hipotezy: osoby, które pojawią się na zdjęciach z podróbkami, będą uważane za mniej moralne, mniej godne zaufania, mniej sympatyczne, mniej atrakcyjne fizycznie, a ponadto będzie im przypisywana mniejsza liczba pozytywnych emocji. Założenia te zostały potwierdzone tylko w odniesieniu do ocen moralności, zaufania i sympatyczności, przy czym osoby z podróbkami marek nieluksusowych były oceniane lepiej niż osoby z podróbkami marek luksusowych. W konkluzji stwierdzono, że podróbki marek luksusowych mogą bardzo poważnie zaszkodzić wizerunkowi kupujących je osób.

Po ostatniej sesji referatowej nastąpiła sesja posterowa. Zaprezentowano w niej trzydzieści sześć posterów. Każda osoba miała trzy minuty na prezentację oraz krótką dyskusję z recenzentami. Tematyka tych wystąpień była dowolna, a zwycięzcę wyłonił Komitet Naukowy.

Po sesji posterowej głos zabrali członkowie Komitetu Organizacyjnego. Ogłoszeni zostali zwycięzcy konkursu na najlepszy referat i poster według publiczności oraz Komitetu Naukowego. Następnie złożono podziękowania, a przewodnicząca Komitetu Organizacyjnego wyraziła nadzieję, że konferencja wzbogaciła ścieżkę naukową uczestników, zapraszając do udziału w przyszłorocznej edycji.

Informacje o autorach

Adrianna Smurzyńska – doktorantka w Zakładzie Ontologii Instytutu Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jej zainteresowania naukowe dotyczą filozofii umysłu, filozofii psychiatrii, psychologii rozwojowej oraz psychologii twórczości.

ks. Damian Jurczak – mgr lic. teologii (2014, Wydział Teologiczny, Uniwersytet Opolski), ksiądz katolicki, doktorant na Wydziale Teologicznym Uniwersytetu Opolskiego, proboszcz parafii św. Mikołaja w Kopernikach. Obszar zainteresowań: Stary Testament, a szczególnie Księga Jonasza. Publikacje: *Zamknięci w sobie czy otwarci na innych? Ekskluzywizm żydowski dawniej i dziś. Spór żydowsko-samarytański*, „Scriptura Sacra” 2013, nr 17; *Początki odnowy w księdze Ezechiela*, [w:] *Rozwój społeczności międzynarodowej: przeszłość oraz nowe wyzwania*, t. 2, red. R. Kordonski, O. Struk, J. Ruciński, Lwów–Olsztyn 2016.

Monika Ziemia (Listowska) – absolwentka filologii polskiej, doktorantka IV roku na kierunku literaturoznawstwo na Wydziale Filologiczno-Historycznym Akademii Pomorskiej w Słupsku. Zainteresowania: muzyczność w dramacie, balet, kognitywizm. Wybrane publikacje: „*Operowość*” *Czerwonego marszu Karola Huberta Rostworowskiego*, „Konteksty Kultury” 2015, t. 12, nr 2, s. 167–185; *Technika teatru w teatrze w wybranych baletowych konkretyzacjach*, „Postscriptum Polonistyczne” 2015, nr 1 (15), s. 181–189; *Muzyczność „Sonaty” Jana Augusta Kisielewskiego. Analiza wybranych komponentów*, „Konteksty Kultury” 2015, t. 11, nr 3, s. 217–231; *Sylwetki męskie w „Pietruszcze” Igora Strawińskiego. Próba ujęcia tematu na płaszczyźnie kognitywnej*, [w:] *Mężczyzna w literaturze i kulturze*, red. G. Różańska, Pruszcz Gdański, Słupsk 2014, s. 249–258; *Świat huculszczyny w perspektywie „Niezwykłych” Tarasa Prochaški*, [w:] *„Czarne” oraz „Lampa i Iskra Boża”. Literatura na rynku idei*, red. D. Kalinowski, Słupsk 2010, s. 47–60.

Paulina Poterała – absolwentka polonistyki oraz pedagogiki na Uniwersytecie Łódzkim, doktorantka w Katedrze Literatury Dawnej i Nauk Pomocniczych. Zainteresowania badawcze: literatura renesansu i baroku, homiletyka, motywy mitologiczne i poezja mieszczańska, a także twórczość kobiet w XIX wieku. Od 2014 roku prowadzi terapię dziecięcą.

Katarzyna Ossowska – absolwentka filologii polskiej i kulturoznawstwa, doktorantka w Katedrze Literatury Dawnej i Nauk Pomocniczych Uniwersytetu Łódzkiego. Zajmuje się analizą relacji z XV/XVI-wiecznych podróży do Jerozolimy autorstwa Polaków z wykorzystaniem współczesnej metodologii – geopoetyki, twórczością Tadeusza Konwickiego oraz promocją książki naukowej (PR i marketing wydawnictwa).

Monika Skrzyszewska – absolwentka Studium Europy Wschodniej (2014) oraz Instytutu Sławistyki Zachodniej i Południowej Uniwersytetu Warszawskiego (2015), doktorantka w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego (od 2015). Jej zainteresowania naukowe skupiają się głównie wokół rozpadu Jugosławii (między innymi dyskurs nacjonalistyczny), wojny w państwach byłej Jugosławii (szczególnie w Bośni i Hercegowinie 1992–1995) oraz tematów pokrewnych, na przykład rozpadu języka serbsko-chorwackiego czy współczesnej sytuacji politycznej Serbii. Autorka kilku publikacji, między innymi o różnicach między językiem chorwackim i serbskim („Socjolingwistyka” 2015, nr XXIX).

Michał Stachera – student IV roku psychologii na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zainteresowania: psychologia osobowości i psychologia kliniczna.

ZESZYTY NAUKOWE TOWARZYSTWA DOKTORANTÓW UJ NAUKI HUMANISTYCZNE

Czasopismo naukowe wydawane od 2010 roku jako półrocznik, a od 2016 roku jako kwartalnik przez Towarzystwo Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego. W ramach serii humanistycznej „Zeszytów Naukowych TD UJ” publikowane są teksty z różnych dyscyplin, głównie filozofii, literaturoznawstwa, kulturoznawstwa, teorii czy historii sztuki, filmoznawstwa, teatrologii. Na łamach czasopisma publikujemy:

- artykuły naukowe,
- opracowania będące wynikiem badań empirycznych,
- raporty i komunikaty,
- recenzje i omówienia tekstów ważnych dla danej dyscypliny,
- sprawozdania z konferencji, sympozjów, sesji naukowych, warsztatów.

Teksty publikowane na łamach „Zeszytów Naukowych” poddawane są procedurze recenzowania opisanej na stronie internetowej www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty/pliki-do-pobrania, ponadto informuje się, że Redakcja zgodnie z wytycznymi Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego prowadzi działania antyghostwritingowe.

Osoby zainteresowane opublikowaniem tekstu w „Zeszytach Naukowych TD UJ” proszone są o nadsyłanie materiałów w języku polskim lub w jednym z języków kongresowych. Do druku przyjmowane są wyłącznie prace oryginalne, wcześniej niepublikowane. Materiały powinny zawierać dodatkowo streszczenia w języku polskim i angielskim, słowa kluczowe w języku polskim i angielskim oraz bibliografię, a także notę o Autorze wraz z afiliacją i adresem mailowym. Redakcja zastrzega sobie prawo do wprowadzania zmian w tekście. Na ostatnim etapie przygotowywania publikacji przewidziana jest także korekta autorska i autoryzacja.

Kontakt z redakcją: zeszytyhumanistyczne@gmail.com
Adres redakcji: ul. Czapskich 4/14, 31-110 Kraków

