ZESZYTY NAUKOWE TOWARZYSTWA DOKTORANTÓW
UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

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 Fábián | 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 17 (2/2017) ~

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:
Iga Łomanowska, Ewa Modzelewska,
Fryderyk Kwiatkowski, Joanna Stożek,
Taras Leshkovych

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

AGNIESZKA KIEJZIEWICZ 7

Wybrane aspekty rozwoju nowego japońskiego kina eksperymentalnego po 2000 roku na przykładzie twórczości Kazuhiro Goshimy

JOANNA STOŻEK 21

O ekfrazie w *Kartkach z podróży* Józefa Ignacego Kraszewskiego. Próba syntezy

BRYGIDA SAWICKA-STĘPIŃSKA 39

Osłabienie realizacji hiszpańskiego fonemu /s/ w języku spikerów radiowych w Guayaquil w Ekwadorze – badanie pilotażowe

GABRIEL BEDNARZ 59

Dopuszczalność zabijania w obronie własnej w świetle stanowiska Judith Jarvis Thomson

BARTOSZ PIOTR BEDNARCZYK 71

L'Expérience de la fragilité du sens dans *La Nausée* de Jean-Paul Sartre

ŁUKASZ BYRSKI 91

Of Many Souls of Man: Comparative Studies on the Concepts of a Soul(s) in Different Cultures

MAGDALENA JANAS 113

«Скажите гдѣ быть га, и гдѣ стоять глаголю?» (О произношении звука, обозначаемого буквой *г*, в эпоху становления норм русского литературного языка нового типа)

INFORMACJE O AUTORACH 129

Contents

AGNIESZKA KIEJZIEWICZ 7

The Development of a New Japanese Experimental Film After the Year 2000: The Case of Kazuhiro Goshima's Visual Art

JOANNA STOŻEK 21

About an Ecphrase in *Kartki z podróży* by Józef Ignacy Kraszewski. Trying to Make a Synthesis

BRYGIDA SAWICKA-STĘPIŃSKA 39

Spanish /s/-weakening in the Speech of Radio Announcers from Guayaquil, Ecuador – Pilot Study

GABRIEL BEDNARZ 59

Acceptability of Killing in Self-Defense in the Light of Standpoint of Judith Jarvis Thomson

BARTOSZ PIOTR BEDNARCZYK 71

The Fragility of Sense Experience in *Nausea* by Jean-Paul Sartre

ŁUKASZ BYRSKI 91

Of Many Souls of Man: Comparative Studies on the Concepts of a Soul(s) in Different Cultures

MAGDALENA JANAS 113

«Скажите гдѣ быть га, и гдѣ стоять глаголю?» (About the Proper Pronunciation of a Sound, Designated as a Letter Г in Era of Formation of a New Type of Russian Literary Language)

ABOUT THE CONTRIBUTORS 129

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 17 (2/2017), s. 7–19
e-ISSN 2082-9469 | p-ISSN 2299-1638
www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty/nauki-humanistyczne
DOI: 10.26361/ZNTDH.08.2017.17.01

Agnieszka Kiejziewicz

Uniwersytet Jagielloński
Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej
Instytut Sztuk Audiowizualnych
e-mail: agnes.kiejziewicz@gmail.com

Wybrane aspekty rozwoju nowego japońskiego kina eksperymentalnego po 2000 roku na przykładzie twórczości Kazuhiro Goshimy

Streszczenie

Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie dokonań młodych japońskich reżyserów zajmujących się filmowym eksperymentem po 2000 roku, którzy próbują zmienić społeczny odbiór sztuki spoza głównego nurtu poprzez zainteresowanie widzów awangardą filmową w jej eksperymentalnej formie, przy jednoczesnym wykorzystaniu najnowszych osiągnięć technologicznych. Jednym z takich artystów jest Kazuhiro Goshima, koncentrujący się na opracowaniu pionierskich sposobów zastosowania najnowszych osiągnięć grafiki komputerowej w kinie eksperymentalnym. Goshima jest mistrzem rejestrowania gry świateł i cieni w przestrzeni miejskiej, a „bohaterami" jego filmów są budynki oraz przedmioty codziennego użytku. Sztuka wizualna artysty łączy w sobie wiele kierunków działalności twórców nowego japońskiego kina eksperymentalnego: wykorzystanie metod animacji komputerowej, zainteresowanie przestrzenią miejską oraz postulat potrzeby pielęgnowania związku człowieka z naturą. Przedstawienie i analiza wybranych filmów autora pozwala na zobrazowanie najważniejszych cech charakterystycznych nowego japońskiego kina eksperymentalnego, co może stanowić wprowadzenie do dalszych badań.

Słowa kluczowe

eksperyment audiowizualny, japoński film eksperymentalny, film, Kazuhiro Goshima, Collective [+], instalacja audiowizualna

Wstęp – nowe japońskie kino eksperymentalne

Japońskie kino eksperymentalne, stanowiące nowe pole poszukiwań granic percepcji widza, wyrosło na kanwie burzliwych wydarzeń lat sześćdziesiątych XX wieku[1]. Pionierzy eksperymentu audiowizualnego z Kraju Kwitnącej Wiśni sięgali po unikalne formy ekspresji, zarówno twórczo wykorzystując dostępne nowinki technologiczne[2], jak i ukazując aktualną tematykę z życia społecznego poprzez polemikę z zastaną rzeczywistością[3]. Ponadto pierwsza fala japońskich eksperymentatorów, wśród których należy przywołać takie postaci, jak Toshio Matsumoto i Takahiko Iimura, pojmowała proces przetwarzania materii filmowej jako dążenie do rozwoju osobowości artystycznej[4]. Obrazy pierwszych japońskich eksperymentatorów, oscylujące między krytyką polityczną[5], cielesnością i płciowością[6], normami społecznymi[7] oraz przemianami technologicznymi wpływającymi na osłabienie kontaktu jednostki z naturą[8], stały się źródłami inspiracji także dla kolejnego pokolenia twórców. Kontynuatorzy filmowego eksperymentu, określają-

[1] A. A. Adachi, *Infrastructure, Production, and Archive: American and Japanese Video Art Production of 1960s and 1970s*, [online] http://academicworks.cuny.edu/gc_etds/400/ [dostęp: 16.12.2016], s. 8–9. Jednym z wydarzeń, które wpłynęły na rozwój ruchów kontrkulturowych na gruncie japońskim, były protesty związane z wprowadzeniem traktatu ANPO (1960).

[2] A. Chandler, N. Neumark, *At a Distance: Precursors to Art and Activism on the Internet*, Cambridge 2005, s. 40–42. Przykładem pionierów wykorzystujących najnowsze dostępne technologie była działająca na gruncie japońskim w latach 1966–1969 grupa CTG (Computer Technique Group). Zrzeszała ona artystów i techników komputerowych, którzy współpracując z firmą IBM, zajmowali się tworzeniem projektów z pogranicza cybernetyki, eksperymentu audiowizualnego oraz sztuki komputerowej.

[3] A. A. Adachi, op. cit., s. 8–12. Adachi zauważa, że z powodu braku instytucji wpierających działania eksperymentalne, podobnych do tych, które funkcjonowały w Stanach Zjednoczonych, nie wszyscy artyści mieli w Japonii dostęp do najnowszych osiągnięć techniki. Twórcy często korzystali ze sprzętu należącego do studiów telewizyjnych (na przykład Ando Kohei) lub gotowego materiału uzyskanego prywatnymi kanałami (Toshio Matsumoto).

[4] T. Iimura, *The Collected Writings of Takahiko Iimura*, London–New York 2007, s. 18.

[5] Przykładem może być twórczość Toshio Matsumoto (np. *Magnetic Scramble* z 1968 roku czy *Security Treaty* z 1959 roku).

[6] Tematyka cielesności i płciowości pojawiła się między innymi w obrazach filmowych Takahiko Iimury (zob. *Ai/Love* z 1962 roku).

[7] Krytykę norm społecznych oraz obraz cielesności z feministycznego punktu widzenia podejmowała w swoich filmach Mako Idemitsu (zob. *What a Woman Made*, 1973).

[8] Opozycja technologia/natura pojawia się w filmach Toshio Matsumoto (*Shift*, 1982) oraz w obrazach Iimury.

cy się jako ruch dążący do odnowienia kinematografii japońskiej, zaczęli odnosić sukcesy dopiero po 2000 roku. W latach dziewięćdziesiątych XX wieku, na fali rozkwitu kultury multipleksów w Japonii, a co za tym idzie fascynacji kulturą amerykańską i tamtejszym filmem, zainteresowanie eksperymentalnymi formami audiowizualnymi znacznie zmalało. Weteranami na froncie krótkich form niezależnych pozostali Takahiko Iimura, który stworzył w tym czasie jeden siedmiominutowy film, oraz Mako Idemitsu, która nakręciła w latach 1990–2000 sześć filmów. Obecnie najbardziej znaną formacją zrzeszającą artystów opracowujących nowe sposoby transferu treści za pomocą połączenia filmu, performansu oraz widowiska audiowizualnego jest Collective [+][9]. Jej założyciele – Takashi Makino i Rei Hayama – wraz z zafascynowanym ideą gry z percepcją widza Shinkanem Tamakim starają się stworzyć platformę współpracy, wymiany idei oraz finansowania dla japońskich artystów niezależnych.

Wśród artystów młodego pokolenia, działających poza kolektywem, warto wspomnieć o ukazującym zniekształcone, zaburzone światy koszmarów sennych Takashim Ito[10] oraz Tomonarim Nishikawie[11], eksperymentalnym dokumentaliście życia metropolii. Jednakże postacią wyróżniającą się na tle innych reżyserów, zarówno pod względem stosowanych technik filmowych, jak i zakresu podejmowanych tematów, jest Kazuhiro Goshima. Także biografia artysty znacznie odbiega od życiorysów przywołanych artystów młodego pokolenia. Eksperymentator zainteresował się krótkimi formami filmowymi już w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, stając się jedną z niewielu postaci rozwijających swój warsztat przed rokiem 2000, co wiązało się z powrotem zainteresowania awangardą filmową na gruncie japońskim.

Twórczość Goshimy stanowi jednocześnie preludium do eksperymentów nowego pokolenia artystów niezależnych oraz klamrę spajającą ich dokonania – w sztuce japońskiego reżysera można odnaleźć wiele wątków poruszanych przez innych twórców oraz technik przez nich wykorzystywanych. Goshima, inaczej niż przedstawiciele nurtu, zdaje się sięgać do róż-

[9] *Plus Documents 2009–2013*, ed. T. Makino, Tokyo 2014. Collective [+] przedstawia swoje cele i założenia także na stronie internetowej: http://plusscreening.org/about [dostęp: 17.12.2016].

[10] Zob. S. Schedelbauer, *Poetics of an Urban Darkness: Takashi Ito's Spectral Cinema*, "Language Constellations", [online] http://othercinema.com/otherzine/archives/index.php?issueid=25&article_id=121 [dostęp: 17.12.2016].

[11] Zob. K. Martin, *Daichi Saito and Tomonari Nishikawa. Interviewed by Katy Martin*, [online] http://www.katymartin.net/assets/katy-martin-saito-nishikawa-interview-dec08.pdf [dostęp: 17.12.2016].

nych środków wyrazu, a ponadto nie narzuca sobie ograniczeń tematycznych, dzięki czemu jego filmografia jest jednocześnie zaskakująca i stanowi odzwierciedlenie głównych tez stawianych przez młodych eksperymentatorów. Dlatego też celem niniejszego artykułu jest przybliżenie niektórych kierunków rozwoju nowego japońskiego kina eksperymentalnego na przykładach niezwykle zróżnicowanych obrazów filmowych Goshimy, co nastąpi poprzez ukazanie jego dokonań w zestawieniu z wybranymi pracami innych współczesnych artystów.

Kazuhiro Goshima – sylwetka artysty

Japoński twórca rozpoczął swoją przygodę z materią filmową na początku lat dziewięćdziesiątych, pracując nad komercyjnymi projektami reklam, grafiki użytkowej oraz gier. Gdy po sukcesach swoich pierwszych animacji Goshima, jeszcze jako student, otrzymał wyróżnienie w prestiżowym konkursie Multimedia Challenge '95[12], postanowił skupić się na rozwijaniu zainteresowań związanych z eksperymentem audiowizualnym. W tym celu założył własną firmę – Galactic Visions[13]. Na przestrzeni lat, w ramach komercyjnej działalności zgodnej z kierunkiem swojego wykształcenia, które zdobył w Kyoto Institute of Technology, Japończyk tworzył grafiki, animacje oraz krótkie metraże na zlecenie między innymi SONY, IBM Japan oraz NHK. Obecnie artysta wykłada na Okayama Prefectural University w Image Forum Visual Institute[14] oraz prowadzi dalsze poszukiwania nowych form wyrazu, nagrywając co roku nawet do trzech filmów.

Poza wspomnianym wyróżnieniem w konkursie Multimedia Challenge Goshima zdobył grand prix za film *FADE into White #2* (2000) na Image Forum Festival w 2001 roku. W tym samym roku zdobył Excellence Award podczas piątej edycji Japan Media Arts Festival, gdzie został doceniony jego kolejny film z serii czarno-białych animacji CG, pt. *FADE into WHITE #3* (2001)[15]. Obraz ten otrzymał także nagrodę na festiwalu filmów animowa-

[12] Japanese Media Arts Festival Archive, *Excellence Award, 5th 2001*, [online] http://archive.j-mediaarts.jp/en/festival/2001/ digital-art-non-interactive/ works/ 05dn_ FADE_into_WHITE_3/ [dostęp: 18.12.2016].

[13] K. Goshima, *Galactic Visions*, [online] http://www.goshiman.com/hp/05gv_e.html [dostęp: 18.12.2016].

[14] Goshima prowadzi zajęcia z projektowania wizualnego, a prace przygotowywane wraz ze studentami zamieszcza w serwisie YouTube. Zob. idem, *PHENACISTOSCOPE 2016*, [online] https://www.youtube.com/watch?v=oDvAqXUJhF4 [dostęp: 18.12.2016].

[15] Japanese Media Arts Festival Archive, *Excellence Award, 5th 2001*, op. cit.

nych Annecy[16]. Jury Japan Media Arts Festival doceniło również inne dokonania Goshimy – postapokaliptyczny film *Z reactor* (2004) podczas ósmej edycji konkursu w 2004 roku[17] oraz instalację audiowizualną *This may not be a movie* (2014) w edycji osiemnastej[18], ponownie przyznając artyście Excellence Award.

Japoński twórca poza aktywnym uczestnictwem w rodzimych i międzynarodowych konkursach odwiedza festiwale oraz organizuje pokazy, a także udostępnia swoje filmy galeriom na całym świecie. W 2016 roku Goshima promował swój najnowszy film, pt. *BUMPY*, na Image Film Forum Festival w Tokio oraz brał udział w festiwalach ZA C!nema in Summer w Nagaoce i Japan Media Arts Festival w Tokio. Ponadto jego obrazy były wyświetlane w Australii i w Polsce. Obraz *Shadowland* (2013), ukazujący grę cieni w przestrzeni miejskiej, był wyświetlany od maja do grudnia 2016 roku we Wrocławiu w ramach Eco Expanded City, wydarzenia organizowanego przez WRO ART Center[19]. Czternastominutowa projekcja filmu, zapętlona w celu zachowania ciągłości pokazu, była wyświetlana obok prac innych japońskich artystów (między innymi Ai Hasegawy, Takahiko Iimury i Takamasy Iwasakiego), wpisując się w ramy projektu ukazującego podejście artystów niezależnych do problematyki przepływu, kumulacji i interpretacji danych.

Mimo że Goshima nie dzieli się swoimi postulatami oraz poglądami na sztukę filmową publicznie, w jego działaniach można odnaleźć elementy wspólne z założeniami przyjętymi przez członków Collective [+]. Podobne są źródła inspiracji młodego pokolenia niezależnych artystów, którzy odwołują się do mistrzów japońskiej awangardy i eksperymentu. Podkreślają oni, że estetyka i narzędzia używane przez twórców takich jak Shuji Terayama, Takahiko Iimura czy Toshio Matsumoto stanowiły jednocześnie punkt wyjścia ich poszukiwań, jak również kanon, który próbują przekroczyć (i wzbogacić) dzięki nowym technologiom[20]. Przykładem inspiracji „starymi

[16] K. Goshima, *Galactic Visions*, op. cit.

[17] Japanese Media Arts Festival Archive, *Excellence Award 8th 2004*, [online] http://archive.j-mediaarts.jp/en/festival/2004/art/works/08a_z_reactor/ [dostęp: 18.12.2016].

[18] Japanese Media Arts Festival Archive, *Excellence Award 18th 2014*, [online] http://archive.j-mediaarts.jp/en/festival/2014/art/works/ 18a_This_may_not_be_a_movie/ [dostęp: 18.12.2016].

[19] WRO ART Center, *Eco Expanded City 2016*, folder wystawowy, Wrocław 2016; WRO ART Center, *Kazuhiro Goshima (JP) Shadowland*, [online] http://wrocenter.pl/en/kazuhiro-goshima-jp-shadowland/ [dostęp: 18.12.2016].

[20] Zapis wywiadu z członkami Collective [+]: S8cinema, *Presentación Colectivo [+] Tokyo. Takashi Makino, Rei Hayama e Shinkan Tamaki*, [online:] https://www.youtube.com/watch?v=S-UWJRVu77c [dostęp: 18.12.2016].

mistrzami" w sztuce Goshimy mogą być obrazy opuszczonego miasta. Metropolia obserwowana przez „wielkie oko" w filmie *Phantom* (1975) Toshio Matsumoto odtworzona została później w poprawionej wizualnie formie w *Different Cities* (2006). W filmie Goshimy funkcję „wszechwiedzącego oka" pełni demiurg, kontrolujący budowane przez siebie miasto snu.

Techniki animacji

Pierwsze eksperymenty Kazuhiro Goshimy to seria animacji *FADE into WHITE*, która powstała w latach 1996–2003. Japoński artysta już w swoich pierwszych obrazach podkreślał zainteresowanie grą światła i cienia, powodującą zniekształcenie perspektywy widzenia przedmiotów związanych z codziennością. W otwierającym serię *FADE into WHITE #1* (1996) poza onirycznym sposobem ukazywania otoczenia, znanym z komercyjnych projektów autora[21], Goshima zarysowuje także tematy i motywy, które powrócą potem w jego kolejnych filmach. W pięciominutowej produkcji można odnaleźć studium ruchu pociągu, ponownie przywołane w *Relative Position* z 2012 roku, a także wizje opuszczonego japońskiego miasta. Wąskie uliczki, nad którymi zwieszają się girlandy kabli elektrycznych i betonowe bryły, składające się na sterylny miejski organizm, pojawiają się również w produkcjach takich, jak *Shadowland* (2013), *Different Cities* (2006) czy *Z reactor* (2004). Z kolei czarno-białe studia prostych przedmiotów w pierwszym filmie autora przywodzą na myśl obrazy innego młodego twórcy – Shinkana Tamakiego[22]. Współzałożyciel Collective [+] podejmuje grę z percepcją widza, prezentując wybrane zjawisko w powiększeniu uniemożliwiającym jego jednoznaczną identyfikację ze znanym kształtem. Przykładami takich filmów mogą być obrazy *Africa I* (2010), w którym artysta przedstawia w powiększeniu skórę poruszającego się słonia, oraz *Nacht en Dei* (2011), stanowiący studium wzburzonego morza.

W *FADE into WHITE #2* (2000), drugiej z animacji stworzonych w ramach serii, Goshima kontynuuje przyjęte założenia formalne, podkreślając transfiguracją obiektów widzianych okiem kamery i ich rozpad na abstrakcyjne, wirujące kształty, wymykające się kategoriom poznawczym. Jednakże *FADE #2* w swojej warstwie znaczeniowej stanowi także zapis „świata, który przeminął", będąc najbardziej autobiograficznym obrazem w całym do-

[21] J. Vacheron, *Kazuhiro Goshima: After the Metabolic Cities*, [w:] *12th Biennial of Moving Images in Geneva*, [online], http://joelvacheron.net/visual-culture/kazuhiro-goshima-after-the-metabolic-cities/ [dostęp: 19.12.2016].

[22] S. Tamaki, *About*, [online] http://shinkantamaki.net/about/ [dostęp: 19.12.2016].

robku twórcy. Animacja, połączona z przetworzonymi komputerowo obrazami *live-action*, jest zapisem wspomnień Goshimy związanych z operacją i cierpieniem jego ojca. Film otwiera sekwencja zbliżającego się do widza, czarno-białego oka, które jest dekodowane przez artystę na dwa sposoby: jako spojrzenie śmierci oraz pełne strachu spojrzenie ojca Goshimy[23]. Poruszane przez grę świateł i cieni przedmioty zyskują tutaj nowe znaczenie – niedoskonałego i niepełnego zapisu wspomnień, a zarazem manifestu sposobu widzenia świata minionego przez artystę.

Traktowanie taśmy filmowej jako formy pamiętnika złożonego z chaotycznych obrazów, wymykających się ułożeniu w ciąg przyczynowo-skutkowy, można odnaleźć także w twórczości Tomonariego Nishikawy. Eksperymentalny dokumentalista, zainspirowany obrazami Kena Jacobsa[24], w serii filmów *Sketch* (2005–2007)[25] ukazuje rozwój swoich umiejętności operatorskich, jednocześnie traktując taśmę filmową jako szkicownik, dokumentujący poszukiwania inspiracji w otaczającym artystę środowisku miejskim.

FADE into WHITE #3 (2001), kolejny film z cyklu Goshimy, stanowi następny krok w doskonaleniu techniki Japończyka. Widz może podziwiać już nie tylko proste efekty animacji, ale również dopracowane wizje czarno-białego miasta, grę świateł padających na powierzchnię przedmiotów oraz długie ujęcia kamery, podkreślające złożony charakter przedstawianego otoczenia. Co więcej, artysta sięga tutaj do autotematyzmu, pokazując proces myślowy towarzyszący twórcy podczas wyboru odpowiednich plenerów i sytuacji godnych zapisania na nośniku – odbiorca wielokrotnie ogląda wydarzenia przez soczewki aparatu lub kamery[26]. Ostatnia praca z cyklu inicjującego poszukiwania twórcze Goshimy, *FADE into WHITE #4*, to studium różnych technik animacji używanych przez reżysera. Jak sam zaznacza, jego celem było przybliżenie widzom podobieństw i różnic między animacjami generowanymi komputerowo (CG) i tymi wymagającymi stworzenia modeli, poddanych potem przeróbkom cyfrowym[27].

Niesłabnące zainteresowanie przeniesieniem animacji na grunt nowego eksperymentu można odnaleźć także u innych japońskich twórców niezależnych. Przykład mogą stanowić tutaj wizje kosmosu proponowane przez

---

[23] K. Goshima, *FADE into WHITE #2*, [online] http://www.goshiman.com/hp/03ttls/02_fade2_e.html [dostęp: 19.12.2016].

[24] K. Martin, op. cit., s. 7.

[25] T. Nishikawa, *Tomonari Nishikawa Film Works*, [online] http://www.tomonarinishikawa.com/film.html [dostęp: 2.12.2016].

[26] Japanese Media Arts Festival Archive, *Excellence Award, 5th 2001*, op. cit.

[27] K. Goshima, *FADE into WHITE #4*, [online] http://www.goshiman.com/hp/ 03ttls/04_fade4_e.html [dostęp: 20.12.2016].

Takashiego Makino, które stały się nieustannie powracającym motywem w jego twórczości[28]. Abstrakcyjne animacje kreowane przez artystę z użyciem efektów 3D mają, w swoim założeniu programowym, ukazywać związek eksperymentu audiowizualnego z możliwościami oferowanymi przez nowe technologie oraz zachęcać widza do poddania się kontemplacyjnemu nastrojowi proponowanych filmów.

Zagubieni w mieście albo konflikt natury z cywilizacją. Obszary tematyczne w nowym eksperymencie japońskim

Jednym z głównych tematów filmów Kazuhiro Goshimy jest problem zagubienia człowieka w przestrzeni miejskiej. Metropolia portretowana przez autora jawi się jako miejsce nieprzyjazne, odrealnione i sterylne. Jak zauważa Joel Vacheron, Goshima dostrzega niemożliwość jednoznacznego opisu relacji pomiędzy nowoczesnym miastem a jego mieszkańcami, dlatego też jego sztuka to zakrojone na szeroką skalę poszukiwania ontologicznej bazy, pozwalającej opisać te relacje[29]. Miasto u Goshimy nosi cechy żywej istoty, podlegającej przemianom i napędzanej przez niewidzialną siłę, dzięki której moloch zdaje się oddychać oraz wciągać obserwatora w labirynty identycznych uliczek. Taki obraz metropolii można odnaleźć w filmie *Shadowland* (2012), stanowiącym połączenie animacji i autorskiej techniki stereoskopowej[30]. Obraz Japończyka ukazuje nocne życie miasta, jednak uwaga kamery nie jest skierowana na jego mieszkańców, lecz na cienie, zniekształcające otoczenie i jednocześnie stanowiące „oddech metropolii" – znak, że organizm miejski w trakcie snu mieszkańców ulega niedookreślonemu przeobrażeniu.

Przestrzeń zabudowana, rozpatrywana w kontekście sennych koszmarów o zagubieniu wśród wieżowców z betonu i szkła, pojawia się także we wcześniejszym filmie autora – *Different Cities* (2006). Próby wyrwania się bohaterów ze świata rządzącego się niezrozumiałymi dla nich prawami mogą stanowić także metaforę poszukiwań metafizycznych sposobów opisania sensu istnienia. Na kontemplację istnienia „tu i teraz" oraz otwarcie się na wizualne, nieopisane słowami doznania nastawione są też „kosmiczne" filmy Takashiego Makino. Jego obrazy, wśród których warto wspomnieć

[28] J. Ross, *Interview: Takashi Makino*, "Filmcomment", [online] http://www.filmcomment.com/blog/interview-takashi-makino/ [dostęp: 20.12.2016].

[29] J. Vacheron, op. cit., s. 42.

[30] Ars Electronica 2014, *Shadowland*, [online] http://prix2014.aec.at/prixwinner/12220/ [dostęp: 20.11.2016].

o *Phantom Nebula* (2014) i najnowszym *Origin of the Dreams* (2016), mają stanowić dla widza pretekst do kontemplacji wykraczającej poza doktryny filozoficzne i religijne[31]. Podobne założenia przyjmuje w swoim filmie *Lumphini 2552* (2009) Tomonari Nishikawa, tworząc instalację audiowizualną złożoną z szybko zmieniających się zdjęć zieleni wykonanych w parku Lumphini w Bangkoku. Schematycznie i rytmicznie migające kadry tworzą unikalny klimat transu, pozwalający na chwilowe odcięcie się od codzienności[32]. Inne filmy Nishikawy, będące eksperymentalnymi dokumentami ukazującymi przestrzeń wybranych miast (Japonii, Stanów Zjednoczonych czy Wenezueli), przedstawiają wizję metropolii jako organizmu poruszanego (i żyjącego) dzięki obecności masy ludzkiej, dynamicznie przemieszczającej się pomiędzy statycznymi zabudowaniami. Społeczność, postrzegana jako siła napędowa miejskiej machiny, została ukazana także przez Goshimę w filmie *Tokyo Three Dimensional Suite* (2010)[33].

Z tematyką urbanizacji wiąże się również nieustannie powracający w twórczości eksperymentalnych reżyserów motyw konfliktu natury i modernizacji, a co za tym idzie teza o utracie przez współczesnego człowieka kontaktu z przyrodą. U autora *Different Cities* ciekawe spojrzenie na opisywaną problematykę można odnaleźć także w filmie *In the forest of shadows* (2008)[34], ukazującym cienie rzucane przez rośliny na ściany studia filmowego. Hasłem przewodnim obrazu jest zdanie „To tylko cienie", co ma podkreślać ambiwalentny charakter zjawiska. Autor pragnie podkreślić, że obserwowany las, wykreowany przez niego w studiu, jest widoczny (zatem istnieje) tylko wtedy, kiedy jest oświetlany przez lampy – wytwór technologiczny[35]. Inny obraz, prezentujący tęsknotę za bezpośrednim kontaktem z naturą, utraconym w wyniku procesów urbanizacyjnych, pojawia się w *Grass/Sleep* (2010)[36] Goshimy. Reżyser przedstawia w nim sielankową atmosferę swoich wspomnień o dziecięcych zabawach w chowanego wśród dzikiej przyrody. Jednakże całkowity powrót do czasów młodości burzą odgłosy życia miejskiego

[31] T. Makino, *Still in Cosmos*, [online] http://lightcone.org/en/film-7445-still-in-cosmos [dostęp: 20.12.2016].

[32] T. Nishikawa, *Film/Video*, [online] http://www.tomonarinishikawa.com/film.html [dostęp: 11.12.2016].

[33] K. Goshima, *Tokyo Three Dimensional Suite*, [online] http://www.goshiman.com/hp/03ttls/14_three_e.html [dostęp: 17.12.2016].

[34] Idem, *In the forest of shadows*, [online] http://www.goshiman.com/hp/03ttls/08_forest_e.html [dostęp: 19.12.2016].

[35] Ibidem.

[36] Idem, *Grass/Sleep*, [online] http://www.goshiman.com/hp/03ttls/13_grass_e.html [dostęp: 19.12.2016].

docierające do enklawy zieleni, przez co próba ukazania spokojnych chwil jest niedoskonała, stając się jedynie odtworzeniem, a nie rzeczywistym powrotem na łono nienaruszonej natury.

Zestawienie dziewiczej natury ze sztucznością środowiska miejskiego oraz postulat głoszący potrzebę odnowienia kontaktu z przyrodą stanowią centralny motyw filmów Rei Hayamy[37]. Zarówno w *Emblem* (2012)[38], który przedstawia przenikające się obrazy zagrożonego gatunku ptaka, kryjącego się w ściółce leśnej, jak i w innych produkcjach[39] autorka odwołuje się do niedostrzeganego na co dzień ulotnego piękna natury. Hayama podkreśla, że sens człowieczeństwa można odnaleźć dzięki znalezieniu płaszczyzny koegzystencji z Innym, którym w tym przypadku są organizmy różne od człowieka (*nonhuman*)[40]. Z kolei natura jako katalizator wprowadzający jednostkę w kontemplacyjny nastrój pojawia się, poza wspomnianym wcześniej *Lumphini 2552* Nishikawy, także w filmie *Wordless in Woods* (2014) Takashiego Makino. Korzystając z estetyki wypracowanej w trakcie tworzenia „cyklu kosmicznego", artysta ukazuje wirujące poszycie leśne, zmieniające się kolorystycznie do akompaniamentu nastrojowej muzyki Tary Jane O'Neil[41].

Zakończenie

Granice nowego japońskiego eksperymentu audiowizualnego podlegają nieustannym przesunięciom za sprawą aktywności twórczej artystów, poszukujących nowatorskich technik najlepiej oddających ich aktualne fascynacje. Kazuhiro Goshima, którego dokonania posłużyły za punkt wyjścia do refleksji nad aspektami technologicznymi oraz obszarami zainteresowań społeczności eksperymentatorów, każdego roku zaskakuje odbiorców kolejnymi wartymi uwagi instalacjami, filmami oraz propozycjami interaktywnych spotkań z widzem. Wybrane techniki animacji przywołane w niniejszym artykule są jednymi z wielu rozwiązań stosowanych przez współczesnych artystów niezależnych – analiza ich wszystkich wymagałaby stwo-

[37] Destifilm, *Interview: Rei Hayama*, [online] http://desistfilm.com/interview-rei-hayama/ [dostęp: 18.12.2016].

[38] R. Hayama, *Emblem*, [online] http://reihayama.net/ [dostęp: 17.12.2016].

[39] Przykładami takich produkcji mogą być obrazy filmowe *Their Bird* (2010–2012), *Some Smallness Coming from Land* (2015) czy *1/8* (2016).

[40] Light Cone, *Rei HAYAMA*, [online] http://lightcone.org/en/filmmaker-2639-rei-hayama [dostęp: 19.12.2016].

[41] T. Makino, *Films*, [online] http://makinotakashi.net/ [dostęp: 20.19.2016].

rzenia obszernej monografii. Osobne opracowanie zostało przez autorkę poświęcone technologiom takim jak efekty 3D czy użycie własnoręcznie wywołanych fragmentów kliszy, a także technikom montażu stosowanym przez japońskich eksperymentatorów[42]. Jednakże w kontekście sztuki Goshimy to właśnie nowatorskie spojrzenie na animację komputerową stało się punktem wyjścia do dalszych poszukiwań i co za tym idzie pierwszym krokiem do zarysowania estetyki nowego kina eksperymentalnego w Kraju Kwitnącej Wiśni. Fascynujące Goshimę tematy, skupiające się głównie na opisach relacji zachodzących między człowiekiem a jego otoczeniem, których echa można odnaleźć także w sztuce innych wspomnianych reżyserów, nie są jedynymi motywami powracającymi w nowym eksperymencie. Warto wspomnieć tutaj o wizjach katastrofy, zarówno w kontekście reinterpretacji oraz komentarza do wydarzeń historycznych, jak i mrocznych przypuszczeń związanych z niedaleką przyszłością. W tym przypadku na głębszą refleksję zasługuje przede wszystkim wątek narodowej tragedii w filmach powstających po awarii reaktorów elektrowni w Fukushimie.

THE DEVELOPMENT OF A NEW JAPANESE EXPERIMENTAL FILM AFTER THE YEAR 2000: THE CASE OF KAZUHIRO GOSHIMA'S VISUAL ART

ABSTRACT

The purpose of this article is to present the achievements of the young generation of the Japanese experimental artists, working after the year 2000, who try to introduce a new way of perceiving avant-garde art to the global community of viewers. Among them, Kazuhiro Goshima, a director focused on searching for new ways of applying computer graphic animation into experimental projects, should be mentioned. Goshima, mainly interested in presenting the "living" urban environment on screen, has mastered the principles of displaying light and shadow, what makes him able to create a unique, uncanny atmosphere. Goshima's visual art embraces a lot of technologies and topics that can be found in the works of other Japanese experimental artists: methods of computer animation, the topic of urbanization and the discourse about the relationship between the human and nature. The presentation and analysis of Goshima's selected films allow emphasizing the most common features of the new Japanese audiovisual experiments.

KEYWORDS

audiovisual experiment, Japanese experimental film, film, Kazuhiro Goshima, Collective [+], audiovisual installation

[42] A. Kiejziewicz, *The Technologies of Experimental Filmmakers in the Digital Era*, "Transmissions: The Journal of Film and Media Studies" 2016, No. 1 (1).

BIBLIOGRAFIA

1. Adachi A. A., *Infrastructure, Production, and Archive: American and Japanese Video Art Production of 1960s and 1970s*, [online] http://academicworks.cuny.edu/gc_etds/400/ [dostęp: 16.12.2016].
2. Ars Electronica 2014, *Shadowland*, [online] http://prix2014.aec.at/prixwinner/12220/ [dostęp: 20.11.2016].
3. Chandler A., Neumark N., *At a Distance: Precursors to Art and Activism on the Internet*, Cambridge 2005.
4. Destifilm, *Interview: Rei Hayama*, [online] http://desistfilm.com/interview-rei-hayama/ [dostęp: 18.12.2016].
5. Goshima K., *FADE into WHITE #2*, [online] http://www.goshiman.com/hp/03ttls/02_fade2_e.html [dostęp: 19.12.2016].
6. Goshima K., *FADE into WHITE #4*, [online] http://www.goshiman.com/hp/03ttls/04_fade4_e.html [dostęp: 20.12.2016].
7. Goshima K., *Galactic Visions*, [online] http://www.goshiman.com/hp/05gv_e.html [dostęp: 18.12.2016].
8. Goshima K., *Grass/Sleep*, [online] http://www.goshiman.com/hp/03ttls/13_grass_e.html [dostęp: 19.12.2016].
9. Goshima K., *In the forest of shadows*, [online] http://www.goshiman.com/hp/03ttls/08_forest_e.html [dostęp: 19.12.2016].
10. Goshima K., *PHENACISTOSCOPE 2016*, [online] https://www.youtube.com/watch?v=oDvAqXUJhF4 [dostęp: 18.12.2016].
11. Goshima K., *Tokyo Three Dimensional Suite*, [online] http://www.goshiman.com/hp/03ttls/14_three_e.html [dostęp: 17.12.2016].
12. Hayama R., *Emblem*, [online] http://reihayama.net/ [dostęp: 17.12.2016].
13. Iimura T., *The Collected Writings of Takahiko Iimura*, London–New York 2007.
14. Japanese Media Arts Festival Archive, *Excellence Award, 5th 2001*, [online] http://archive.j-mediaarts.jp/en/festival/2001/digital-art-non-interactive/works/05dn_ FADE_into_WHITE_3/ [dostęp: 18.12.2016].
15. Japanese Media Arts Festival Archive, *Excellence Award 8th 2004*, [online] http://archive.j-mediaarts.jp/en/festival/2004/art/works/08a_z_reactor/ [dostęp: 18.12.2016].
16. Japanese Media Arts Festival Archive, *Excellence Award 18th 2014*, [online] http://archive.j-mediaarts.jp/en/festival/2014/art/works/18a_This_may_not_be_a_movie/ [dostęp: 18.12.2016].
17. Kiejziewicz A., *Interchangeable Dimensions of the Megalopolis. The World of Dreams in Kazuhiro Goshima's Film „Different Cities"*, „Maska. Magazyn Antropologiczno-Społeczno-Kulturowy" 2016, nr 30, s. 169–178.
18. Kiejziewicz A., *Kino eksperymentalne z Japonii*, „Ekrany" 2016, nr 6 (34), s. 18–21.
19. Kiejziewicz A., *The Technologies of Experimental Filmmakers in the Digital Era*, "Transmissions: The Journal of Film and Media Studies" 2016, No. 1 (1), s. 99–114.
20. Light Cone, *Rei HAYAMA*, [online] http://lightcone.org/en/filmmaker-2639-rei-hayama [dostęp: 19.12.2016].
21. MacDonald S., *An Interview with Taka Iimura*, "Journal of the University Film Association" 1981, No. 33, s. 21–44.
22. Makino T., *Films*, [online] http://makinotakashi.net/ [dostęp: 20.19.2016].

23. Makino T., *Still in Cosmos*, [online] http://lightcone.org/en/film-7445-still-in-cosmos [dostęp: 20.12.2016].
24. Martin K., *Daichi Saito and Tomonari Nishikawa. Interviewed by Katy Martin*, [online] http:// www.katymartin.net/ assets/katy-martin-saito-nishikawa-interview-dec08.pdf [dostęp: 17.12.2016].
25. Nishikawa T., *Film/Video*, [online] http://www.tomonarinishikawa.com/film.html [dostęp: 11.12.2016].
26. Nishikawa T., *Tomonari Nishikawa Film Works*, [online] http://www.tomonarinishikawa.com/film.html [dostęp: 2.12.2016].
27. *Plus Documents 2009–2013*, ed. T. Makino, Tokyo 2014.
28. Rees A., *History of Experimental Film and Video*, London 1999.
29. Ross J., *Interview: Takashi Makino*, "Filmcomment", [online] http://www.filmcomment.com/blog/interview-takashi-makino/ [dostęp: 20.12.2016].
30. Ross J., *Projection as Performance: Intermediality in Japan's Expanded Cinema*, [w:] *Impure Cinema: Intermedial and Intercultural Approaches to Film*, eds. L. Nagib, A. Jerslev, London–New York 2013.
31. Schedelbauer S., *Poetics of an Urban Darkness: Takashi Ito's Spectral Cinema*, "Language Constellations", [online] http://othercinema.com/otherzine/archives/in-dex.php?issueid=25&article_id=121 [dostęp: 17.12.2016].
32. S8cinema, *Presentación Colectivo [+] Tokyo. Takashi Makino, Rei Hayama e Shinkan Tamaki*, [online:] https://www.youtube.com/watch?v=S-UWJRVu77c [dostęp: 18.12.2016].
33. Tamaki S., *About*, [online] http://shinkantamaki.net/about/ [dostęp: 19.12.2016].
34. Vacheron J., *Kazuhiro Goshima: After the Metabolic Cities*, [w:] *12th Biennial of Moving Images in Geneva*, [online], http://joelvacheron.net/visual-culture/kazuhiro-goshima-after-the-metabolic-cities/ [dostęp: 19.12.2016].
35. *Vital Signals: Early Japanese Video Art*, ed. A. A. Adachi, New York 2009.
36. WRO ART Center, *Eco Expanded City 2016*, folder wystawowy, Wrocław 2016.
37. WRO ART Center, *Kazuhiro Goshima (JP) Shadowland*, [online] http://wrocenter.pl/en/kazuhiro-goshima-jp-shadowland/ [dostęp: 18.12.2016].

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 17 (2/2017), s. 21–38
e-ISSN 2082-9469 | p-ISSN 2299-1638
www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty/nauki-humanistyczne
DOI: 10.26361/ZNTDH.08.2017.17.02

Joanna Stożek

Uniwersytet Jagielloński
Wydział Polonistyki
Katedra Historii Oświecenia i Romantyzmu
e-mail: joanna.stozek@wp.pl

O ekfrazie w *Kartkach z podróży* Józefa Ignacego Kraszewskiego. Próba syntezy

Streszczenie

Artykuł dotyczy problemu obecności ekfrazy w *Kartkach z podróży* Józefa Ignacego Kraszewskiego. Pierwsza część pracy poświęcona została problematyce statusu ekfrazy oraz określeniu okoliczności powstania analizowanego utworu. Kluczowa część artykułu stanowi próbę ukazania różnorodnych sposobów komponowania ekfraz, które zastosował Kraszewski. Analiza wybranych przykładów ekfraz prozatorskich pozwala wskazać na istotne cechy narracji pisarza dotyczącej dzieł sztuki malarskiej, rzeźbiarskiej oraz architektonicznej. Artykuł podejmuje również problem zsubiektywizowanego odbioru sztuki przez podmiot autorski w *Kartkach z podróży* oraz zjawiska „ucieczki od ekfrazy" w zapiskach Kraszewskiego.

Słowa kluczowe

ekfraza, *grand tour*, korespondencja sztuk, dziennik podróży

Kartki z podróży powstały jako rezultat kilku podróży na Zachód, które Józef Ignacy Kraszewski odbył w latach 1858–1864[1]. Europejskie wojaże miały ścisły związek z zainteresowaniami pisarza i jego działalnością jako historyka sztuki. Kraszewski podkreślał, że ich najważniejszym celem było uzupełnienie badań nad sztuką (które prowadził od czasów studiów), związa-

[1] Podtytuł *Kartek z podróży*: *1858–1864* określa ramy czasowe europejskich wojaży pisarza. Paweł Hertz podkreśla doniosłe znaczenie wyprawy Kraszewskiego z 1858 roku, która stanowi „oś tematyczną" analizowanego tekstu. Ponadto w *Kartkach z podróży* znajduje wyraz autorskie doświadczenie emigracji.

nych z przygotowaniem *Ikonotheki* – encyklopedii wiedzy o sztuce i polskich artystach na tle europejskim[2]. Pisarz *expressis verbis* wyznawał:

> Jednym z celów mojej podróży było dopełnienie po kilkakroć w ciągu życia przedsiębranych i rzucanych studiów tyczących się dziejów sztuki w ogóle, a szczególniej stosunku ich do historii sztuki krajowej. Zwróciłem się więc tam naprzód, gdzie widzeniem dawnych zabytków mogłem się nasycić i nauczyć[3].

Autorski zamiar znajduje odzwierciedlenie w treści *Kartek z podróży* – utwór zawiera liczne opisy dzieł malarskich, rzeźbiarskich czy architektonicznych, które pisarz ujrzał podczas podróży po Europie. Uzasadnione wydaje się zatem podjęcie problemu obecności ekfrazy oraz jej form i odmian w analizowanym tekście. Nie należy jednak rozważać tej kwestii bez zwrócenia uwagi na status ekfrazy, ponieważ rozumienie tego pojęcia skupia współcześnie rozmaite podejścia naukowe. Część badaczy (między innymi Janusz Sławiński, Aneta Grodecka) określa mianem ekfrazy utwór poetycki będący opisem dzieł sztuki malarskiej. Z kolei inne stanowisko (przyjmowane na przykład przez Michała P. Markowskiego, Pawła Goglera, Adama Dziadka czy Małgorzatę Czermińską) zakłada szerokie rozumienie tego gatunku. Na potrzeby analizy *Kartek z podróży* przyjmujemy szczegółową definicję ekfrazy sformułowaną przez Pawła Goglera:

> […] ekfraza jest to utwór lub fragment utworu (poetyckiego, prozatorskiego, dramatycznego), będący dokładnym, ozdobnym opisem lub zawierającą elementy opisu interpretacją (przetworzeniem, transpozycją) dzieł sztuki malarskiej (rzeźbiarskiej, architektonicznej, fotograficznej), które to dzieło może istnieć bądź nie istnieć[4].

Uznanie wąskiego rozumienia ekfrazy w odniesieniu do analizowanego utworu byłoby nadmiernym uproszczeniem. Nie ulega wątpliwości, że chociaż Kraszewski poświęcił zdecydowanie najwięcej miejsca opisom dzieł sztuki malarskiej, to równie istotne wydają się deskrypcje rzeźb oraz budowli.

---

[2] D. Rzepecka, *Podróż jako weryfikacja – Kartki z podróży Józefa Ignacego Kraszewskiego*, [w:] *Podróż i literatura. 1864–1914*, red. E. Ihnatowicz, Warszawa 2008, s. 108. Ostatecznie *Ikonotheka. Zbiór notat o sztuce i artystach w Polsce* nie została ukończona. W piśmie „Teka Wileńska" w 1858 roku ukazały się jedynie jej fragmenty. Zob. W. Danek, *Józef Ignacy Kraszewski*, Warszawa 1973, s. 301. Należy podkreślić, że poznanie sztuki europejskiej nie stanowiło jedynego celu podróży Kraszewskiego – pisarz wielokrotnie w zapiskach akcentował także inne zamierzenia związane z europejskim wojażami, jednak w niniejszym szkicu koncentrujemy się jedynie na wybranym aspekcie *Kartek z podróży*.

[3] J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży. 1858–1864*, t. 1, Warszawa 1977, s. 105.

[4] P. Gogler, *Kłopoty z ekfrazą*, „Przestrzenie Teorii" 2004, nr 3, s. 141.

Opis dzieł sztuki malarskiej i rzeźbiarskiej

Kraszewski najczęściej werbalizuje wygląd dzieła malarskiego za pomocą opisu zawierającego podstawowe informacje na temat techniki wykonania obrazu oraz tego, co zostało na nim ukazane. Przykładowo, podczas zwiedzania Accademii di Belle Arti pisarz notuje:

> Wprost stąd wychodzi się do głównej Sali, której przyświeca perła muzeum – *Assunta* Tycjana. Historia tego sławnego dziś obrazu, który przed niewielą laty został odkrytym, uczy dobrze zmienności rzeczy ludzkich. Tycjan malował go do kościoła Panny Marii dei Frari, ale umieszczony w ołtarzu przyciemnionym, okopcony świecami, nie zwracał tam uwagi. Cicognara, domyślając się wysokiej wartości tego płótna, rozpatrzywszy bacznie, zamienił je na świeży obraz i przyniósł do Muzeum. Nie można zaprzeczyć wielkich piękności tej świetnej kompozycji, silnego kolorytu, wielkiego życia i wspaniałości, ale nie jest to obraz religijny, który by wielkie mógł uczynić wrażenie na duszy. Najświętsza Panna, postać wielkiego wdzięku i pięknego rysunku, jest jeszcze ziemską dziewicą, a nie wniebowziętym i ubłogosławionym duchem królowej aniołów, nie straciła nic z barw ziemskich i życia ludzkiego. Twarz jej rozpromieniona raczej ziemskie wesele, niż zachwyt niebiański wyraża. Postacie apostołów ugrupowane niżej są przepyszne, ale układowi ich na jednej linii można by zarzucić brak fantazji, szczęśliwszego wymagając układu. […] Że jednak technika obrazu zaleca go młodym artystom, tysiące z niego robi się kopij[5].

Przywołana ekfraza ujawnia istotne cechy narracji Kraszewskiego o dziełach malarskich. Pisarz zgodnie z wyznacznikami formy gatunkowej poprzedza szczegółowy opis malowidła szeregiem oznak metajęzykowych[6], które bezpośrednio odnoszą się do oglądanego obrazu – zapisuje informacje o tytule, autorze, dziejach recepcji, okolicznościach powstania dzieła oraz jego lokalizacji[7]. Znamienne, że Kraszewski udostępnia te dane precyzyjnie i wprost – nie apeluje do wiedzy czytelnika, dlatego ekfraza pełni funkcję identyfika-

[5] J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży. 1858–1864*, t. 1, op. cit., s. 150–151.

[6] Adam Dziadek podkreśla, że obecność wyraźnych „wyznaczników metajęzykowych" stanowi warunek konieczny uznania danego tekstu literackiego za ekfrazę. Zob. A. Dziadek, *Problem „ekphrasis" – dwa „Widoki Delft" (Adam Czerniawski i Adam Zagajewski)*, „Teksty Drugie" 2000, nr 4, s. 146. Opisy dzieł sztuki zawarte w *Kartkach z podróży* niemal zawsze zawierają te wyznaczniki, niemniej można wskazać również fragmenty, które są ich pozbawione (zob. m.in. J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży. 1858–1864*, t. 1, op. cit., s. 306).

[7] Informacje na temat galerii, w których znajdują się opisywane dzieła, to ważny element ekfraz komponowanych przez Kraszewskiego. Mimo że przywołany cytat nie zawiera takiej wzmianki, należy zaznaczyć, iż stanowi on fragment większej całości, poświęconej relacji ze zwiedzania *Accademii di Belle Arti.* Czytelnik podczas lektury *Kartek z podróży* otrzymuje zatem informacje na temat lokalizacji tego dzieła.

cyjną[8]. Kolejne fragmenty stanowią deskrypcję świata przedstawionego obrazu. Opis zawiera oznaczniki (autor przypisuje oglądanemu dziełu dodatkową „treść" – „perła muzeum" oznacza dzieło warte zobaczenia) oraz zaimki deiktyczne. Wydaje się to szczególnie istotne, ponieważ obecność tych elementów z jednej strony organizuje sposób percepcji dzieła przez czytelnika, z drugiej zaś świadczy o wyborze dokonanym przez Kraszewskiego, który wskazuje na to, co odbiorca powinien zobaczyć, nie tworzy więc opisu całego obrazu. Ponadto deskrypcja dzieła łączy się z opinią narratora na temat oglądanego płótna. Przywołany cytat świadczy również o współistnieniu w *Kartkach z podróży* ekfrazy informacyjnej (której celem jest prezentacja obrazu poprzez opis i wyjaśnienie znaków malarskich) z ekfrazą ekstatyczną (zapisem subiektywnych doświadczeń percepcyjnych)[9]. Zapiski Kraszewskiego na temat dzieł sztuki malarskiej zazwyczaj rozpoczyna teoretyczny wstęp – zbiór podstawowych informacji na temat danego obrazu, które nie są dostępne w samym akcie percepcji (między innymi historia oglądanego malowidła, technika wykonania, stan techniczny czy dzieje recepcji), a świadczą o rozległej wiedzy autora na temat sztuki europejskiej:

> Zakonnicy klasztoru S. Maria della Grazie zażądali od Leonarda *Wieczerzy.* Wprzódy już jedną ścianę całą freskiem wystawującym Ukrzyżowanie okrył Donatus Montorfanus, przeciwległy jej mur dano Leonardowi. Dodać potrzeba, iż gmach, a refektarz szczególniej, są zbudowane w miejscu wilgotnym; malarz prócz tego chciał spróbować na murze nie al fresco, ale sposobem nowym obraz malować olejno. Stworzywszy jedną z najdoskonalszych kompozycji, poddał ją losom nieszczęsnej próbie. Prawdopodobnie we dwa lata po ukończeniu *Wieczerzy* powódź zatopiła budowy i poddała świeżą robotę wpływowo wilgoci; pobliska kuchnia za ścianą osuszała jedną jej stronę, zostawując drugą na łup powolnego rozkładu. […] Szczęściem nim się skorupa muru osypywać zaczęła, Vespino w 1612 zrobił kopię wierną, wspomagając się kartonami Leonarda […] gdy już obraz wiele był nadwyrężony, poczęto to restaurować; a restaurował nie jeden ś w i ę t o k r a d c a ale kilku, jeden po drugim co lata kilkadziesiąt. Potem jeszcze przyszły powodzie, wilgocie, klęski i nierychło jakoś poszanowano nieszczęśliwie reszty zabezpieczając refektarza od dalszych p r o f a n a c j i. […] Posądzam, że ten co pilnuje z w ł o k *Wieczerzy,* trzyma ją w dzierżawie…[10]

[8] Przyjmujemy koncepcję podstawowych funkcji realizowanych przez ekfrazę autorstwa Valerie Robillard. Badaczka wylicza trzy główne funkcje tej formy gatunkowej (reprezentacji, identyfikacji i kulturową). Zob. R. Sendyka, *Esej i ekfraza (Herbert – Bieńkowska – Bieńczyk)*, „Przestrzenie Teorii" 2004, nr 3, s. 45.

[9] Określenia „ekfraza informacyjna" i „ekfraza ekstatyczna" zapożyczamy z pracy Anety Grodeckiej. Zob. A. Grodecka, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań 2009, s. 33.

[10] J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży. 1858–1864*, t. 1, op. cit., s. 203–204 [podkr. wł.].

Informacje na temat oglądanego dzieła sztuki stanowią często punkt wyjścia właściwego opisu (możliwy jest również odmienny układ – Kraszewski niejednokrotnie najpierw dokonuje deskrypcji i dopiero w zakończeniu umieszcza informacje o tytule, autorze oraz historii opisywanego dzieła)[11]. Na marginesie warto zaznaczyć, że w *Kartkach z podróży* dzieło sztuki podlega często procesowi personifikacji, obraz ma „ciało"[12], co sugeruje jego szczególną wartość dla podróżnika. Ponadto przywołany fragment świadczy o istotnym znaczeniu metaforyki religijnej – restauracja *Wieczerzy* jest przez Kraszewskiego utożsamiana z aktem profanacji.

Opis świata przedstawionego obrazu przynosi najczęściej informacje na temat techniki (stylu, tonacji, kolorystyki) wykonania dzieła. We fragmencie dotyczącym obrazu Fra Angelica *Święty rozdający ubogim jałmużnę* czytamy:

> […] święty naucza lud. W grupie kobiet, które go słuchają, jest jedna trzymająca dziecię tak zasłuchana, iż obawiać się trzeba, aby go nie upuściła, druga z załamanymi rękami, przejęta, trzecia, która je składa z uczuciem do modlitwy, czwarta najobojętniejsza, prawie roztargniona, a już pochwycona jednak urokiem słowa Bożego[13].

Przywołany cytat wskazuje również na istotne cechy narracji Kraszewskiego dotyczącej dzieł sztuki. Autor nie zawsze prezentuje czytelnikowi szczegółowy opis obserwowanego dzieła, niekiedy ogranicza się jedynie do wyliczenia i krótkiego przestawienia postaci ukazanych na obrazie. Warto zwrócić uwagę na ukształtowanie językowe przywołanej ekfrazy – opis zawiera formy czasu teraźniejszego, co odsyła do modelu klasycznej ekfrazy. Dobrawa Lisak-Gębala tak objaśnia znaczenie języka opisu:

> […] „ożywieniu" [dzieła sztuki wizualnej] sprzyjać ma użycie unaoczniającej formy czasu teraźniejszego, potraktowanie przestrzeni nie jako dwuwymiarowej płaszczyzny malowidła, lecz jako autonomicznego świata obdarzonego głębią, szerokością i wysokością, czyli jak przestrzeni podobnej do tej, którą poznajemy w naszym codziennym, cielesnym doświadczeniu[14].

---

[11] Zob. m.in. ibidem, s. 447.

[12] We fragmencie dotyczącym *Wieczerzy* czytamy również, że dzieło „woła" podróżnika. Zob. ibidem, s. 292. Kraszewski wykazywał duże zainteresowanie malarskimi realizacjami tematu Ostatniej Wieczerzy. W tym miejscu jedynie sygnalizujemy ten problem. Szczegółowo rozwija go Piotr Chlebowski – zob. P. Chlebowski, *Spotkania Józefa Ignacego Kraszewskiego z „Ostatnią Wieczerzą", czyli trzy epizody z włoskiej podróży*, [w:] *Kraszewski i nowożytność: studia*, red. A. Janicka, K. Czajkowski, P. Kuciński, Białystok 2014–2015, s. 59–75.

[13] J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży. 1858–1864*, t. 1, op. cit., s. 455.

[14] D. Lisak-Gębala, *„Energia" metafor w ekfrazach eseistycznych*, „Pamiętnik Literacki" 2011, nr 2, s. 140.

Wydaje się, że obserwacje badaczki znajdują potwierdzenie w przywołanym fragmencie utworu – autor dąży do „ożywienia" świata przedstawionego malowidła. Trzeba jednak uczynić pewne istotne zastrzeżenie: niejednokrotnie w *Kartkach z podróży* teoretyczny wstęp, który poprzedza właściwy opis dzieła, okazuje się bardziej rozbudowany niż sama ekfraza. Interesującym przykładem takiego sposobu werbalizowania wyglądu dzieła malarskiego jest fragment dotyczący obrazów o tematyce historycznej:

> Jednymi z pierwszych kart, które uderzają wchodzących, są obrazy przedstawiające widoki Neapolu w czasach moru i rozruchów, z których sławne powstało imię nieszczęśliwego Masaniello (Tommaso Aniello), wodza lazaronów. Są one malowane przez Micco Spadaro i nie pod względem sztuki, ale jako historyczne zabytki silne obudzają zajęcie. Oto w kilku słowach historia owego wodza ludu, który chwilowego zwycięstwa bez zawrotu głowy znieść nie umiał. W r. 1647, za panowania Filipa IV, Neapol pod zarządem księcia d'Arcos w najsmutniejszym znajdował się położeniu. […][15] Do tych wypadków ilustracją ciekawą są trzy obrazy Micco Spadaro. Pierwszy z nich wystawia Plac del Mercato, tłumami ludu przepełniony (r. 1647). W lewo w głębi pokazuje się Masaniello w ubiorze lazarona, z krzyżem w ręku, zdający się przemawiać do ludu i budzić go do oporu. W pośrodku widać obalony posąg wicekróla, a u jego podnóża we dwa rzędy leżące głowy ściętych panów, dalej szubienica i koła, i tłuszczę, która spragniona krwi urąga się ofiarom swoim. Na pierwszym planie zbiegowisko łupieżców, zabójstwa, rzeź. Tu wódz pospólstwa ukazuje się już jako tryumfator na przepysznym koniu białym, ubrany w szaty bogate, złotem i srebrem szyte, z głową okrytą tokiem aksamitnym pąsowym z piórem białym, na piersiach mając zawieszony obrazek Najświętszej Panny Karmelu, wedle obyczaju ludu. Tłumy biegną za nim w uniesieniu. Na drugiem obrazie z r. 1648 wszystko się zmienia. Don Juan Austriacki wjeżdża zwycięsko do miasta na ten sam Plac del Mercato, w towarzystwie arcybiskupa Neapolu, kardynała Filomarini i wielu możnych panów. W głębi widać w tym samym miejscu, gdzie leżały głowy ściętych szlachty i panów, upadłe teraz głowy przywódców tłumu i chwilowych zwycięzców. Jakby dla dopełnienia tych dwóch scen, następuje trzecia, z r. 1656, którą by można nazwać palcem Bożym. Okropny obraz rozwija się przed oczyma patrzącego, mór straszliwy niszczy miasto, trupami zalega Plac Mercatello, ziemia zasłana nimi. Wpośród stosów tych malarz umieścił dziecię żywe, ssące pierś matki skostniałą. W pośrodku prefekt miasta otoczony orszakiem licznym daje rozkazy, które się zdają bezsilne. Wozy leżą połamane pod ciężarem trupów, które wywozić miano; widać kapłana przygotowującego na śmierć konających[16].

Przywołany cytat świadczy o zaburzeniu proporcji między opisem obrazów a relacją na temat historii Neapolu. Mimo istotnego przesunięcia akcentów rozpatrujemy ten fragment jako przykład ekfrazy, ponieważ jak zauważa

[15] W pominiętym fragmencie Kraszewski szczegółowo opisuje wydarzenia związane z rewoltą w Neapolu, na czele której stanął Masaniello.

[16] J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży. 1858–1864*, t. 2, Warszawa 1977, s. 109–112.

Adam Dziadek: „przeczytanie i napisanie obrazu bez kontekstów, dostarczonych m.in. przez historię i krytykę sztuki, jest w niektórych wypadkach niepełne. Oderwanie obrazu od historii prowadzi do częściowego wypaczenia ukrytych w nim sensów”[17]. Wydaje się, że przywołany cytat stanowi przykład opisu, który byłby niezrozumiały dla czytelnika bez wprowadzenia szerokiego kontekstu. Warto też zwrócić uwagę (za Chlebowskim) na inny stały element ekfraz zawartych w *Kartkach z podróży*:

> Kraszewski ma świadomość usytuowania dzieła sztuki w określonym kontekście – w przestrzeni architektonicznej, w sąsiedztwie innych dzieł np. w muzeum czy w kościele. […] Gdy tylko interesuje się jakimś obiektem dogłębniej, stara się niemal zawsze ukazać go w relacji do najbliższego otoczenia, co ma wpływ na jego sens i znaczenie, na sposób i sytuację odbioru[18].

Istotnie, Kraszewski często zwraca baczną uwagę na otoczenie oglądanego obrazu (w tym kontekście szczególnego znaczenia nabierają krytyczne oceny sposobu organizacji europejskich muzeów i galerii sztuk, które niejednokrotnie wyrażał pisarz), co więcej – wprost podkreśla, że obszar, w którym funkcjonuje dany obraz, determinuje sposób jego percepcji. Przykładowo, we fragmencie dotyczącym dzieła *Madonna Della Seggiola* Santiego czytamy: „Jest to przecudne, jest jenialne, ale nie natchnione wiarą. Jak w obrazie mitologicznym wymagamy fantazji, tak tu poznać mamy prawo ducha religijnego. W galerii jest to perła, w kościele byłaby roztargnieniem”[19].

Dotychczasowe uwagi dotyczące deskrypcji dzieł malarskich znajdują potwierdzenie również we fragmentach, które stanowią opis rzeźb. Kraszewski relacjonuje historię powstania oglądanego posągu, a następnie opisuje jego wygląd. Podczas zwiedzania Wenecji zwraca uwagę na tamtejsze dzieła sztuki rzeźbiarskiej:

> W XIV wieku na jednej z kolumn różowego granitu ustawiono posąg ówczesnego patrona Rzeczypospolitej, świętego Teodora, z krokodylem. Druga szara kolumna dźwiga lwa świętego Marka, odlanego z brązu, trzymającego księgę Ewangelii i wskazującego w niej wyrazy tyczące się nowego patrona Wenecji[20].

Warto jednocześnie podkreślić zróżnicowanie ekfraz skomponowanych przez Kraszewskiego – obok rozbudowanych deskrypcji (bogatych w szcze-

[17] A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2011, s. 20.

[18] P. Chlebowski, op. cit., s. 64.

[19] J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży. 1858–1864*, t. 1, op. cit., s. 304.

[20] Ibidem, s. 87.

góły, niekiedy kilkustronicowych) można wskazać przykłady tak zwanych mikroekfraz[21] – stanowią one ogólny i skrótowy opis danego artefaktu.

Nie ulega wątpliwości, że Kraszewski na ogół dąży do stworzenia szczegółowych opisów oglądanych dzieł sztuki, które niemal zawsze połączone są z interpretacją. Czytelnik podczas lektury *Kartek z podróży* może uzyskać wiedzę nie tylko o wyglądzie opisywanego dzieła sztuki malarskiej lub rzeźbiarskiej, ale również na temat jego genezy czy dziejów recepcji.

Opis dzieł sztuki architektonicznej

Przyjęte przez nas szerokie rozumienie ekfrazy skłania do podjęcia problemu opisu dzieł sztuki architektonicznej w *Kartkach z podróży* (na marginesie warto zaznaczyć, że Kraszewski przypisywał również budowlom status „pomników sztuki" i „dzieł sztuki"[22]). Pisarz podczas europejskich wojaży zwraca szczególną uwagę na budynki o charakterze sakralnym – zwiedza liczne świątynie (zarówno pogańskie, jak i chrześcijańskie), co połączone jest często z aktem deskrypcji. Warto spojrzeć na ten problem przy uwzględnieniu szerszej perspektywy. Bożena Witosz tak objaśnia związek relacji z podróży oraz ekfrazy:

> Opisy budowli są od początku obecne w piśmiennictwie podróżniczym, zwłaszcza w tekstach użytkowych, bez względu na ich szczegółowe przyporządkowania gatunkowe i dyskursywne. Ekfrazy, głównie świątyń, w niektórych gatunkach niefikcjonalnych odznaczają się stałym zestawem elementów, ich parametryczną charakterystyką […] oraz niezmiennością układu kompozycyjnego[23].

Zasadne wydaje się pytanie o to, czy w opisach budowli w *Kartkach z podróży* można wskazać pewne „stałe zestawy elementów", o których pisze Witosz. Odpowiedź na nie wymaga poczynienia pewnych zastrzeżeń – na podstawie lektury całości utworu można stwierdzić, że Kraszewski, tworząc ekfrazy dzieł sztuki architektonicznej, niemal zawsze rozpoczyna od deskrypcji wyglądu „zewnętrznego" konkretnej budowli, a jego uzupełnieniem jest opis wnętrza obiektu, co ujawnia dążenie pisarza do całościowego ukazania czytelnikowi zwiedzanych miejsc:

---

[21] Przyjmujemy to pojęcie za Romą Sendyką (op. cit., s. 42). Zob. m.in. J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży. 1858–1864*, t. 1, op. cit., s. 284–288.

[22] Zob. m.in. opis Il Duomo w: ibidem, s. 202–203.

[23] B. Witosz, *Ekfraza w tekście użytkowym – w perspektywie genologicznej i dyskursywnej*, „Teksty Drugie" 2009, nr 1, s. 119.

> Aleśmy […] pospieszali pędem zdyszani do świątyni, do Duomo. Nim je opiszemy tak, jako się ono nam przedstawiało, i powiemy jakie na nas uczyniło wrażenie, słówko naprzód o budowie i dziejach świątyni; przygotuje ono najlepiej do widzenia jej. Ten kościół, jeden z najwspanialszych, najsłynniejszych i najpowszechniej z wizerunków znany, począł się budować w r. 1386 wskutek ślubu uczynionego przez Jana Galeasa Visconti, książęcia Mediolanu. Cały wzniesiony jest z białego marmuru. […] Nie można powiedzieć, żeby był do dziś dnia skończony, gdyż przyozdabiające go posągi jeszcze przybywają i zewnątrz ciągle się wypełnia i ukwieca, już i tak do zbytku kwiecisto-gotycka rozrosła budowa, której główna facjata wszakże, rysunku Pellegrini, jest niby klasyczna. […] Wewnątrz wszedłszy, kościół przedstawia się poważnym, wielkim nieco nagim po tej rozpuście, z jaką z wierzchu jest ozdobiony; grube słupy podtrzymujące sklepienia i porównanie wrażenia, jakie czyni zewnętrzna fizjognomia z wnętrzem, czynią je prawie niskim. […] Zewnątrz marmur wystrzygany, wycięty delikatnie, tu łudzące tylko malowanie[24].

Przywołany fragment świadczy o dążeniu pisarza do dokładnego zwerbalizowania wyglądu świątyni – deklaruje on, że chce dać czytelnikowi „wyobrażenie" Il Duomo i jej otoczenia. Podobnie jak w przypadku ekfraz dzieł malarskich, Kraszewski również przy opisie konkretnych budynków dąży do prezentacji obiektu przez opis, jednocześnie utrwalając własne doświadczenia percepcyjne i opinie. Ponadto autor podkreśla szczególny status opisywanego dzieła sztuki architektonicznej – świadczy o tym nagromadzenie przymiotników w stopniu najwyższym. Kraszewski nie przedstawia dokładnych informacji dotyczących rozmiaru obiektu[25], ale umieszcza dane odnoszące się do procesu budowy świątyni. Przywołana relacja zawiera jedynie syntetyczne wiadomości na temat artefaktów, które znajdują się we wnętrzu świątyni, można jednak wskazać fragmenty tekstu, które stanowią przykład „podwójnej ekfrazy" – kontaminacji deskrypcji dzieła sztuki architektonicznej z opisem obrazu lub rzeźby[26].

---

[24] J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży. 1858–1864*, t. 1, op. cit., s. 200–201.

[25] Taka strategia narracyjna budzi skojarzenia z XVII-wiecznym podróżopisarstwem użytkowym, które obfitowało w dane odnoszące się do ilości i jakości, co miało, jak podkreśla A. Wieczorkiewicz, uwiarygodnić relacje z podróży. Zob. A. Wieczorkiewicz, *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży*, Kraków 2008, s. 131.

[26] Zob. fragment dotyczący kościoła św. Marka (J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży. 1858–1864*, t. 1, op. cit., s. 127–132). Opis świątyni przechodzi płynnie w deskrypcje dzieł sztuki, które spostrzega autor podczas jej zwiedzania. Okazuje się zatem, że ekfraza stanowi nieodłączny element relacji Kraszewskiego, co wynika z jednej strony z indywidualnych zainteresowań pisarza sztuką europejską, z drugiej zaś jest niejako wpisane w tradycję podróżopisarstwa.

Synekdocha i kontaminacja[27] w ekfrazach Kraszewskiego

Podejmując problem ekfrazy w *Kartkach z podróży*, należy zwrócić uwagę na kwestię synekdochy[28]. Mimo że Kraszewski opisuje konkretny artefakt, niejednokrotnie kieruje uwagę czytelnika także ku całościowej charakterystyce twórczości danego artysty, epoki lub szkoły. Przykładowo we fragmencie dotyczącym zwiedzenia pracowni Kossaka czytamy:

> Ani kto inny mógłby się porwać na *Mohorta stado*, aby go ołówkiem powtórzyć, co Pol słowy, scharakteryzować każdego z tych ulubieńców starego żołnierza, dać im życie i ruchy swobodne. Ten opis stada natchnął już niejednego rysownika, ale tylko Kossak stanął na równi z poetą. Zna on konie i umie każdemu z nich nadać typ indywidualny, fizjognomią, wyraz odrębny i charakter. Była ta najlepiej dowodzącą tego druga akwarela wystawującą trzy u słupa wiązane konie, wedle starego obyczaju, pańskiego bachmata, szlacheckiego stępaka i chłopską szkapę. […] Kossak urodził się znać na akwarelistę, maluje on ładnie, bardzo olejno, lecz nigdy tak swobodnym nie jest, tak sobą jak w tym najtrudniejszym sposobie malowania, który się akwarelą zowie. Sprawia to natura artysty, który ma rzut pewny, śmiały, nie potrzebujący tych łatwych poprawek, które olejne malowania dopuszcza. […] Akwarele olbrzymich rozmiarów tworzy z łatwości nadzwyczajną, pędzel to szeroki, rysunek śmiały, pociąg pewny, ręką mistrzowska[29].

Przywołany fragment jest przykładem synekdochy „część za całość" – Kraszewski przywołuje jeden obraz, by na jego podstawie oddać cechy charakterystyczne „całej" poetyki twórczości Kossaka. Innym świadectwem zastosowania przez pisarza tej figury retorycznej jest deskrypcja rzeźby *Wenus*, która w opinii pisarza reprezentuje cechy charakterystyczne rzeźby starożytnej:

> […] *Wenus* zwana kapitolińską, doskonale dochowana, bo ją znaleziono zamurowaną w Suburra. […] Dziwna rzecz, iż starożytni dziewictwa prawie wyrazić nie umieli, dzie-

[27] Przyjmujemy koncepcję obrazu jako przedmiotu odniesienia autorstwa P. Goglera. Badacz zakłada, że istnieją trzy sposoby nawiązania do malarstwa: 1) do dzieła konkretnego, 2) „do stylu, ale jako kontaminacja wielu obrazów jednego artysty, szkoły, kierunku w malarstwie" oraz 3) „nawiązanie do dzieła fikcyjnego". Zob. P. Gogler, op. cit., s. 145–146. Nawiązujemy do poglądów Goglera mając świadomość, że zostały one wypracowane na gruncie badań nad ekfrazą poetycką, niemniej wnioski badacza wydają się szczególnie interesujące i pomocne podczas analizy *Kartek z podróży.*

[28] Obecność tych figur retorycznych budzi skojarzenia z antyczną tradycja ekfrazy. Na ten temat pisze: M. P. Markowski, *Ekphrasis: uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki" 1999, nr 90, s. 229–236.

[29] J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży. 1858–1864*, t. 2, op. cit., s. 316.

> ci ich nawet już wyglądają na dorosłych człowieczków, startą mają z czoła niewinność, a zasianą lubieżność[30].

W *Kartkach z podróży* można dostrzec również inny sposób odniesienia do dzieła sztuki – nawiązanie do stylu poprzez kontaminację wielu obrazów jednej szkoły czy kierunku w malarstwie. Kraszewski podczas zwiedzania katakumb św. Agnieszki zapisuje:

> Obrazy mające związek z dogmatem Zmartwychwstania równie są dawne w katakombach; takim jest wieloryb wyrzucający z paszczy Jonasza, który wyobraża otchłań oddającą niebu i życiu dusze okupione, Daniel między lwami (wybawienie od śmierci), wskrzeszenie Łazarza. Znajdujemy tu także Noego, do którego gołąb leci z różdżką oliwną, symbol chrztu, który nas życiu nowemu powraca. Wyobrażenie rybaka łapiącego ryby (symbol posłannictwa apostołów), Mojżesza różdżką źródło dobywającego ze skały są także (osobliwe ostatnie) bardzo zwyczajowe w katakumbach. […] Co do sposobu malowania i wykonania, nie można się nawet spodziewać po nich, by doskonałymi były, zdając sobie sprawę z trudności, które towarzyszyły ozdobieniu podziemiów. Wszakże wiele z tych figur mają uroczą prostotę. Są to nie typy, ale charaktery, nie obrazy, ale symbole, hieroglify, znaki i sądzić je tylko jakie takie powinniśmy. Malarze myśli pisali, a nie przestawali przedmiotów[31].

Pisarz rezygnuje z dokładnego opisu poszczególnych dzieł, ale dąży do budowania syntezy dotyczącej sztuki katakumbowej, dlatego zwraca uwagę na elementy świata przedstawionego oraz rozpowszechnione motywy, które najczęściej występują w dziełach wczesnochrześcijańskich[32]. Przywołany fragment stanowi zatem przykład synekdochy *totum pro parte*.

Podejmując problem ekfraz w *Kartkach z podróży*, warto podkreślić, że w tym utworze nie znajdzie czytelnik nawiązań do dzieł fikcyjnych, będących wyłącznie kreacją pisarza[33]. Można wskazać przykłady, które świadczą, że Kraszewski błędnie identyfikuje autora konkretnego dzieła, lecz są to zdecydowanie nieliczne przypadki.

---

[30] J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży. 1858–1864*, t. 1, op. cit., s. 422.

[31] Ibidem, s. 441–442.

[32] Na temat znaczenia kategorii unaocznienia w sztuce chrześcijańskiej zob. A. Gorzkowski, *„Ut pictura verba…": zagadnienie unaocznienia w retoryce starożytnej i wczesnonowożytnej*, „Pamiętnik Literacki" 2001, nr 2, s. 42.

[33] P. Gogler podkreśla, że wśród badaczy przeważa tendencja, by uznawać za ekfrazę również nawiązanie do dzieła fikcyjnego. Zob. P. Gogler, op. cit., s. 146.

Inne sposoby komponowania ekfraz

Dotychczasowa analiza świadczy o tym, że Kraszewski bardzo często komponował ekfrazy za pomocą opisu. Taka strategia pisarska nie stanowi *novum* i jest niejako naturalnym wyznacznikiem tej formy gatunkowej. Jak zauważa Bożena Witosz: „Ekfraza jest złożonym gatunkiem wypowiedzi, jednakże jej uprzywilejowanym i często dominującym komponentem formalnym jest opis”[34]. Zasadne wydaje się zatem zwrócenie uwagi na inne sposoby werbalizowania wyglądu dzieła sztuki, które można odnaleźć na kartach analizowanego utworu.Szczególnie interesująca wydaje się strategia narratywizacji świata przedstawionego obrazu. Michał Paweł Markowski objaśnia taki sposób budowania ekfrazy:

> […] wprowadzenie przez narratora zarówno *Vor-*, jak i *Nachgeschichte* bez wątpienia rozbija centralną perspektywę opisu ześrodkowaną w oku widza spoglądającego na obraz. Innymi słowy: narratywizacja (której nie należy wiązać wyłącznie z linearnym rozwojem dyskursu) jest jednocześnie intertekstualizacją opisu, gdyż odsyła do innych segmentów opisywanej sceny, oraz jego unieważnieniem, gdyż opowiada o tym, czego na obrazie nie ma[35].

Warto zastosować wnioski badacza podczas analizy *Kartek z podróży.* Ciekawym przykładem takiego sposobu komponowania ekfraz jest opis obrazu *Bitwa Aleksandra*:

> Przedmiotem obrazu jest bitwa, najprawdopodobniej jedna ze stoczonych przez Aleksandra Wielkiego z Persami. Wszystko mówi zatem, iż ją oznaczać można jako walną i stanowczą walkę pod Issos. Z opisów jej wiemy, iż gdy większa część wodzów, broniąc Dariusza około jego wozu padła, sam on winien był ocalenie temu, iż dosiadł podanego mu konia i uszedł. Obraz przedstawia właśnie chwilę, gdy królowi podają konia, który ma go wybawić; koń ten stanowi sam środek i główny punkt kompozycji. W lewo Aleksander na czele swojego wojska, gwałtownie nacierający z dzidą w ręku, przeszywa właśnie, jak się domyślają, Oksartesa, brata króla, który na próżno usiłuje wydobyć się spod konia i w chwili, gdy już miał z niego zeskoczyć, zostaje przeszyty. Aleksander konno (ta część obrazu najmocniej została uszkodzona) z nadzwyczajnym pędem rzuca się na wodza, który ręką dzidę w boku uwięzłą już chwyta. Z głowy bohatera w pędzie spadł hełm, leżący na ziemi, twarz jest odsłoniona. […] Persowie na widok zwycięzcy przerażeni, nie myśląc się już opierać, dzidy na ramiona zrzuciwszy uciekają w popłochu największym. […] Nadzwyczaj jasno i wyraziście przedstawia się nam ta bitwa jednym epizodem scharakteryzowana; reszta służy jej za tło tylko i objaśnienie[36].

---

[34] E. Witosz, op. cit., s. 114.
[35] M. P. Markowski, op. cit., s. 232.
[36] J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży. 1858–1864*, t. 2, op. cit., s. 85.

Kraszewski dookreśla konkretne wydarzenie historyczne ukazane na obrazie, wykorzystując w tym celu własną wiedzę – przytacza informacje na temat sytuacji, która bezpośrednio poprzedzała bitwę, oraz zwraca uwagę na ciąg dalszy tego wydarzenia. Warto jednak podkreślić, że chociaż autor rozpoczyna opis od „przed-akcji", to nie rezygnuje z deskrypcji świata przedstawionego. Kraszewski „wkracza" w przestrzeń przedstawioną na płótnie i dynamizuje scenę stworzoną przez malarza (warto zaakcentować nagromadzenie czasowników i wyliczeń w przywołanym fragmencie). Czytelnik podczas lektury uzyskuje określoną wiedzę historyczną, a także informacje o wyglądzie dzieła sztuki. Strategia narratywizacji zastosowana przez Kraszewskiego nie wyklucza opisu, lecz z nim współistnieje.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze inny sposób opisu dzieł sztuki – autor przedstawia czytelnikowi zapis rozmowy postaci ukazanych na płótnie malarskim. Przykładowo we fragmencie poświęconym obrazom Dominiquina czytamy:

> Dalej wiodą nas zaraz do trzech obrazów Dominiquina z żywota świętego Onufrego. Pierwszy wystawia urodziny i chrzest świętego, drugi odnosi się do widzenia, które miał święty Onufry. W zachwyceniu ujrzał się przez sędzią Chrystusem, który go spytał: – Kto jesteś?
>
> – Chrześcijanin – odpowiedział Onufry.
>
> – Nie chrześcijanin jesteś – rzekł głos z góry – ale cyceronianin. (Non christianus, sed ciceronianus es.)
>
> Po czym aniołowie go chłostać zaczęli[37].

Innym przykładem odejścia od opisu dzieła sztuki w utworze literackim jest zwerbalizowana interpretacja obrazu[38]. Trudno nie odnieść wrażenia, że Kraszewskiemu podczas podróży towarzyszy hermeneutyczny zamysł odkrycia tajemnicy ukrytej w oglądanym dziele sztuki. Dowodem takiej postawy są wykładnie sensu obrazów czy rzeźb, które autor formułuje podczas zwiedzania. Warto przywołać interpretację rzeźby *Il Pensieroso* Michała Anioła, którą utrwala z notatkach:

> Posąg ten myśli, a myśl jego obejmującą świat i losy ludzkości czytasz w postawie i na czole. Nie złamało go przecież nieszczęście, widzisz, że panuje wszystkiemu, co go otacza, przecież zadumał się i zwątpił. Wszystkie żywota tęsknice, wszystkie duszy powolne męczarnie, wszelkie niepewności losów ta myśl bada i nurtuje i zwycię-

[37] J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży. 1858–1864*, t. 1, op. cit., s. 478.

[38] P. Gogler wskazuje, że odejście od opisu może być „zwerbalizowaną interpretacją obrazu, snuciem światopoglądowych, filozoficznych, moralnych, etycznych rozważań na egzystencją". Zob. P. Gogler, op. cit., s. 143.

> żyć ich nie może. Niezłamany, groźny, silny, zwątpił przecież o sobie i o człowieku, dalej nie widzi drogi, szuka jej myślą, nie mogąc na nią trafić instynktem. Cała wieku tego, którego Michał Anioł jest wyrazicielem, nędzę moralną i niewiarę, wykłuwającą się już wyraża ten zadumany kamień. W epoce głębokiej wiary byłby się modlił, teraz myśli i szuka, bo zgubił światło, które go prowadziło. Nic z nowych dzieł sztuki tak wielkiego, tak przejmującego nie ma znaczenia jak ten posąg; jest to nie Medyceusz, ale sama dusza Michała Anioła zadumana nad światem…[39]

Powyższy fragment wskazuje, że wykładnia sensu dzieła sztuki niejednokrotnie okazuje się ważniejsza niż jego opis (wydaje się to niejako naturalne, gdy bierze się po uwagę bogatą wiedzę pisarza na temat sztuki europejskiej). Kraszewski dostrzega szczególny związek dzieła z jego autorem (posąg to „dusza Michała Anioła"). Co więcej, percepcja artefaktu stanowi punkt wyjścia refleksji pisarza nad rzeczywistością Europy doby renesansu. Ta problematyka stanowi dowód na obecność ekfrazy w jej tak zwanej funkcji pretekstowej[40] – dzieło sztuki funkcjonuje niekiedy jedynie jako pretekst do wyrażenia przez autora własnych obserwacji.

Przywołane fragmenty niewątpliwie świadczą o nowatorstwie pisarza, który oscyluje między różnorodnymi sposobami zwerbalizowania wyglądu dzieła sztuki i nie wykorzystuje w tym celu jedynie opisu.

„Ucieczka od ekfrazy"[41]

Dotychczasowa analiza świadczy o dużym znaczeniu ekfrazy w *Kartkach z podróży.* Warto zwrócić również uwagę na fragmenty utworu, które ukazują odejście autora od werbalizacji wyglądu dzieł sztuk. Kraszewski niejednokrotnie wspomina o konkretnym artefakcie, ale nie dokonuje jego opisu. Interesującym przykładem takiego zabiegu jest ustęp utworu dotyczący pomnika grobowego Machiavellego: „Z dumnym napisem idzie dalej Machiavelli, którego można cenić jako pisarza, ale niepodobna nie potępić jako człowieka, co pierwszy politycznej zbrodni dał sankcję głośno, wyjmując ją spod sądu moralności powszechnej"[42]. Przywołany cytat zawiera informacje na temat stosunku autora do florenckiego twórcy.Warto podkreślić, że Kraszewski wspomina o „dumnym napisie" na nagrobku, jednak go nie zapisuje, mimo że zazwyczaj utrwalał inskrypcje w swoich notatkach.

---

[39] J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży. 1858–1864*, t. 1, op. cit., s. 311.

[40] P. Gogler akcentuje pretekstową funkcję ekfrazy, modyfikując koncepcję nawiązań intertekstualnych Seweryny Wysłouch. Zob. P. Gogler, op. cit., s. 139.

[41] Problematykę podejmujemy za: M. P. Markowski, op. cit., s. 232.

[42] J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży. 1858–1864*, t. 1, op. cit., s. 316.

Podejmując problem odejścia od ekfrazy, warto przywołać fragment utworu dotyczący fresku *Ostatnia Wieczerza* Giotta. Czytelnik odnajdzie obszerny opis tego dzieła, który jednak nie został stworzony przez pisarza, ale pochodzi z przewodnika:

> Przyjmujemy wykład uczuć, jakie urzędowanie, na kartce drukowanej podaje ci przewodnik, abyś się nie mozolił nad ich odgadywaniem. Jest to w istocie dość trafna charakterystyka fizjognomii i figur *Wieczerzy.* Bartłomiej (pierwszy w lewo od patrzącego) wątpi i obraca się do Mistrza, żądając potwierdzenia tego, co rzekł, co mu się niepodobnym wydaje; Jakub sprawiedliwy pyta siedzących przy sobie nieco spokojniej. Andrzej przejęty jest podziwem i osłupiony, Piotr dopytuje groźno i gniewnie, Judasz zdziwiony, że został odkrytym, udaje spokojnego. Jan obraca się do Piotra i ruchem swym odsłania głowę Zbawiciela. Oblicze jego łagodne, poważne, a smutne. Jakub starszy przerażony, Tomasz poprzysięga pomstę, Filip upewnia o swojej wierze i miłości. Mateusz z boleścią potwierdza słowa Zbawiciela, Tadeusz podejrzewa, Szymon wątpi[43].

Cytat ten nie stanowi ekfrazy, ale wypis, uzupełniony krótkimi uwagami pisarza. Nasuwa się spostrzeżenie, że taki sposób werbalizacji wyglądów dzieła sztuki stanowi swoiste *novum* na tle całości utworu.

Warto również zwrócić uwagę na problem „niewyrażalności", który pojawia się w zapiskach Kraszewskiego. Pisarz niejednokrotnie podkreśla, że nie jest możliwy opis konkretnego dzieła sztuki, że czytelnik powinien zobaczyć dany artefakt na własne oczy. Interesującym przykładem takiej strategii narracyjnej pozostaje fragment dotyczący wejścia do Pałacu Dożów:

> Pomiędzy gmachem tym [Pałacem Dożów], zajmującym jedną stroną Piazetty, a kościołem zastanawia naprzód samo wnijście do pałacu, przecudnie wyrzeźbione wrota gotyckie z 1439 r. zwane Porta della Carta, z powodu, że tu dawniej przylepiano wszelkie karty, to jest ogłoszenia rządowe itp. Budowniczym tego prześlicznego cacka koronkową robotę z nadzwyczajnym wykonanego smakiem był Bartolomeo Buono. Opisać wnijścia tego niepodobna, potrzeba je widzieć, aby podziwać szczęśliwą linij harmonię, wdzięk ich i bogactwo niesłychane szczegółów[44].

Znamienne, że początkowe ustępy przywołanego opisu sugerują dążenie Kraszewskiego do skomponowania ekfrazy – czytelnik otrzymuje informacje dotyczące historii dzieła, jego otoczenia, kompozycji, niemniej opis zostaje „rozbity" wypowiedzią autora, który wyraża przekonanie o tym, że szczegółowa werbalizacja wyglądu artefaktu nie jest możliwa. Kraszewski zastępu-

[43] Ibidem, s. 205.
[44] Ibidem, s. 116.

je dalszy opis wykonanym przez siebie szkicem[45], przedstawiającym budowle, co także świadczy o odejściu od tradycyjnej formy ekfrazy. Taki sposób narracji o dziele sztuki budzi skojarzenia z wnioskami Michała Pawła Markowskiego, który dostrzega istotny paradoks:

> […] dyskurs o obrazie staje się ważniejszy od samego obrazu, gdyż słowa są doskonalszym *medium* przedstawienia, a nawet pretendują do statusu pozamedialnego. Być może nie powstałaby *ekphrasis*, gdyby nie iluzja przezroczystości znaków językowych (Filostrat: „słuchaj uważnie; moje słowa przyniosą aż do ciebie zapach owoców"), ale też nie powstałaby *ekphrasis*, gdyby nie świadomość ich nieprzezroczystości, umożliwiająca pisanie. Na tym paradoksie opiera się znaczenie *ekphrasis* (ale także wszelkiego opisu) dla rozważań teoretycznych: z jeden strony zmierza ona do unaocznienia przedmiotu, z drugiej zaś – robi wszystko, by zastąpić samo widzenie[46].

Niewątpliwie Kraszewski ma świadomość napięcie między słowem a obrazem. Na podstawie lektury *Kartek z podróży* trudno nie odnieść wrażenia, że chociaż pisarz dąży do maksymalnie obrazowego przedstawienia czytelnikowi wyglądu dzieł sztuki, to jednocześnie dostrzega, że słowa nie stanowią doskonałego medium opisu. We fragmencie dotyczącym krajobrazu notuje:

> Na nieszczęście malowane wyrazami widoki jeszcze są pewnie mniej warte od najgorszych dekoracyjnych; wypełnienie ich zawisło od czytelnika, który własnymi wspomnieniami, kolorytem, fantazją musi sobie to, co mu wyrazy wskazują, wypracować wedle możności. Dlatego nasze malatury są na łasce czytelników, dla jednym będą za żywe, dla wielu za blade, dla nas samych są niedostateczne[47].

Obserwacje pisarza dotyczące opisu pejzażu w relacji z podróży można zastosować również do analizy zagadnienia ekfrazy. Autor zdaje sobie sprawę z tego, że opisy dzieł sztuki każdorazowo „dopełnione" zostają przez wyobrażenia czytelnika.

Podsumowanie

W *Kartkach z podróży* odnajdzie czytelnik wiele przykładów ekfraz prozatorskich o różnych poziomach szczegółowości. Kraszewski, jako podróżnik posiadający dużą wiedzę na temat sztuki europejskiej, niemal na każdym etapie swoich wojaży dokonuje deskrypcji oglądanych dzieł sztuki. Prze-

[45] Zob. ibidem, s. 117.
[46] M. P. Markowski, op. cit., s. 230.
[47] J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży. 1858–1864*, t. 2, op. cit., s. 18.

prowadzona analiza pozwala stwierdzić, że pisarz w *Kartkach z podróży* nawiązuje do modelu klasycznej ekfrazy, ale jednocześnie twórczo go przekracza. O nowatorstwie pisarza świadczy fakt, iż dokonując deskrypcji oglądanych artefaktów, wykorzystywał różnorodne strategie narracyjne i nie posługiwał się w tym celu jedynie opisem. Ponadto Kraszewski uczynił ekfrazę integralną częścią swoich relacji, co umożliwia wielokierunkową interpretację *Kartek z podróży* i pozwala na traktowanie analizowanego tekstu również jako źródła wiedzy na temat europejskich muzeów i galerii sztuk. Dzieło Bolesławity świadczy także o doniosłym znaczeniu spotkania z europejską sztuką dla XIX-wiecznego podróżnika. Należy podkreślić, że w *Kartkach z podróży* przenikają się dwie dążności – do stworzenia maksymalnie szczegółowych opisów oglądanych dzieł sztuki oraz do utrwalenia własnych doświadczeń percepcyjnych i opinii. Ich harmonijnie współistnienie świadczy o nowatorstwie analizowanego utworu.

About an Ecphrase in *Kartki z podróży* by Józef Ignacy Kraszewski. Trying to Make a Synthesis

Abstract

The article focuses on discussing the problem of using an ecphrase in *Kartki z podróży* by Józef Igncy Kraszewski. The first part of the project has been devoted to the issues of an ecphrase status and to defining the circumstances in which the work came into being. In the key part of the article the attempt of showing various ways of arranging ecphrases which Kraszewski used in his *Kartki z podróży* is made. It is possible to point out to essential features of the writer's narration concerning the works of painting, sculpting and architectural art by analyzing chosen examples of prose ecphrases. The article also examines the problem of the author's subjective interpreting the art in his *Kartki z podróży* and studies the phenomenon of "escaping from an ecphrase" in Kraszewski's diary notes.

Keywords

ecphrase, grand tour, art correspondence, travel journal

Bibliografia

1. Chlebowski P., *Spotkania Józefa Ignacego Kraszewskiego z „Ostatnią Wieczerzą", czyli trzy epizody z włoskiej podróży*, [w:] *Kraszewski i nowożytność: studia*, red. A. Janicka, K. Czajkowski, P. Kuciński, Białystok 2014–2015.
2. Danek W., *Józef Ignacy Kraszewski*, Warszawa 1973.
3. Dziadek A., *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2011.

4. Dziadek A., *Problem „ekphrasis" – dwa „Widoki Delft" (Adam Czerniawski i Adam Zagajewski)*, „Teksty Drugie" 2000, nr 4, s. 141–151.
5. Gogler P., *Kłopoty z ekfrazą*, „Przestrzenie Teorii" 2004, nr 3, s. 137–152.
6. Gorzkowski A., *„Ut pictura verba…": zagadnienie unaocznienia w retoryce starożytnej i wczesnonowożytnej*, „Pamiętnik Literacki" 2001, nr 2, s. 37–59.
7. Grodecka A., *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań 2009.
8. Hertz P., *Posłowie*, [w:] J. I. Kraszewski, *Kartki z podroży*, t. 2, Warszawa 1977.
9. Kamionka-Straszakowa J., *„Do ziemi naszej". Podróże romantyków*, Kraków 1988.
10. Kamionka-Straszkowa J., *„GRAND TOUR" Józefa Ignacego Kraszewskiego. Tematyka i poetyka Kartek z podróży 1858–1864*, [w:] *Kraszewski – pisarz współczesny*, red. E. Ihnatowicz, Warszawa 1996.
11. Kiślak E., *Podróż i doświadczenie historii*, [w:] *Zdziwienie Kraszewskim*, red. M. Zielińska, Wrocław 1990.
12. Kraszewski J. I., *Kartki z podróży. 1858–1864*, t. 1, Warszawa 1977.
13. Kraszewski J. I., *Kartki z podróży. 1858–1864*, t. 2, Warszawa 1977.
14. Lisak-Gębala D., *„Energia" metafor w ekfrazach eseistycznych*, „Pamiętnik Literacki" 2011, nr 2, s. 137–156.
15. Lisak-Gębala D., *Ultraliteratura. O strategiach transmedialnych i poszukiwaniu pozawerbalnego we współczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2014.
16. Markowski M. P., *Ekphrasis: uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki" 1999, nr 90, s. 229–236.
17. Okoń W., *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992.
18. Rzepecka D., *Podróż jako weryfikacja – Kartki z podróży Józefa Ignacego Kraszewskiego*, [w:] *Podróż i literatura. 1864–1914*, red. E. Ihnatowicz, Warszawa 2008.
19. Sendyka R., *Esej i ekfraza (Herbert – Bieńkowska – Bieńczyk)*, „Przestrzenie Teorii" 2004, nr 3, s. 41–61.
20. Wieczorkiewicz A., *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży*, Kraków 2008.
21. Witosz B., *Ekfraza w tekście użytkowym – w perspektywie genologicznej i dyskursywnej*, „Teksty Drugie" 2009, nr 1, s. 105–126.
22. Zieliński J., *Ekfraza jako pytanie o prawo do zachwytu*, „Colloquia Litteraria" 2014, 1/16, s. 29–38.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 17 (2/2017), s. 39–57
e-ISSN 2082-9469 | p-ISSN 2299-1638
www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty/nauki-humanistyczne
DOI: 10.26361/ZNTDH.08.2017.17.03

Brygida Sawicka-Stępińska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydział Neofilologii
Instytut Filologii Romańskiej
e-mail: brygida.sawicka@gmail.com

Osłabienie realizacji hiszpańskiego fonemu /s/ w języku spikerów radiowych w Guayaquil w Ekwadorze – badanie pilotażowe

Streszczenie

Artykuł przedstawia metodologię oraz wyniki badania pilotażowego dotyczącego osłabienia fonemu /s/ w mowie spikerów stacji radiowych w mieście Guayaquil w Ekwadorze. Guayaquil to największe miasto ekwadorskiego wybrzeża oraz najludniejsze miasto kraju. Używany przez jego mieszkańców wariant języka hiszpańskiego nie doczekał się niemal żadnych opracowań językoznawczych. Na potrzeby badania w styczniu i lutym 2017 roku utworzony został niewielki korpus, złożony łącznie z około 10 minut audycji o zróżnicowanym charakterze. Audycje podzielono na dwie grupy w zależności od stylu wypowiedzi spikerów – styl A, reprezentujący mowę niespontaniczną, oraz styl B, reprezentujący mowę spontaniczną. Badanie potwierdziło, że zmienna „styl" wpływa na wybór jednego z alofonów fonemu /s/. W artykule wyszczególniono również dodatkowe parametry, które zostaną uwzględnione w badaniu docelowym.

Słowa kluczowe

osłabienie /s/, język hiszpański w Ekwadorze, fonetyka języka hiszpańskiego, fonetyczne badanie korpusowe, język w mediach

Wstęp

Celem artykułu jest przedstawienie metodologii oraz wyników badania pilotażowego na temat osłabienia fonemu /s/ w pozycji wygłosowej w mowie spikerów radiowych w Guayaquil, przeprowadzonego w styczniu i lutym 2017 roku. Tekst zawiera również uzasadnienie podejmowanego tematu

zarówno z perspektywy wewnątrz-, jak i zewnątrzjęzykowej. U podstaw pracy leży założenie, że środki masowego przekazu narzucają lektorom użycie rejestru bardziej formalnego niż w codziennej komunikacji. Zakładamy zatem, że język używany w mediach można uznać za reprezentację mowy standardowej badanego regionu zarówno w przypadku programów zawierających wypowiedzi uprzednio przygotowane, na przykład serwisów informacyjnych, jak i tych zawierających spontaniczne rozmowy.

Osłabienie fonemu /s/ to jedno z najobszerniej opisanych zjawisk w hispanistycznej literaturze językoznawczej. Ekwador pozostaje jednak białą plamą na dialektalnej mapie Ameryki Łacińskiej. Jak wskazuje Montes Giraldo, autor kompendium *Dialectología general e hispanoamericana*: „Ekwador, poza kluczową pracą H. Toscano Mateusa z 1953 roku i badaniami kilku obcokrajowców (Boyd-Bowman, Harold King), nie ma wiele do zaoferowania w kwestii badań hispanistycznych”[1]. Tekst pochodzi z 1995 roku, sytuacja zdążyła zatem ulec poprawie, choć niewielkiej. Nieliczne monografie i artykuły, które powstały w ciągu ostatnich dwudziestu lat, dotyczą przede wszystkim języka wyżyn, w tym języka stolicy kraju – Quito. Nie istnieje natomiast żadne aktualne badanie, dotyczące wariantu języka hiszpańskiego z drugiego najważniejszego regionu Ekwadoru – Guayas. Ponieważ jest to wariant znacznie różniący się od stołecznego, należy uznać to za niepokojący brak w językoznawstwie hiszpańskim. Potrzeba wypełnienia go została wyrażona w podsumowaniu badania postaw językowych w regionie Pichincha, przeprowadzonego przez Esthelę Flores:

> Zaleca się kontynuowanie badania w innych ważnych miastach czy w czołowym mieście innego regionu. W tym wypadku Quito jest czołowym miastem regionu górskiego, ale panorama wybrzeża może się znacząco różnić i wiele wyjaśniać.
>
> W Ekwadorze regionalizm zaznacza się silnie we wszystkich dziedzinach życia: polityce, sporcie, społeczeństwie, ekonomii itd. Guayaquil to drugie miasto kraju i najważniejszy port Ekwadoru. Interesujące byłoby poznanie postaw językowych jego mieszkańców i tym samym porównanie postaw w górach i na wybrzeżu. Wówczas mielibyśmy bardziej kompletną wiedzę na temat naszego stosunku do języka[2].

---

[1] J. J. Montes Giraldo, *Dialectología general e hispanoamericana*, Bogota 1995, s. 136. “El Ecuador, aparte de la sustancial obra de H. Toscano Mateus, ya de 1953, de las investigaciones de algunos extranjeros (Boyd-Bowman, Harold King), no es mucho lo que puede ofrecer en investigaciones hispanísticas” – wszystkie tłumaczenia na język polski własne.

[2] E. Flores Mejía, *Actitudes lingüísticas en Ecuador*. *Una tradición normativa que subsiste*, [w:] *Actitudes lingüísticas de los hispanohablantes hacia el idioma español y sus variantes*, eds. A. B. Chiquito, M. Á. Quesada Pacheco, Bergen 2, s. 487. “Se recomienda continuar con este estudio en las segundas ciudades importantes o en la ciudad repre-

Mimo że badanie dotyczy innej dziedziny językoznawstwa, z przytoczonego cytatu wynika jasno, że poznawanie języka wybrzeża Ekwadoru jest niezbędne do zrozumienia złożonych relacji językowych regionu.

U podstaw niniejszego badania stoi hipoteza, według której w odmianach niekonserwatywnych języka hiszpańskiego, reprezentowanych między innymi przez hiszpański z Guayaquil, osłabienie fonemu /s/ w pozycji wygłosowej zyskuje prestiż zbliżony do realizacji sybilantnej. Jak potwierdzają liczne źródła, preferencja dla danego alofonu jest uwarunkowana między innymi czynnikami diastratycznymi (im niższa klasa społeczna, tym większa skłonność do aspiracji i elizji), diafazywnymi (styl formalny wymusza realizację sybilantną) i kontekstem fonologicznym[3]. Wielu autorów twierdzi jednak, że redukcja /s/ na końcu sylaby lub wyrazu „to często tylko cecha regionalna, pozbawiona negatywnych skojarzeń"[4] lub, jak choćby w wariancie chilijskim: „aspiracja jest […] społeczną normą, w przeciwieństwie do innych hiszpańskich dialektów […]. Mimo że całkowity zanik segmentu, uważany za charakterystyczny dla osób niewykształconych, pozostaje społecznie stygmatyzowany w chilijskim, jest to dominująca cecha szybkiego kolokwialnego języka nawet wśród wykształconych mówców, niezależnie od miejsca ich pochodzenia"[5]. Weryfikacja tych zależności wydaje się zatem nieodzowna w przypadku wariantu języka hiszpańskiego używanego w Guayaquil.

---

sentativa de otra región. En este caso, Quito es representativo de la Sierra, pero el universo de la Costa puede ser muy diferente y esclarecedor. / En Ecuador, el regionalismo está muy marcado en todas las áreas de convivencia: política, deportiva, social, económica, etc. Guayaquil, precisamente es la segunda ciudad más importante del país y es el primer puerto del Ecuador. Sería interesante saber cuáles son sus actitudes lingüísticas, y así poder contrastar las actitudes de la Sierra y la Costa. Entonces así tendríamos información más cabal de nuestras actitudes frente a la lengua".

[3] V. Marrero, *Estudio acústico de la aspiración en español*, „Revista de Filología Española" 1990, no 60, (3/4), s. 353.

[4] J. M. Lipski, *Geographical and Social Varieties of Spanish: An Overview*, [w:] *The Handbook of Hispanic Linguistics*, eds. J. I. Hualde, A. Olarrea, E. O'Rourke, Wiley-Blackwell 2014, s. 5–6. "[…] is often just a regional trait with no negative connotations".

[5] K. Broś, *Survival of the Fittest*. *Fricative Lenition in English and Spanish from the Perspective of Optimality Theory*, Cambridge 2015, s. 76–77. "Aspiration is the social norm in this dialect, unlike in most other Spanish dialects […]. "Although complete segmental loss is considered uneducated and is socially stigmatized in Chilean, it is the predominant feature of rapid colloquial speech, even among the educated speakers, regardless of their place of origin".

Zróżnicowanie języka hiszpańskiego w Ekwadorze – tło historyczne i geograficzne

Jak wspomniano we wstępie, literatura językoznawcza na temat wariantów hiszpańskiego w Ekwadorze jest niezwykle uboga w porównaniu z innymi regionami hiszpańskojęzycznymi. Fakt ten niepokoi nie tylko dlatego, że jest to poważny brak w tradycji badań hispanistycznych, ale również – a może przede wszystkim – dlatego, że Ekwador, mimo że jest jednym z najmniejszych krajów hiszpańskojęzycznych, powinien stanowić dla językoznawców niezwykle atrakcyjne pole do badań ze względu na swe wyjątkowe uwarunkowania geograficzne, historyczne i społeczno-kulturowe.

Ekwador dzieli się na cztery główne regiony geograficzne: wyspy Galápagos, dżunglę amazońską, góry i wybrzeże. Pierwsze dwa z wymienionych, ze względu na słabe zaludnienie, nie są przedmiotem niniejszego badania. Znaczenie dwóch ostatnich regionów uwarunkowane jest przede wszystkim zlokalizowanymi w nich najważniejszymi miastami kraju – Quito, stolicą położoną w regionie górskim, i Guayaquil, głównym ośrodkiem urbanistycznym na wybrzeżu. Regiony te nigdy nie uległy całkowitej fuzji, w dużej mierze ze względu na rozciągającą się pomiędzy nimi naturalną granicę – pasmo wysokich Andów. Jak wskazuje Toscano, nie ma żadnej żeglownej rzeki, która łączyłaby oba miasta, a jeszcze w XVIII wieku podróż z portu Guayaquil do stolicy trwała dwadzieścia sześć dni i często była uniemożliwiona na pół roku z powodu zimowych opadów deszczu[6].

Istotne dla zrozumienia zróżnicowania regionalnego kraju są też w sposób oczywisty warunki historyczne. Quito zostało założone w 1534 roku, a trzydzieści lat później obwołano je stolicą – przyjęło wówczas funkcję głównego ośrodka kulturalnego i administracyjnego w nowo powstałym państwie. Guayaquil natomiast, założone w roku 1537, zyskało miano głównego portu w kraju i jednego z najważniejszych na całym zachodnim wybrzeżu Ameryki Południowej. Pomimo dominacji Quito, rozwój gospodarczy Guayaquil uczynił je najludniejszym miastem kraju na początku XX wieku[7]. Zgodnie ze spisem powszechnym przeprowadzonym w 2010 roku liczba ludności w Guayaquil przekracza 2,35 mln, podczas gdy w Quito osiąga niespełna 2,24 mln[8]. Obok innych czynników, takich jak etniczne, kulturalne, a nawet

[6] H. Toscano Mateus, *El español en el Ecuador*, Madrid 1953, s. 15.

[7] A. Estrella Santos, *El léxico de Pichincha y Guayas: un estudio comparativo*, Quito 2009, s. 47–49.

[8] Instituto Nacional de Estadísticas y Censos, [online] http://www.ecuadorencifras.gob.ec [dostęp: 4.05.2017].

klimatyczne, jest to przyczyna utrzymującej się do dziś rywalizacji obu miast. Przyczyny te doprowadziły również do tego, że regiony te przynależą dziś do dwóch różnych stref językowych.

Ekwador w hispanistycznej literaturze językoznawczej

Kluczowe dzieło Humberto Toscano Mateusa z 1953 roku, *El español en el Ecuador*, do dziś pozostaje najbardziej szczegółowym i kompletnym opisem języka używanego w kraju. Choć wkład Toscano w językoznawstwo hispanistyczne jest nie do przecenienia, metody używane przez badacza są czysto impresjonistyczne i brakuje im stosunkowo łatwej do wykonania w dzisiejszych czasach analizy instrumentalnej. Jeśli chodzi o fonetykę wybrzeża Ekwadoru, książka zawiera tylko nieliczne informacje. Toscano porównuje na przykład częsty zanik wygłosowego /s/ do zjawiska występującego w Andaluzji oraz w innych regionach Ameryki[9], podając przykłady: „*dieh niñoh, loh árboleh*"[10] (zamiast [*dies niños*, *los árboles*] – „dziesięcioro dzieci, drzewa").

Estrella zauważa, że w tym samym roku co dzieło Toscano ukazały się dwie inne publikacje, obie jednak oparte na bardzo niewielkiej próbie. H. King w artykule *Sketch of Guayaquil Spanish Phonology* uwzględnił tylko jednego informatora, zaś Boyd-Bowman, do badania pt. *Sobre la pronunciación en Ecuador*, przeprowadził wywiady z dwoma mieszkańcami Quito, jednym mieszkańcem Guayaquil i jednym mieszkańcem Cuenki[11]. Od tamtej pory nie ukazał się żaden artykuł poświęcony fonetyce wybrzeża Ekwadoru, choć istnieją badania na temat dialektu andyjskiego w Ekwadorze, jak na przykład *Español andino ecuatoriano* autorstwa Marleen Haboud i Esmeraldy de la Vegi albo *Phonetic Evidence on Phonology – Morphosyntax Interactions: Sibilant Voicing in Quito Spanish* autorstwa Patrycji Strycharczuk, Marijn van't Veer, Martine Bruil i Kathrin Linke.

Pomimo kilku prób, Ekwador nadal nie dysponuje użytecznym korpusem języka mówionego. Proces tworzenia ALEcu (*Atlas Lingüístico del Ecuador*) został przerwany z przyczyn finansowych i mimo że prace podjęto na nowo, nie został ukończony. Ana Estrella Santos, językoznawczyni odpowiedzialna za zebranie materiału, w prywatnej rozmowie z autorką tekstu potwierdziła, że jakość pozyskanych dotychczas nagrań jest niewystarczająca do analizy akustycznej. Natomiast jeśli chodzi o panhispanistyczny projekt PRESEEA (*Proyecto Para el Estudio Sociolingüístico del Español de Espa-*

[9] H. Toscano Mateus, op. cit., s. 49.
[10] Ibidem, s. 77.
[11] A. Estrella Santos, op. cit., s. 37–38.

ña y de América), obejmujący najważniejsze hiszpańskojęzyczne miasta, korpus języka używanego w Quito nie został jeszcze utworzony, zaś Guayaquil nie jest nawet brane pod uwagę ze względu na brak badaczy zajmujących się tą strefą językową.

Zjawisko osłabienia fonemu /s/ w języku hiszpańskim

Wybrzeże Ekwadoru należy do większej strefy dialektalnej, obejmującej analogiczne regiony krajów sąsiednich (tj. wybrzeże Kolumbii i Peru, a także niektóre regiony Chile). Brak literatury dotyczącej tego konkretnego terytorium mogą zatem rekompensować coraz liczniejsze badania z innych obszarów hiszpańskojęzycznych. Fonem /s/ jest jednym z najczęściej występujących w języku hiszpańskim. W związku z tym podlega szeregowi procesów fonetycznych, od udźwięcznienia po całkowitą elizję, w zależności od czynników zewnątrz- i wewnątrzjęzykowych. Jednym z najczęściej badanych zjawisk jest jego osłabienie, nazywane nawet przez autorów *Nueva gramática de la lengua española* „subsystemem" języka hiszpańskiego[12].

Osłabienie /s/ to właściwie debukalizacja, czyli przesunięcie miejsca artykulacji ze strefy przedniojęzykowo-dziąsłowej do tylnojęzykowej, a nawet gardła lub krtani. Proces ten przyjęło się nazywać w języku hiszpańskim aspiracją, choć jak wynika z opisu artykulacji, nie jest to aspiracja *sensu stricto*, tj. zjawisko polegające na przydechu towarzyszącym produkcji spółgłoski zwartej (na przykład w języku angielskim czy koreańskim).

Spośród licznych prac poświęconych osłabieniu /s/ należy wymienić artykuły Johna M. Lipskiego (na przykład *On the Weakening of /s/ in Latin American Spanish* z 1984 roku, */s/ in Central American Spanish* z 1985 roku, *The Many Faces of Spanish /s/-Weakening: (Re)alignment and Ambisyllabicity* z 1999 roku). Lipski analizuje zjawisko przede wszystkim z punktu widzenia systemu fonologicznego języka hiszpańskiego, zwracając szczególną uwagę na przykład na jego związek z systemem sylabicznym, tj. resylabifikację wynikającą z wygłosowego położenia /s/. Jak tłumaczy w książce *Handbook of Hispanic Linguistics*:

> W hiszpańskim największe zróżnicowanie w wymowie samogłosek występuje w pozycji wygłosu […]. Pozycja wygłosu czy koda jest powszechnie uznawana za najsłabszą w kontekście neutralizacji opozycji, zastępowania przez słabsze warianty spółgłosek, takie jak aproksymanty (głoski o bardzo słabym zwarciu narządów artykula-

[12] Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, *Nueva gramática de la lengua española. Fonética y fonología*, Barcelona 2011, s. 185.

cyjnych, słabsze niż szczelinowe) albo wokoidy (dźwięki okołosamogłoskowe, takie jak półsamogłoski), zaniku wszystkich cech pozakrtaniowych (to znaczy tych, które dotyczą aktywności języka, warg, gardła i podniebienia) oraz całkowitej eliminacji[13]. Pozycja wygłosu jest również kontekstem, w którym występuje największe socjolingwistyczne zróżnicowanie hiszpańskich dialektów. Spółgłoski najsilniej dotknięte przez proces osłabienia wygłosowego to /s/, /ɾ/, /l/ i /n/[14].

Położenie wygłosowe stwarza więc doskonałe warunki do zachodzenia zjawiska osłabienia w języku o dość silnej tendencji do utrzymania struktury sylaby CV, jakim niewątpliwie jest hiszpański.

Ostatnie lata wniosły do dziedziny wiele w kwestii badań akustycznych za sprawą zarówno rozwoju służących temu narzędzi, jak również coraz większej dostępności środków masowego przekazu audiowizualnego, który stał się powszechnym źródłem pozyskiwania danych językoznawczych. Chociaż jeszcze w roku 1990 Victoria Marrero w swoim artykule pt. *Estudio acústico de la aspiración en español* zaznacza, że hispanistyczne badania dialektologiczne są „prawie zawsze bardzo powierzchowne i poza nielicznymi wyjątkami niepoparte analizą instrumentalną"[15], rozwój technologiczny ostatnich lat pozwala konsekwentnie uzupełniać ten niedobór. Jako przykład wymienić można prace Hernana Emilio Pereza na temat osłabienia /s/ w chilijskiej telewizji (*Estudio de la variación estilística del fonema /s/ en posición implosiva en el habla de los noticieros de la televisión chilena*, 2007). Na podstawie korpusu utworzonego z nagrań programów telewizyjnych językoznawca analizuje wpływ stylu wypowiedzi na wybór jednego z trzech historycznie wyodrębnianych alofonów /s/: sybilantu, alofonu aspirowanego i elizji. Klasyfikacja wymienionych alofonów odbywa się na podstawie obserwacji spektrograficznej.

---

[13] J. I. Hualde, *Delinking Processes in Romance*, [w:] *Studies in Romance Linguistics*, eds. C. Kirschner, J. DeCesaris, Amsterdam 1989, s. 177–193; idem, *The Sounds of Spanish*, Cambridge 2005.

[14] J. M. Lipski, *Geographical...*, op. cit., s. 5. "In Spanish the greatest variation in the pronunciation of consonants occurs in post-nuclear position, often referred to as "coda" or "syllable-final". The post-nuclear or coda position is universally regarded as the weakest in terms of neutralization of oppositions, replacement by weaker versions of the consonant, such as approximants (sounds with very slight constrictions, weaker than fricatives) or vocoids (near-vowel sounds such as semivowels), depletion of all supralaryngeal features (meaning those features involving the action of the tongue, lips, pharynx, and velum), and total effacement […]. Coda position is also the environment in which the greatest sociolinguistic differentiation of Spanish dialects typically occurs. The consonants most affected by coda-weakening processes are /s/, /ɾ/, /l/, and/n/".

[15] V. Marrero, op. cit., s. 347. "[…] casi siempre muy superficiales y, salvo excepciones, sin complemento de análisis instrumental".

Wyodrębnienie tych trzech alofonów jest powszechną metodą w studiach hispanistycznych. Niektórzy badacze zarzucają jej jednak wysokie ryzyko pomyłki, powodowane subiektywnymi decyzjami językoznawców przeprowadzających analizę, uzależnionymi często od tego, co dany językoznawca spodziewa się usłyszeć w danym kontekście. File-Muriel i Brown podkreślają wagę ciągłej natury zjawiska, za sprawą której symboliczne oznaczenie [s], [h], [ø] nie odzwierciedla rzeczywistego stanu złożonych relacji zachodzących między poszczególnymi elementami dźwięku. Udowodniono, że elementy te (na przykład udźwięcznienie, tempo wypowiedzi czy akcent prozodyczny) wywierają wpływ na stopień osłabienia głoski[16].

W niniejszym artykule skłaniamy się jednak ku uproszczonej metodologii, stosującej klasyfikację trzystopniową [s], [h], [ø]. Wybór ten motywowany jest przede wszystkim pilotażowym charakterem badania, mającym wskazać ewentualną potrzebę pogłębienia analizy. W podsumowaniu postulujemy jednak wprowadzenie dodatkowych elementów do badania docelowego.

Środki masowego przekazu jako źródło badań językoznawczych

Środki masowego przekazu, za sprawą swej rosnącej obecności w codziennym życiu społeczeństwa, wywierają na nie coraz większy wpływ. Język używany w mediach uznaje się zatem często za wzorzec czy nawet lokalną normę. Teza ta znajduje coraz liczniejsze potwierdzenia w literaturze naukowej. Zdaniem Bella język mediów odzwierciedla sytuację, w której mniejszość mówi do większości, przez co wpływ środków masowego przekazu na społeczeństwo, zarówno językowy, jak i ideologiczny, jest ogromny[17]. Ponieważ radio i telewizja, w przeciwieństwie do mediów pisanych, przekraczają barierę analfabetyzmu, wymowa pracowników tych kanałów przekazu jest często jedynym standardem fonetycznym, z jakim styka się duża część populacji[18].

Jak wskazuje Bogumił Andrzejewski, język mediów jest zarazem modelem do naśladowania i do unikania, ponieważ ma wystarczającą siłę, by eliminować małe dialekty[19]. Rola, jaką odgrywają media w procesie zmiany

[16] R. J. File-Muriel, E. K. Brown, *The Gradient Nature of s-Lenition in Caleño Spanish*, "Language, Variation and Change" 2011, No. 23 (2).

[17] M. López González, *La sociolingüística de los medios de comunicación*, "Linguistik Online" 2002, No. 12 (3), [online] https://bop.unibe.ch [dostęp: 4.05.2017], s. 38.

[18] R. Ávila, *La pronunciación del español. Medios de difusión masiva y norma culta*, „Nueva Revista de Filología Hispánica" 2003, no 51 (1), s. 61.

[19] M. López González, op. cit., s. 48.

językowej, jest niepodważalna. Według Williama Labova zmiana fonetyczna musi zostać zaakceptowana przez społeczność w użytku codziennym, zaś media okazują się bardzo skutecznym środkiem służącym do jej rozpowszechniania[20].

Już w 1972 roku Labov wskazał środki masowego przekazu jako skuteczne narzędzie językoznawcze, choć zastrzegł, że należy zachować świadomość pewnych ograniczeń:

> Możliwe jest również uzyskanie systematycznych danych z transmisji radiowych i telewizyjnych, choć w tym przypadku selekcja i ograniczenia stylistyczne są zwykle bardzo silne. W ostatnich latach pojawiło się wiele bezpośrednich wywiadów z miejsc katastrof, w których mówcy są pod zbyt silnym wpływem wydarzenia, by kontrolować swoją mowę. Programy opierające się na rozmowach i publicznych wystąpieniach mogą zapewnić dobry przekrój populacji, ale styl jest w nich nawet bardziej formalny niż w wywiadach twarzą w twarz[21].

Propozycja Labova jest często wykorzystywana w praktyce językoznawczej. Dostęp do mediów czyni pozyskiwanie danych łatwiejszym i równie wartościowym, choć nie do wszystkich celów. Również Agustín Vera potwierdza, że media to cenne źródło danych językowych:

> […] duży zbiór próbek języka ze środków masowego przekazu pozwala przeprowadzić badania opisowe na wszystkich poziomach analizy językowej – fonetycznym, fonologicznym, morfologicznym, leksykalnym, syntaktycznym, semantycznym, tekstualnym i pragmatycznym, jak również opracować badania socjolingwistyczne na temat różnych rejestrów i stylów charakterystycznych dla danego medium, lub prowadzić prace polegające na obserwacji tendencji językowych poprzez dokumentację różnych zjawisk. Włączenie materiałów pochodzących z Hiszpanii, Ameryki i innych regionów hiszpańskojęzycznych umożliwi również porównanie wariantów geograficznych w ramach studiów dialektologicznych[22].

---

[20] K. Broś, op. cit., s. 36.

[21] W. Labov, *Sociolinguistic Patterns*, Philadelphia 1972, s. 211. "It is also possible to obtain some systematic data from radio and television broadcasts, although here the selection and the stylistic constraints are usually very strong. In recent years, we have had a great many direct interviews at the scene of disasters, where the speakers are too strongly under the immediate influence of the event to monitor their own speech. Conversation programs and speeches at public events can give us a good cross-section of a population, but here the style is even more formal than that we would obtain in a face-to-face interview".

[22] A. Vera, *Proyecto Fénix: los medios de comunicación como recurso lingüístico*, [online] http:// cvc.cervantes.es/ obref/ congresos/ zacatecas/ tecnologias/proyectos/vera.htm [dostęp: 4.04.2017]. "[…] una colección amplia de muestras de la lengua de los me-

Jak jednak twierdzi Raúl Ávila, język mediów nie jest prostym odzwierciedleniem rzeczywistych dialektów, ponieważ kontekst wymaga od spikerów większej kontroli stylu. Przywoływane przez niego badania potwierdzają, że standard używany w radiu i telewizji jest bliższy standardowi pisanemu niż językowi osób wykształconych z badanego regionu. Badacz proponuje zatem analizowanie języka mediów jako osobnego wariantu[23].

Ponieważ nie dysponujemy żadnym korpusem języka mówionego z Guayaquil, uznajemy dane pochodzące z tego medium za wystarczające na obecnym etapie badania, pomimo ograniczeń wskazywanych przez Labova i Ávilę. Różnorodność gatunków występująca wśród programów radiowych zapewnia zrównoważenie korpusu pod względem stylu wypowiedzi, dając dostęp zarówno do informacji na temat stylu formalnego, jak i nieformalnego, nawet jeśli odbiega on nieco od języka kolokwialnego używanego w mowie codziennej. Zakładamy ponadto, że w przypadku medium lokalnego, a więc posiadającego zasięg odbiorców ograniczający się do mieszkańców miasta, możemy mówić o odzwierciedleniu normy lokalnej. Celem spikerów nie jest bowiem zwiększenie zasięgu, które wymagałoby używania języka zneutralizowanego, lecz dotarcie do osób reprezentujących ten sam wariant diatopiczny.

Badanie pilotażowe – metodologia i przebieg

Badanie zostało przeprowadzone w styczniu i lutym 2017 roku na korpusie nagrań fragmentów audycji radiowych emitowanych przez dwie stacje w Guayaquil: Radio Diblú i Radio Fuego. Stacje zostały wybrane na podstawie niewielkiej sondy wśród mieszkańców miasta, a także przy uwzględnieniu informacji z portali społecznościowych. Radio Diblú to stacja o profilu sportowym, mająca ponad 500 tysięcy polubień na Facebooku i ponad 44 tysięcy obserwujących na Twitterze. Radio Fuego definiuje swój profil jako rozrywkowo-muzyczny, emituje jednak również programy informacyjne. Profil radia śledzi na Twitterze ponad 380 tysięcy użytkowników.

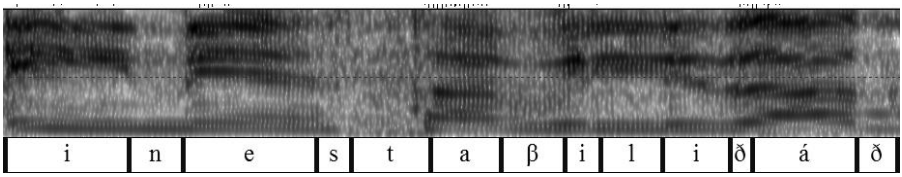
---

dios de comunicación permite llevar a cabo investigaciones de tipo descriptivo en todos los niveles y componentes del análisis lingüístico – fonético, fonológico, morfológico, léxico, sintáctico, semántico, textual y pragmático – así como elaborar estudios sociolingüísticos centrados en los diversos registros y estilos característicos de este medio o realizar trabajos orientados a la observación de las tendencias de la lengua mediante la documentación de fenómenos diversos. La inclusión de materiales procedentes de España, América y de otras zonas de habla española permitirá también la comparación entre variantes espaciales en el marco de los estudios dialectológicos".

[23] R. Ávila, op. cit.

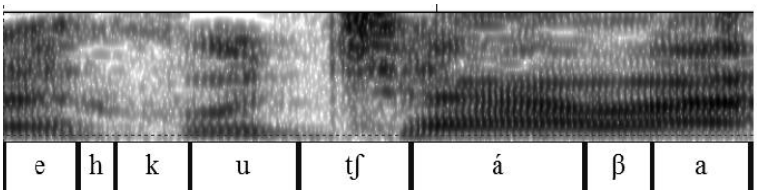
Próba składa się z dziesięciu minut nagrań, pochodzących z dwóch rodzajów audycji: swobodnej rozmowy między komentatorami sportowymi oraz z programu informacyjnego. Występuje dziesięciu mówców (sześciu mężczyzn i cztery kobiety). Nagrania zostały zarejestrowane za pomocą programu Foobar2000, przy częstotliwości 44 100 Hz. Do transkrypcji i segmentacji użyto programu Praat 6.0.14[24]. W celu uzyskania informacji statystycznej na temat wystąpień poszczególnych alofonów użyto programu Dolmen 1.3.3.

Ponieważ badanie służy nakreśleniu harmonogramu eksperymentu docelowego, niektóre etapy zostały uproszczone. Poszczególne wystąpienia fonemu /s/ w pozycji wygłosowej zostały zaklasyfikowane za pomocą klarownej procedury do jednej z trzech grup: sybilantów, aspiracji i elizji, według obrazu na spektrogramie. Jako sybilantną zdefiniowano taką realizację, w której szum koncentrował się w częstotliwościach powyżej 3 000 Hz. Aspiracja charakteryzowała się szumem rozprzestrzenionym we wszystkich frekwencjach i krótszym czasem trwania niż sybilant. W przypadku elizji szum nie występował. Poniższe obrazy ilustrują każdy z trzech typów realizacji:



Ryc. 1. Realizacja sybilantna /s/ w słowie *inestabilidad*

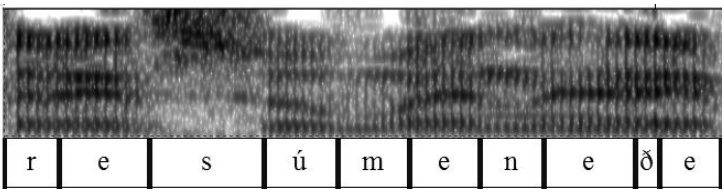
Źródło: opracowanie własne.



Ryc. 2. Aspiracja /s/ w słowie *escuchaba*

Źródło: opracowanie własne.

[24] P. Boersma, D. Weenink, *Praat: Doing Phonetics by Computer*, [program komputerowy], wersja 6.0.14, 2016, [online] http://www,praat.org/ [dostęp: 30.03.2016].



Ryc. 3. Elizja /s/ w sekwencji *resúmenes de*
Źródło: opracowanie własne.

Zdajemy sobie sprawę z kontynualnego charakteru zjawiska. Podczas badania potwierdziło się, że w niektórych przypadkach niemożliwe jest określenie typu realizacji za pomocą przyjętej metody, w szczególności rozróżnienie aspiracji i elizji. Percepcja może zostać zakłócona przez oczekiwania badacza, jak również przez kontekst foniczny (czas trwania poprzedzającej samogłoski, udźwięcznienie i inne)[25]. W celu uniknięcia podobnych wątpliwości w badaniu docelowym metodologia badania akustycznego zostanie poszerzona o dodatkowe parametry, takie jak środek ciężkości i procentowe udźwięcznienie.

Nagrania zostały oznaczone w zależności od stylu wypowiedzi, który reprezentowały. Wyróżnione zostały dwa style:

- styl A: mowa niespontaniczna (czytane komunikaty w programach informacyjnych, teksty przygotowane przed emisją);
- styl B: mowa spontaniczna (swobodne rozmowy między komentatorami sportowymi, zawierające takie cechy charakterystyczne dla tego stylu, jak przerywanie wypowiedzi, urwane zdania, powtarzanie elementów).

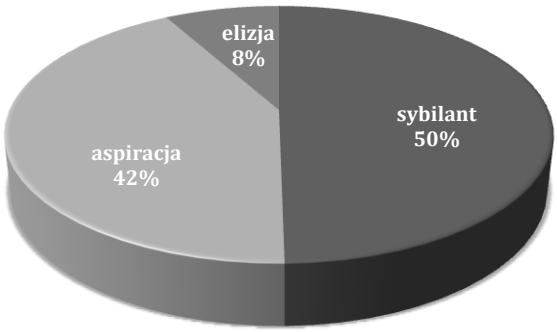
W stylu A zmienna wystąpiła 100 razy w wypowiedziach siedmiu mówców. W stylu B wystąpiła ona 85 razy w wypowiedziach trzech mówców. Z badania wyeliminowano wystąpienia, które nie mogły zostać poddane analizie z powodu niewystarczającej jakości dźwięku lub nakładania się wypowiedzi kilku osób. Ponadto wyeliminowano sekwencje dwóch fonemów /s/, na przykład *los segundos*, w których niemożliwe było wskazanie ram poszczególnych dźwięków. Fonem /s/ w pozycji wygłosowej, spełniający warunki badania, wystąpił łącznie 185 razy.

[25] R. J. File-Muriel, E. K. Brown, op. cit., s. 225.

Wyniki badania pilotażowego

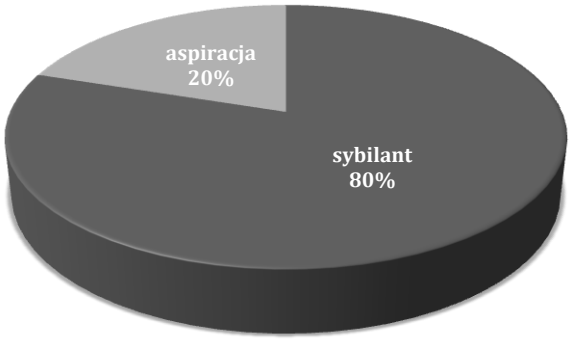
Wyniki nie mają charakteru informacyjnego ze względu na niewystarczającą próbę badania. Jak jednak podkreślono, jest to badanie pilotażowe, służące opracowaniu specyfikacji badania właściwego.

Najczęstszą realizacją wybieraną przez spikerów był alofon sybilantny.



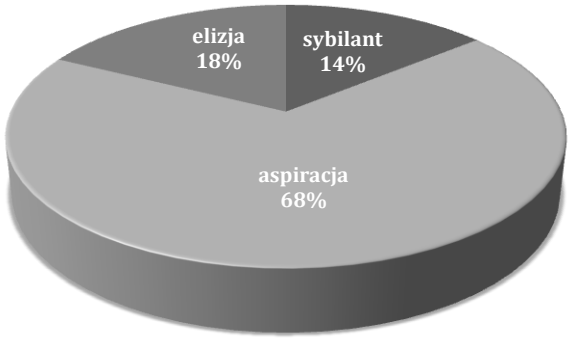
Ryc. 4. Wyniki ogólne – rozkład procentowy realizacji /s/
Źródło: opracowanie własne.

W stylu niespontanicznym nie wystąpiła ani jedna elizja. Sybilanty były realizacją zdecydowanie dominującą.



Ryc. 5. Realizacje /s/ w stylu A
Źródło: opracowanie własne.

Przewaga alofonów aspirowanych jest natomiast bardzo wyraźna w stylu spontanicznym. Na 85 wystąpień aspirację odnotowano 58 razy, podczas gdy odsetek sybilantów i elizji był zbliżony (12 sybilantów i 15 elizji). Zaskakiwać może fakt, że realizacja sybilantna, uznawana za najbardziej prestiżową, występuje w tym stylu najrzadziej i jest mniej preferowana niż elizja.



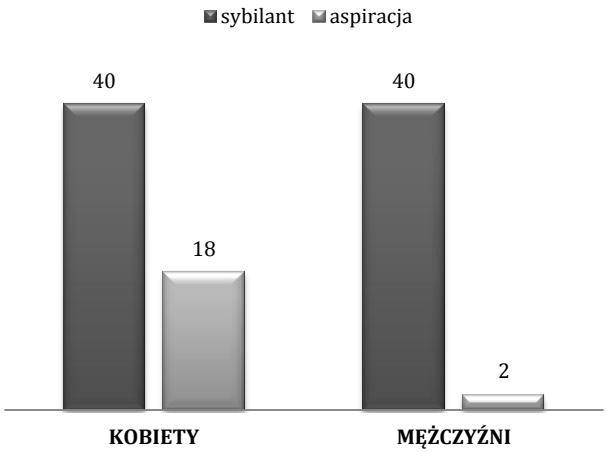
Ryc. 6. Realizacje /s/ w stylu B
Źródło: opracowanie własne.

Audycje reprezentujące styl B należały do gatunku sportowego, zdominowanego przez mężczyzn. Nie wystąpiła w nich zatem żadna kobieta. Kryterium płci jest istotne z punktu widzenia socjolingwistyki, zatem w badaniu docelowym konieczne będzie poszerzenie próby o żeńskie użytkowniczki języka. Ponieważ jednak dysponujemy danymi na temat płci w stylu A, możemy włączyć je do niniejszej analizy.

W przebadanych programach informacyjnych uczestniczyły cztery kobiety i trzech mężczyzn. W mowie kobiet zmienna /s/ pojawiła się 58 razy, zaś w mowie mężczyzn – 42 razy. Wyniki wskazują, że język kobiet jest pod względem fonetycznym mniej konserwatywny niż język mężczyzn. W przypadku obu płci realizacja sybilantna wystąpiła po 40 razy, zaś aspiracja 18 razy wśród kobiet i tylko 2 razy u mężczyzn.

Wynik ten, choć mało reprezentatywny, zaprzecza dotychczasowym badaniom[26], według których język kobiet jest bardziej konserwatywny. Weryfikacja tego zjawiska jest dodatkowym argumentem za uwzględnieniem zmiennej „płeć" w badaniu docelowym.

[26] R. Ávila, *La pronunciación del español. Medios de difusión masiva y norma culta*, „Nueva Revista de Filología Hispánica" 2003, no 51 (1), s. 74–75; T. L. Flores, *Velar Palatalization in Chilean Public Speech*, "Glossa: a journal of general linguistics" 2016, No. 6 (1), s. 3–4; R. J. File-Muriel, E. K. Brown, *The Gradient Nature of s-Lenition in Caleño Spanish*, "Language, Variation and Change" 2011, No. 23 (2), s. 224.

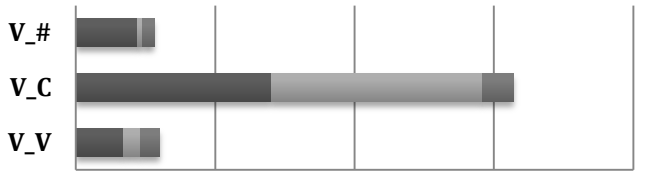


Ryc. 7. Realizacje /s/ w zależności od płci mówcy (styl A)
Źródło: opracowanie własne.

Jeśli chodzi o kontekst foniczny, zmienna /s/ wystąpiła 157 razy w pozycji przed spółgłoską (V_C) i 28 razy w wygłosie sekwencji (V_#). W stylu A nie wystąpiła aspiracja w kontekście V_#. W kontekście V_C wystąpiło 20 aspiracji. Realizacja sybilantna była dominująca w obu kontekstach (19 razy w V_# i 61 razy w V_C). W stylu B fonem /s/ wystąpił 9 razy w pozycji V_# i 76 razy w V_C. Ze względu na niską frekwencję występowania w kontekście V_# wyniki były prawie identyczne dla trzech typów realizacji. W kontekście V_C realizacją dominującą była aspiracja (56 wystąpień). Liczba elizji i realizacji sybilantnych była porównywalna (odpowiednio 11 i 9 wystąpień).

Ponieważ pozycja przed samogłoską nie jest uznawana za wygłosową, nie została uwzględniona w badaniu. Niektóre źródła, jak na przykład *Nueva gramática de la lengua española*, wymieniają jednak ekwadorskie wybrzeże jako jeden z regionów dialektalnych, w których osłabienie /s/ występuje również w tym kontekście fonicznym[27]. Nie możemy potwierdzić tej tezy na podstawie danych uzyskanych w badaniu, ponieważ w stylu A w kontekście V_V wystąpiło 14 realizacji sybilantnych i tylko jedna aspiracja, podczas gdy w stylu B dominującą realizacją była elizja. Zmienna wystąpiła 15 razy w każdym ze stylów. Zagadnienie to wymaga weryfikacji w badaniu docelowym.

[27] Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, op. cit., s. 203.



	V_V	V_C	V_#
sybilant	17	70	22
aspiracja	6	76	2
elizja	7	11	4

Ryc. 8. Realizacje /s/ według kontekstu fonicznego (dla obu stylów)
Źródło: opracowanie własne.

Warto podkreślić, że w stylu A niemal wszystkie aspiracje występujące w kontekście V_C poprzedzały spółgłoski dorsalne, co potwierdzałoby prawo minimalnego wysiłku.

Podsumowanie

Celem badania pilotażowego było przetestowanie metodologii i źródeł materiału badawczego oraz określenie parametrów badania docelowego. Pierwszym z wyzwań jest niewątpliwie dobór próby – stacje radiowe, które zostaną zawarte w korpusie, muszą być stacjami emitowanymi w mieście Guayaquil i skierowanymi do jego mieszkańców, co znacznie zawęża wybór. Ponadto należy wykluczyć stacje o niewystarczającej jakości transmisji. Wybór ogranicza również program radiowy – niektóre z branych pod uwagę stacji nie emitują na przykład serwisów informacyjnych, będących podstawowym gatunkiem reprezentującym mowę niespontaniczną. Badanie potwierdziło użyteczność obu wykorzystanych kanałów radiowych (Diblú i Fuego). Należy jednak poszerzyć je o kolejne w celu zapewnienia reprezentatywności próby.

Przyjęta metodologia analizy akustycznej, oparta na obserwacji spektrogramów poszczególnych realizacji fonemu /s/ i klasyfikowaniu ich według częstotliwości szumów do jednej z trzech historycznie przyjętych kategorii, w wielu przypadkach okazała się niewystarczająca. Ponadto istnieją prace naukowe potwierdzające niewiarygodność wyników badań bazujących na podobnych, w dużej mierze impresjonistycznych, pomiarach, powodowaną

wpływem oczekiwań badacza na klasyfikację głoski. W badaniu docelowym konieczne będzie zatem włączenie bardziej zobiektywizowanych parametrów, takich jak środek ciężkości, stopień udźwięcznienia czy akcent toniczny. Wydaje się również uzasadnione uwzględnienie tempa wypowiedzi i jego wpływu na preferencje wobec poszczególnych alofonów. Określenie tak szczegółowych parametrów jest znacznie bardziej czasochłonne, a ponadto wymaga precyzyjnej anotacji i segmentacji nagrań, jednak dostarcza danych zdecydowanie bardziej wiarygodnych i kompletnych niż w przypadku powierzchownej obserwacji spektrogramu.

Pomimo niewielkiej próby, badanie pozwala wyciągnąć interesujące wnioski, warte uwzględnienia w docelowym eksperymencie. Na podstawie uzyskanych danych możemy potwierdzić, że styl wpływa na realizację wygłosowego /s/. Wystąpienie aspiracji jest znacznie bardziej prawdopodobne w mowie spontanicznej niż w rejestrze formalnym. Nie potwierdziła się natomiast teza dotycząca konserwatyzmu języka kobiecego. W przebadanym korpusie to właśnie wśród kobiet realizacje osłabione (w szczególności aspiracja) występowały częściej. Korpus powinien być zatem zrównoważony pod względem płci mówców. Nie potwierdziła się również hipoteza o występowaniu aspiracji w przedsamogłoskowym kontekście fonicznym.

Przeprowadzony pilotaż dowodzi, że utworzenie reprezentatywnego korpusu mowy mieszkańców Guayaquil jest dla hispanoamerykańskiego językoznawstwa koniecznością. Korpus nagrań radiowych, których zebranie zaplanowano na rok 2018, będzie ważnym krokiem w kierunku uzupełnienia tej luki na mapie dialektalnej Ameryki Łacińskiej.

Spanish /s/-weakening in the Speech of Radio Announcers from Guayaquil, Ecuador – Pilot Study

Abstract

The paper presents methodology and results of a pilot study concerning /s/-weakening in the speech of radio announcers in the city of Guayaquil, Ecuador. Guayaquil is the largest city of Ecuadorian coast and the biggest urban center of the country. The linguistic variety used by its inhabitants has not received much interest from Hispanic linguists. For the need of the current research, a small corpus of speech was created between January and February of 2017. The corpus is composed of approximately 10 minutes of auditions of different genres. The auditions were divided into two groups, depending on the speech style – style A, representing non-spontaneous speech, and style B, representing spontaneous speech. The study confirmed that the variable "style" influences the preference for one of three determined allophones of the /s/-phoneme. Moreover, the article points out additional parameters that will be included in the meta-study.

KEYWORDS

/s/-weakening, Ecuadorian Spanish, Spanish phonetics, corpus phonetics, language in media

BIBLIOGRAFIA

1. Ávila R., *La pronunciación del español*. *Medios de difusión masiva y norma culta*, „Nueva Revista de Filología Hispánica" 2003, no 51 (1), s. 57–79.
2. Boersma P., Weenink D., *Praat: Doing Phonetics by Computer*, [program komputerowy], wersja 6.0.14, 2016, [online] http://www,praat.org/ [dostęp: 30.03.2016].
3. Boyd-Bowman P., *Sobre la pronunciación del español en el Ecuador*, „Nueva Revista de Filología Hispánica" 1953, no 7 (1/2), s. 221–233.
4. Broś K., *Survival of the Fittest*. *Fricative Lenition in English and Spanish from the Perspective of Optimality Theory*, Cambridge 2015.
5. Estrella Santos A., *El léxico de Pichincha y Guayas: un estudio comparativo*, Quito 2009.
6. File-Muriel R. J., Brown E. K., *The Gradient Nature of s-Lenition in Caleño Spanish*, "Language, Variation and Change" 2011, No. 23 (2), s. 223–243.
7. Flores T. L., *Velar Palatalization in Chilean Public Speech*, "Glossa. A Journal of General Linguistics" 2016, No. 6 (1), s. 1–17.
8. Flores Mejía E., *Actitudes lingüísticas en Ecuador*. *Una tradición normativa que subsiste*, [w:] *Actitudes lingüísticas de los hispanohablantes hacia el idioma español y sus variantes*, ed. A. B. Chiquito, M. Á. Quesada Pacheco, Bergen 2014, s. 409–488.
9. Haboud M., de la Vega E., *Ecuador*, [w:] *El español en América: contactos lingüísticos en Hispanoamérica*, ed. A. Palacios, Barcelona 2008, s. 161–187.
10. King H., *Sketch of Guayaquil Spanish Phonology*, „SIL" 1953, No. XI, s. 26–30.
11. Labov W., *Sociolinguistic Patterns*, Philadelphia 1972.
12. Lipski J. M., */s/ in Central American Spanish*, „Hispania" 1985, no 68 (1), s. 143–149.
13. Lipski J. M., *The Many Faces of Spanish /s/-Weakening: (Re)alignment and Ambisyllabicity*, [w:] *Advances in Hispanic Linguistics*, eds. J. Gutiérrez-Rexach, F. Martínez-Gil, Somerville, MA 1999, s. 198–213.
14. Lipski J. M., *Geographical and Social Varieties of Spanish: An Overview*, [w:] *The Handbook of Hispanic Linguistics*, eds. J. I. Hualde, A. Olarrea, E. O'Rourke, Wiley-Blackwell 2014, s. 1–26.
15. López González M., *La sociolingüística de los medios de comunicación*, "Linguistik Online" 2002, No. 12 (3), [online] https://bop.unibe.ch [dostęp: 4.05.2017], s. 37–59.
16. Marrero V., *Estudio acústico de la aspiración en español*, „Revista de Filología Española" 1990, no 60, (3/4), s. 345–397.
17. Montes Giraldo J. J., *Dialectología general e hispanoamericana*, Bogota 1995.
18. Pérez H. E., *Estudio de la variación estilística del fonema /s/ en posición implosiva en el habla de los noticieros de la televisión chilena*, „Revista de Lingüística Teórica y Aplicada" 2007, no 45 (1), [online] http://www.scielo.cl [dostęp: 4.05.2017], s. 101–115.
19. Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, *Nueva gramática de la lengua española. Fonética y fonología*, Barcelona 2011.

20. Strycharczuk P., Van'T Veer M., Bruil M., Linke K., *Phonetic Evidence on Phonology – Morphosyntax Interactions: Sibilant Voicing in Quito Spanish*, "Journal of Linguistics" 2014, No. 50 (2), s. 403–452.
21. Toscano Mateus H., *El español en el Ecuador*, Madrid 1953.
22. Vera A., *Proyecto Fénix: los medios de comunicación como recurso lingüístico*, [online] http:// cvc.cervantes.es/ obref/ congresos/zacatecas/tecnologias/proyectos/vera.htm [dostęp: 4.04.2017].

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 17 (2/2017), s. 59–70
e-ISSN 2082-9469 | p-ISSN 2299-1638
www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty/nauki-humanistyczne
DOI: 10.26361/ZNTDH.08.2017.17.04

Gabriel Bednarz

Uniwersytet Jagielloński
Wydział Filozoficzny, Instytut Filozofii
e-mail: gabriel_bednarz@wp.pl

Dopuszczalność zabijania w obronie własnej w świetle stanowiska Judith Jarvis Thomson[1]

Streszczenie

Zagadnienie wskazane w tytule mojego artykułu posiada swoje źródło w definicyjnym określeniu osoby postronnej zaproponowanym przez Judith Jarvis Thomson w tekście *Obrona własna*. Ma więc ono charakter analityczny. Thomson, filozofka moralności i reprezentantka nurtu analitycznego, jest znana głównie z tekstów naukowych w obronie aborcji, a także ze swojego stanowiska nieuwzględniającego szczególnych uprawnień niektórych jednostek (uprawnień typu *agent-relative*). Celem artykułu jest wskazanie trudności w rozstrzygnięciu na gruncie stanowiska Thomson, czy w pewnym prawdopodobnym i problematycznym przypadku osoba, której życie jest zagrożone, ma prawo do obrony własnej. W tekście nazywam ten przypadek Człowiekiem Śpiącym. Pokazuję jego możliwe problematyczne konsekwencje, które jak wykazuję na końcu artykułu, dotyczą również głównej sytuacji przedstawionej w *Obronie aborcji*.

Słowa kluczowe

Thomson, obrona własna, etyka, moralność

Wstęp

W artykule zajmuję się problemem dopuszczalności zabijania w obronie własnej. W szczególności rozważam wpływ kryteriów bycia osobą postronną i uwikłania przyczynowego. Bazuję głównie na tekstach Judith Jarvis

[1] Pragnę podziękować prof. drowi hab. Leszkowi Sosnowskiemu i drowi Tomaszowi Żuradzkiemu z Uniwersytetu Jagiellońskiego za pomocne uwagi dotyczące mojego artykułu.

Thomson, która wyklucza wpływ intencji na dopuszczalność czynu. Chcę wyjść od propozycji Thomson i dokonać krytycznej analizy jej stanowiska. Całość zarysowanego planu poprzedzam uwagami metodologicznymi. Głównym celem mojej pracy jest pokazanie na pewnym prawdopodobnym przykładzie trudności rozstrzygnięcia na gruncie stanowiska Thomson, czy obrona własna polegająca na zabiciu osoby stwarzającej zagrożenie życia jest dopuszczalna, czy też nie. Jak się okaże, trudności te wynikają z nieprecyzyjnego zdefiniowania pojęcia „przyczynowego uwikłania"[2], którego używa badaczka.

Dopuszczalna obrona własna zachodzi wtedy, gdy *X* posiada prawo do tego, by w konieczny sposób powstrzymać atak *Y*-a. Pojęcie „atak *Y*-a" nie jest do końca jasne[3]. Ma się ono wiązać z dopuszczalnością obrony własnej *X*-a, ale może się okazać, że w pewnych sytuacjach obrona własna jest dopuszczalna, chociaż atak *sensu stricto* (zagrażający życiu) ze strony *Y*-a nie nastąpił. Takie wyjątki wymagają bardzo szerokiego rozumienia słowa „atak" albo należy po prostu powiedzieć, że prawo do zabicia *Y*-a przez *X*-a może wynikać ze spełnienia innych warunków niż atak *Y*-a na *X*-a.

Dla uproszczenia zakładam ponadto, że sytuacja obrony własnej nie jest symetryczna. To znaczy, że tylko *Y* poprzez swój atak na *X*-a lub przez fakt zajścia innego warunku mógłby utracić prawo do obrony własnej. Jest tak wtedy, gdy z kolei *X* nie traci prawa do obrony własnej. Każdy z dwóch podmiotów mógłby je utracić, jeśli zaatakowałby pierwszy. Obrona własna jednak nie zakłada inicjacji konfliktu na poziomie personalnym, takiej, którą można przypisać którejś ze stron, ponieważ zagrożenie życia pewnej osoby może się pojawić niezależnie od winy człowieka bezpośrednio uwikłanego w sytuację obrony własnej. Ważne jest zatem, abyśmy posiadali moralną i dającą się stosować do jak największej liczby przypadków regułę rozstrzygania, czy osoba, której życie jest zagrożone, nie traci prawa do obrony własnej ze skutkiem śmiertelnym dla innego podmiotu. Zagadnienie rozstrzygania, czy dany fakt podpada pod wyrażenie języka etyki, jest istotnym, ale też niezwykle trudnym problemem, którego ramy wykraczają poza dziedziny filozofii, etyki i logiki, niemniej jednak postaram się na wstępie przynajmniej naszkicować proponowane przeze mnie rozwiązanie z perspektywy filozoficznej.

---

[2] J. J. Thomson, *Obrona własna*, tłum. R. Pucek, [w:] *Etyka wojny*, red. T. Kuniński i T. Żuradzki, Warszawa 2009, s. 89–90.

[3] Szczególnie w świetle przykładów Niezawinione Zagrożenie i Niezawiniona Napaść, które streszczam poniżej lub prezentuję w przypisach.

Uwagi metodologiczne

Napisałem o rozstrzygnięciu w związku z pojęciem „odniesienia" nie bez powodu. Nie wystarczy bowiem powiedzieć, że wyrażenie *S* posiada odniesienie tylko wtedy, gdy zakres tego wyrażenia jest niepusty. Tym bardziej nie wystarczy nam samo znaczenie czy definicja – albo inaczej „sens" w terminologii Gottloba Fregego[4] – gdyż istnieje wiele wyrażeń, które na przykład w kontekście kulturowym odbieramy jako sensowne, choć nie posiadają one realnego odniesienia, jakiego wymagalibyśmy od języka nauki[5]. W definicji odniesienia powinniśmy wymienić nie tylko warunek niepustości, ale też pojęcie rozstrzygania. Niech zatem dowolne wyrażenie *C* posiada odniesienie, jeżeli istnieje algorytm, który dla każdego elementu uniwersum pozwala rozstrzygnąć, czy należy on do zakresu *C*, czy nie. Funkcję odniesienia mogą tutaj pełnić zarówno rzeczy, ich stany czy konfiguracje[6], jak i działania (procesy fizyczne lub czynności ludzi). Te ostatnie są szczególnie istotne dla etyki.

Ale czy definicja posiadania odniesienia przez wyrażenie nie jest zbyt wymagająca jak na możliwości języka etyki? Fakt, że nie istnieje algorytm w sensie powyższej definicji, nie musi oznaczać, że wyrażenie *C* nie posiada jakiegokolwiek odniesienia, ponieważ może istnieć inna metoda pozwalająca dla niektórych (nie dla wszystkich – jak w poprzedniej definicji) elementów uniwersum rozstrzygnąć, czy podpada on pod zakres *C*, czy też nie, przy czym dla pewnych elementów takie rozstrzygnięcie wypada pozytywnie[7]. Zwróćmy uwagę na ważną różnicę w obu sformułowaniach warunku odniesienia dla wyrażenia *C*. Pierwsze jest w zupełności wystarczające, jednak co najmniej trudno wyobrazić sobie jego stosowalność w obrębie etyki oraz precedensów czy problematycznych przypadków, które napoty-

[4] Por. G. Frege, *Pisma semantyczne*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 1977, s. 60–88.

[5] Warto dodać, że jeśli pewne wyrażenie posiada odniesienie i jeśli mówimy o realnym, czasoprzestrzennym odniesieniu, to posiada ono także znaczenie, ale jeśli posiada znaczenie, to nie musi posiadać odniesienia, czyli denotatu (rzeczy lub stanu rzeczy). Mając bowiem dane w uzasadnionym przedstawieniu (albo w pozbawionej iluzji naoczności) odniesienie i jego strukturę, można podać jego definicyjny opis. Nie jesteśmy jednak w stanie wytworzyć odniesienia, chyba że znaczenie wyrażenia zawiera precyzyjny przepis na efektywną konstrukcję egzemplarza.

[6] Por. L. Wittgenstein, *Traktat logiczno-filozoficzny*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 1997, s. 8. „[…] konfiguracja przedmiotów tworzy stan rzeczy".

[7] Problem konstrukcji takiej metody jest kwestią empiryczną i prawną jak najbardziej wartą dogłębnego zbadania, niemniej jednak nie mogę jej tutaj rozważać z uwagi na zbyt dalekie odejście od tematu głównego.

kamy, a które trudno często ocenić, nie zmieniając powziętej metody służącej rozstrzygnięciu, czy mamy do czynienia z sytuacją dopuszczalną, czy nie. Drugie sformułowanie nie jest wystarczające w tym sensie, że metoda w nim zawarta może nie obejmować swoim zasięgiem tych ważnych dla nas elementów uniwersum, które należą do zakresu *C*. Warto zatem wprowadzić dodatkowy warunek uprawdopodobniający użyteczność drugiego sformułowania warunku odniesienia w sposób następujący: należy znaleźć definicyjnie bogatsze od *C* wyrażenie *D*, które posiada mniejszą i lepiej rozpoznawalną ekstensję niż *C*, przy czym ekstensja *D* zawiera się w ekstensji *C*, a ponadto mamy uzasadnione i prawdziwe przekonanie, że dla *D* istnieje algorytm w sensie pierwszym, wymienionym wyżej. Rozpoznać bowiem ekstensję to posiadać praktyczny algorytm rozstrzygania, o którym mowa w pierwszej definicji. Warunek nałożony na *D* pozwoli zawęzić zakres poszukiwań istotnych odniesień dla *C* oraz powinien pomóc w ustaleniu algorytmu rozstrzygania, co podpada pod *C*.

Możemy również założyć (jeśli jest to uzasadnione przekonanie), że znamy już w *C* ważne dla nas odniesienia. Nie potrzebujemy wtedy szukać dokładnej metody identyfikacji zakresu *C*. Ale dzieje się to zawsze kosztem istnienia rzetelnej, tj. przewidywalnej albo możliwej do przewidzenia dla zainteresowanego podmiotu, oceny nowego precedensu, do którego solidnego rozpatrzenia wymagany jest algorytm ustalający, czym jest *C*, jeśli zachodzi podejrzenie, że rozważany precedens może należeć do zakresu *C* (jeszcze wcześniej zakładając, że przyjęliśmy *C* jako narzędzie bądź część pewnego narzędzia rozstrzygania sporów prawnych albo etycznych). Przykładem *C* może być: „obrona własna *S*-a w tej a tej sytuacji jest uprawniona”[8]. Zazwyczaj czynimy takie założenie, że znamy już w *C* ważne dla nas odniesienia, poświęcając dokładność na rzecz szybkości, to znaczy oszczędzając na czasie potrzebnym do sformułowania teorii etycznej zawierającej narzędzia konieczne do dokładnej procedury rozstrzygania, czy na przykład w tej a tej problematycznej i ważnej sytuacji konkretna obrona własna jest dopuszczalna. Problemy etyczne dotyczące tego, czy pewne postępowanie jest moralne, czy nie, są problemami rozstrzygnięcia.

Z rozważań wyłaniają się dwa ważne wymogi: (1) odniesienie musi być czasoprzestrzenne (być stanem rzeczy) i (2) muszą istnieć przynajmniej częściowe procedury rozstrzygania o fakcie przynależności denotatu do zakresu wyrażenia, zakresu, którego ustalenie jest istotne dla pożądanej teorii moralności, która nie poświęca zbytnio swojej dokładności (czy siły

[8] Jest to oczywiście wyrażenie niepełne, dlatego że wyrażenia „w tej a tej sytuacji” oraz *S* są zmiennymi.

wyrazu) na rzecz szybkości jej utworzenia. Głównym branym pod uwagę pytaniem będzie tutaj: „czy obrona własna osoby *S* jest w tej a tej sytuacji uprawniona?", przy czym wykażę, że stanowisko Thomson nie pozwala w pewnych istotnych, tj. prawdopodobnych i doniosłych, sytuacjach na jednoznaczną odpowiedź.

Zarys stanowiska Thomson i jego krytyka

Chcę zawęzić zakres moich rozważań do przypadków, które możemy nazwać przypadkami „jeden na jeden", tj. takich, w których w wyniku obrony własnej może zginąć tylko jedna osoba. Niemniej jednak, jak sądzę, rozważania moje mają zastosowanie do sytuacji podobnych do przypadku „jeden na jeden", w których po obu stronach może zginąć tyle samo osób. W kwestii dopuszczalności zabijania w sytuacjach, które nie są przypadkami „jeden na jeden" lub podobnymi („dwa na dwa", „trzy na trzy" itp.), Thomson zmieniała swoje stanowisko. Nie jest moim celem badanie jego spójności na płaszczyźnie tych sytuacji, lecz konieczne będą pewne wyjaśnienia wstępne.

W tekście *Turning the Trolley* Thomson sugeruje, że dylematy moralne wiążące się z przypadkami „jeden – pięciu" typu Tramwaj[9] powinny być rozwiązywane tak, jak podobne dylematy dotyczące sytuacji „jeden na jeden"[10]. Będzie tak, jeśli tylko prawdziwa jest zasada, o której pisze Philippa Foot[11], dotycząca obowiązków pozytywnych i pozytywnych uchybień (*positive duties*, *positive wrongs*[12]): ilekroć alternatywne zło polegające na zabi-

[9] „W przypadku, który nazwę Tramwajem, jakiś złoczyńca uruchomił tramwaj, który zmierza w twoim kierunku. Nie możesz zatrzymać pojazdu, ale możesz skierować go na inny tor. Niestety, na jedynym możliwym do wykorzystania w tym celu torze stoi osoba postronna, która nie zdąży uciec. […] Zakładam, że jest jasne, że nie wolno ci tak postąpić. Jeżeli to zrobisz, uczynisz z osoby postronnej ofiarę zastępczą, podstawisz" (J. J. Thomson, *Obrona własna*, op. cit., s. 82).

[10] Por. eadem, *Turning the Trolley*, "Philosophy & Public Affairs" 2008, Vol. 36, No. 4, s. 362–363, 370–372.

[11] Por. P. Foot, *The Problem of Abortion and the Doctrine of the Double Effect*, "Oxford Review" 1967, No. 5, s. 10–13.

[12] Pojęcia *positive duties* oraz *positive wrongs* zostały zaczerpnięte z pracy J. W. Salmonda. Przedstawiam kluczowy fragment w moim tłumaczeniu, z komentarzami w nawiasach: „Pozytywne prawo [*a positive right*] odpowiada pozytywnemu obowiązkowi [*a positive duty*] i jest prawem, które osoba, na której spoczywa obowiązek, powinna spełnić przez pozytywne działanie [*positive act*, działanie niebędące zaniechaniem jakiegoś czynu] na rzecz osoby uprawnionej. Negatywne prawo [*a negative right*] odpowiada negatywnemu obowiązkowi [*a negative duty*] i jest prawem, ze względu na które osoba zobowiązana powinna powstrzymać się od czynu, który zadziałałby na szkodę osoby upraw-

ciu człowieka jest czynem pozytywnym, tj. nie polega na zaniechaniu czynu, jest ono niedopuszczalne. Nie jest tutaj istotne, czy chodzi o zło mniejsze, czy większe. Moralnym rozwiązaniem dylematów „jeden na jeden" i „jeden – pięciu" typu Tramwaj jest preferowanie *status quo*: jeśli tramwaj zmierza w stronę osoby *X*, a na drugim torze stoi postronna osoba *Y*, *X*-owi nie wolno przesunąć zwrotnicy. W przeciwnym wypadku doszłoby do naruszenia uprawnień *Y*-a. Jednym z takich uprawnień jest prawo do niebycia zabitym. Nie jest ono zawieszone, ponieważ *Y* jest osobą postronną.

Zdawać by się mogło, że oto posiadamy pewien algorytm rozstrzygania, czy konkretne działanie w ramach obrony własnej jest dopuszczalne. Jeśli działanie *Z* w ramach obrony własnej osoby *S* narusza uprawnienia *U* (dowolnej) osoby postronnej, to działanie *Z* jest niedopuszczalne. Należy zauważyć, że do zbioru *U* powinny należeć tylko uprawnienia fundamentalne, jak na przykład prawo do niebycia zabitym w przypadku jego nieutracenia. Wydaje się, że jest spełniony ogólny warunek (1), mówiący o tym, by odniesienia wyrażeń algorytmu były czasoprzestrzenne[13]. Nie oznacza to jednak, że wiemy dokładnie, kto w innych i prawdopodobnych sytuacjach jest osobą postronną. Postaram się pokazać problematyczny przypadek, którego rozwiązania oczekiwalibyśmy od dobrej teorii moralności, która – jak już wspomniałem – nie poświęca swojej precyzji na rzecz szybkości jej utworzenia. Nie będzie jednak można przedstawić jasnego rozwiązania problematycznego przypadku bez rozstrzygnięcia, czy osoba brana w nim pod uwagę jest rzeczywiście osobą postronną, czy nie.

Skoro ewentualna obrona własna pewnego podmiotu *X* nie zakłada wywołania konfliktu zamierzoną decyzją innej osoby[14], to zajście sytuacji, która denotuje pojęcie „atak *Y*-a na *X*-a", nie jest warunkiem koniecznym dopuszczalności działania *X*-a w obronie własnej. Właśnie przypadki, w których wyraźny i intencjonalny atak nie miał miejsca, są najbardziej problematyczne i do nich należy zdarzenie typu Tramwaj. Istnieje jeszcze jeden przypadek, Niezawinione Zagrożenie[15], wymyślony przez Thomson, który

nionej. To samo rozróżnienie istnieje w wypadku uchybień [*wrongs*]. Pozytywne uchybienie [*a positive wrong*] lub uchybienie polegające na popełnieniu [przestępstwa] jest naruszeniem negatywnego obowiązku i pogwałceniem negatywnego prawa" (J. W. Salmond, *Jurisprudence*, London 1912, s. 201).

[13] Zakładam, że zdarzenia mentalne są czasoprzestrzenne. Są one niezbędne w związku z wydawaniem przez ekspertów opinii i decyzji co do tego, czy dana osoba nie utraciła wspomnianych fundamentalnych uprawnień.

[14] Gdyż do sytuacji zagrożenia życia danej osoby może dojść w wyniku fatalnego zbiegu okoliczności.

[15] „W parku na szczycie urwiska ponad twoim domem otyły mężczyzna siedzi na ławce i zajada kanapki. W pewnym momencie jakiś złoczyńca spycha go z urwiska w twoim

jest podobny do przypadku typu Tramwaj. Thomson uznaje jednak Niezawinione Zagrożenie za sytuację, w której obrona własna jest dopuszczalna. *X* ma prawo zabić osobę *Y*, jeśli ta spadając na *X*-a, zagraża rzeczywiście jego życiu. Z jakiegoś powodu *Y* nie jest osobą postronną, podczas gdy jest nią człowiek stojący na drugim odgałęzieniu torów z przypadku Tramwaj. Myślę, że w zdarzeniu Tramwaj taki człowiek rzeczywiście jest osobą postronną i trudno wskazać na uzasadnione przekonanie, według którego nie byłby nią, chyba że wierzymy w szczególne obowiązki typu *agent-relative*[16]. Takiego stanowiska, niezależnie od argumentów za nim, nie musimy przyjmować, gdyż częściowej refutacji poglądu Thomson można dokonać bardziej oszczędnymi środkami.

Thomson za wystarczające kryterium bycia osobą postronną uważa brak jej „przyczynowego uwikłania"[17] w sytuację zagrożenia życia innego człowieka. Ponadto: „jeżeli *Y* jest przyczynowo uwikłany w tę sytuację [tzn. w sytuację zagrożenia życia] w stopniu nieminimalnym – jak na przykład wtedy, gdy to on zamierza zabić *X*-a – wówczas bezsprzecznie nie jest osobą postronną"[18].

Z przywołanego fragmentu wynika, że ewidentny zamiar zabicia *X*-a jest warunkiem wystarczającym, by osoba, która atakuje *X*-a, nie była postronna. Ale ponieważ osoba z przypadku Niezawinione Zagrożenie nas nie atakuje, to implikacja w drugą stronę nie zachodzi. Innymi słowy: nie jest tak, że jeżeli *Y* nie jest osobą postronną, to *Y* atakuje *X*-a. Atak na *X*-a nie jest warunkiem koniecznym tego, by *Y* nie był osobą postronną. Zbiór osób niepostronnych – nazwijmy go *C* – to zbiór osób uwikłanych przyczynowo w stopniu nieminimalnym w sytuację zagrożenia życia *X*-a. Właściwym podzbiorem zbioru osób uwikłanych przyczynowo w stopniu nieminimalnym w sytuację zagrożenia życia *X*-a jest zbiór osób atakujących *X*-a – nazwijmy ten zbiór *D*[19]. Istnieją zatem – w świetle tekstu Thomson – przypad-

kierunku. Jeżeli nie zareagujesz, grubas spadnie na ciebie i sam wprawdzie przeżyje, ale ponieważ to naprawdę *wielki* grubas, więc spadając na ciebie, zgniecie cię i zabije" (J. J. Thomson, *Obrona własna*, op. cit., s. 79).

[16] Por. np. J. Quong, *Agent-Relative Prerogatives to Do Harm*, "Criminal Law and Philosophy" 2016, Vol. X, No. 4, s. 815–829.

[17] J. J. Thomson, *Obrona własna*, op. cit., s. 89–90. Dokładnie rzecz biorąc, Thomson używa pojęcia *causally involved* (zob. eadem, *Self-Defense*, "Philosophy & Public Affairs" 1994, Vol. 20, No. 4, s. 298).

[18] Eadem, *Obrona własna*, op. cit., s. 90.

[19] Na podstawie pokazanego niżej paradoksu związanego ze zbiorem *C* i jego dopełnieniem okaże się, że choć łatwo praktycznie oszacować, czym jest *D*, to dużo trudniej – na podstawie wykazanych w paradoksie niespójności w stanowisku Thomson – znaleźć metodę rozstrzygającą, czym jest *C*. Niemniej jednak ekstensja *C* jest dla nas istotna.

ki osób zaangażowanych w stopniu nieminimalnym w sytuację zagrożenia życia *X*-a, które jednak nie atakują – czy też nie zamierzają zabić – *X*-a. Do takich przypadków należy spadający człowiek z sytuacji Niezawinione Zagrożenie. Czy istotnie wolno taką osobę w tej sytuacji zabić?

Wyobraźmy sobie następującą sytuację, podobną do przypadku Niezawinionej Napaści[20]. Nazwę ją sytuacją Człowiek Śpiący. Tytułowy śpiący znajduje się w pędzącej na *X*-a ciężarówce i nie jest w żaden sposób uwikłany przyczynowo w prędkość, jakiej ona nabiera (jakiś szaleniec uruchomił ciężarówkę właśnie w ten sposób). Osoba śpiąca po prostu znajduje się w ciężarówce. Jej obecność nie jest konieczna, by ktokolwiek zginął. Przypadek typu Człowiek Śpiący pokazuje, jak niejednoznaczne jest u Thomson określenie „osoba postronna" (dopełnienie *C*), którego ekstensja wyznaczona jest przez warunek polegający na niebyciu uwikłanym przyczynowo w daną sytuację lub byciu uwikłanym w nią w stopniu minimalnym. Z pewnością i co najwyżej śpiący jest uwikłany w stopniu minimalnym w sytuację, którą opisałem, jeśli w ogóle można powiedzieć, że jest w pewien sposób uwikłany, a to dlatego, że (*) trudno uważać fakt, że *G* jest częścią *H*, za uwikłanie przyczynowe *G* w *H* (dla dowolnego obiektu *G* i *H*). Wynika stąd, że jest on osobą postronną. Przypadek typu Człowiek Śpiący okazuje się więc sytuacją podobną do przypadku typu Tramwaj. Jest tak dlatego, że właśnie w tym ostatnim mamy do czynienia, zdaniem Thomson, z osobą postronną. Odpowiedź na pytanie, czy można zabić tę osobę (której zabicie jest potencjalnie dopuszczalne), pozostaje odpowiedzią konstytutywną dla przykładów typu Tramwaj oraz Człowiek Śpiący. Wniosek o podobieństwie przypadku typu Człowiek Śpiący do przypadku typu Tramwaj wynika z tego, że odpowiedzi na wskazane pytanie są identyczne w obu przypadkach. Nie dostrzegam także racji filozoficznych, które przemawiałyby za istnieniem istotnej różnicy między przypadkiem Człowiek Śpiący a przypadkiem Tramwaj, której nie można by było pominąć i tym samym skłaniać się ku merytorycznemu odróżnieniu obu przypadków.

Zauważmy dodatkowo kolejną kwestię. Przyjmijmy warunek oznaczony wyżej jako (*). W szczególności wiemy, że każdy obiekt jest swoją własną (mereologiczną) częścią. Zatem osoba z przypadku Niezawinione Zagroże-

---

Możemy również zacząć od ekstensji dopełnienia *C*, czyli od ustalenia, jakie warunki muszą spełniać osoby postronne.

[20] Chodzi tu o atakującego nas szaleńca, który w żaden sposób nie kontroluje swojego zachowania (jest zatem niewinny) – por. J. J. Thomson, *Obrona własna*, op. cit., s. 77, a także: G. P. Fletcher, *Proportionality and the Psychotic Aggressor*, "Israel Law Review" 1973, Vol. VIII, No. 3, s. 367–369.

nie jest swoją własną częścią i spełnia warunek (*). Stąd jest osobą postronną, więc między sytuacją Człowiek Śpiący i przypadkiem typu Tramwaj zachodzi silne podobieństwo z sytuacją Niezawinione Zagrożenie. Nie byłoby nam wolno zabić żadnej z osób w obronie własnej w wymienionych trzech sytuacjach.

Uzyskujemy sprzeczność w formie kilku pytań paradoksów. Dlaczego osoba z przypadku Niezawinione Zagrożenie miałaby być uwikłana przyczynowo i nie być osobą postronną, podczas gdy osoba z przypadku Człowiek Śpiący nie jest uwikłana przyczynowo i jest osobą postronną? Inaczej: dlaczego nieszczęśliwy wypadek i siła grawitacji sprawiają, że osoba z przypadku Niezawinione Zagrożenie miałaby być uwikłana przyczynowo w stopniu nieminimalnym, natomiast nieszczęśliwy wypadek (i pewne prawa fizyki) w sytuacji Człowiek Śpiący sprawia, że tytułowy śpiący nie jest uwikłany przyczynowo w sytuację zagrożenia życia osoby, której dotyczy dylemat obrony własnej? Jeżeli sądzimy, że mamy zadowalające odpowiedzi na te dwa pytania, to jednak nie unikniemy kolejnego: dlaczego mamy prawo zabić osobę będącą żywym pociskiem (przypadek Niezawinionego Zagrożenia), podczas gdy nie mamy prawa do zabicia osoby postronnej w przypadku Tramwaj, którą możemy nazwać żywą tarczą? Jeżeli uznamy za Thomson, że żywy pocisk narusza nasze uprawnienia, natomiast żywa tarcza – nie, to taka odpowiedź nie dostarczy nam metody rozstrzygającej następujące ważkie pytanie: czy zabicie osoby *S* przez osobę zagrożoną *P* jest dopuszczalne w przypadku, gdy *S* jest tożsame z człowiekiem, który jest tytułowym śpiącym w podanym wyżej przykładzie? Podkreślam: śpiący po prostu znajduje się w ciężarówce i nie jest uwikłany w sposób przyczynowy w śmiertelne zagrożenie stwarzane osobie *P*, ponieważ obecność *S*-a, śpiącego, nie jest konieczna, by osoba *P* zginęła, zatem trudno nazwać *S*-a żywym pociskiem. *S* jest postronny, ale przecież znajduje się w ciężarówce, podobnie jak osoba z przypadku Niezawinionej Napaści. Toteż albo (3) nie mamy prawa do zabicia postronnej osoby takiej jak *S* w przypadku Niezawinionej Napaści (gdyż poza nieistotnymi szczegółami sytuacja Człowiek Śpiący jest równoważna z Niezawinioną Napaścią), albo (4) będziemy zmuszeni dopuścić zabijanie takich postronnych osób jak *S*, ponieważ są one częścią machiny, która narusza nasze uprawnienia do niebycia zabitymi. Przypadek typu Człowiek Śpiący nie jest sytuacją nierealną, ponieważ porusza podstawy rozstrzygania o dopuszczalności na przykład zestrzelenia samolotu z niewinnymi pasażerami, który w wypadku niezestrzelenia zabije – załóżmy – podobną liczbę osób na lądzie.

Zakończenie

W obu (3, 4) wypadkach (a) obecność *S*-a nie jest warunkiem koniecznym zabicia *P*-a i (b) *S* jest częścią machiny, która narusza prawo *P*-a do niebycia zabitym. Niezależnie od tego, ku któremu z wyjść (3, 4) byśmy się skłaniali, rozwiązanie nie zależy od problemu intencji i winy. Gdybyśmy obrali pozycję, jaką zajmuje Jeff McMahan[21], związaną z „głęboką moralnością wojny"[22], wówczas najprawdopodobniej odrzucilibyśmy rozwiązanie (4), ponieważ *S* jest osobą niewinną, która nie utraciła ochrony moralnej. Paradoks, który przedstawiłem, nie wymaga pojęcia winy, zatem trudno dostrzec powody, by pozbyć się wyjścia (4). (3) jest dopuszczalne, gdy weźmie się pod uwagę zakaz, który *implicite* zakłada Thomson: nie wolno zabijać osób postronnych, czyli uwikłanych przyczynowo w stopniu co najwyżej minimalnym w sytuację zagrożenia życia osoby, której dotyczy dylemat obrony własnej.

W tekście *Obrona aborcji* Thomson dopuszcza odłączenie się *X*-a od skrzypka *Y*[23]. Warto zadać pytanie: dlaczego skrzypek nie jest osobą postronną? Nie musimy trzymać się tego, co stanowi nieistotne okoliczności szczególnego przypadku ze skrzypkiem. Możemy przedstawić opis sytuacji, która nas interesuje, w następujący sposób: (5) życie *Y*-a (skrzypka) zostało uzależnione od *X*-a na nieokreślony czas, który może okazać się bardzo długi – *X* ma racjonalne powody, by w takie określenie wspomnianego czasu wierzyć, (6) uzależnienie życia *Y*-a od życia *X*-a nie dokonało się za sprawą *Y*-a ani *X*-a, (7) życie *X*-a zostało w znaczącym stopniu utrudnione z chwilą, gdy zaszedł fakt wzmiankowany w punkcie (5). Punkty (5) i (6) każą nam zakwalifikować sytuację Skrzypek raczej do przypadków typu Niezawinione Zagrożenie niż Niezawiniona Napaść, ale znów pozostaje pytanie, dlaczego można zabić skrzypka, skoro nie można wykluczyć, że powinniśmy uznać rozwiązanie (3) wobec Niezawinionej Napaści[24], z czego *a fortiori*[25] wynikałoby, że jednak zabicie skrzypka jest niedopuszczalne.

---

[21] Por. J. McMahan, *The Ethics of Killing in War*, "Ethics" 2004, Vol. CXIV, No. 4, s. 718–722.

[22] Por. idem, *Etyka zabijania na wojnie*, tłum. R. Pucek, [w:] *Etyka wojny*, op. cit., s. 139.

[23] J. J. Thomson, *Obrona aborcji*, tłum. W. Galewicz, [w:] *Antologia bioetyki. Początki ludzkiego życia*, red. W. Galewicz, t. 2, Kraków 2010, s. 146–147.

[24] Zwłaszcza jeśli jest to, jak wyżej, Niezawiniona Napaść w rodzaju Człowiek Śpiący.

[25] Zakładam, że przykłady przedstawione przez Thomson w tekście *Obrona własna*, począwszy od Zawinionej Napaści, przez Niezawinioną Napaść, Niezawinione Zagrożenie, skończywszy zaś na przypadku typu Tramwaj, są uszeregowane pod względem stopnia przyczynowego uwikłania człowieka w sytuację zagrożenia życia osoby, której dotyczy dylemat obrony własnej ze skutkiem śmiertelnym.

Chciałbym na zakończenie omówić dwie kwestie w związku z przykładem Skrzypka. Po pierwsze, możemy bez sprzeczności z literalnym brzmieniem przykładu, który znajdujemy u Thomson[26], założyć, że skrzypek stwarza niezawinione zagrożenie życia, gdyż i przy tak mocnym założeniu pozostaje dopuszczalna możliwość rozwiązania (3). Skoro tak jest, to tym trudniej uzasadnić wykluczenie rozwiązania (3), jeśli uznamy, że skrzypek tylko utrudnia życie podłączonej do niego osobie. Po drugie, nie sądzę, że nie należy mówić, iż skrzypka się zabija, odłączając go, a raczej tylko pozwala mu się umrzeć. Gdybyśmy chcieli mówić, że tylko pozwalamy mu umrzeć (i nie my zabijamy go *de facto*), wówczas musielibyśmy się zgodzić na to, że kobieta, która zaszła w ciążę, której doniesienie oznacza dla niej śmierć, nie może dokonać aborcji dlatego, że jest mniejszym złem pozwolić umrzeć matce w wyniku doniesienia ciąży niż dokonać („aktywnie") aborcji, a przecież powinniśmy się wystrzegać większego zła. By uniknąć konkluzywności takich argumentów, przyjmuję, że pozwolić umrzeć jest tym samym, co zabić. Dlatego Skrzypek jest istotnie podobny do Niezawinionego Zagrożenia, a stanowiska Thomson nadal dotyczy trudność wykluczenia rozwiązania (3) zarówno wobec sytuacji Skrzypek, jak i Niezawinione Zagrożenie czy Człowiek Śpiący. Jeżeli skrzypek nie jest osobą postronną i jest uwikłany przyczynowo, tak iż zagraża naszemu życiu lub znacząco je utrudnia, to zabijając go, najprawdopodobniej naruszamy warunek proporcjonalności, natomiast nie zabijając skrzypka, bierzemy na siebie cierpienie lub szkodę, do której przyjęcia nie jesteśmy zobligowani.

Acceptability of Killing in Self-Defense in the Light of Standpoint of Judith Jarvis Thomson

Abstract

The issue expressed in the subject of my article has its origin in a definition of bystander suggested by Judith Jarvis Thomson in *Self-Defense*. Therefore, the problem I examine is of analytical nature. Thomson, moral philosopher and representative of analytical philosophy, is known mainly from scientific articles in defense of abortion, as well as her ethical standpoint which do not consider special rights of some individuals (agent-relative rights). The aim of this article is to justify the difficulties of determining on the basis of the standpoint of Thomson whether in a probable and problematic case of a person whose life is threatened this person has the right to self-defense. In the text I call this a case of Sleeper. I present its problematic possible consequences which also, as I show at the end, relate to the main situation presented in *A Defense of Abortion*.

[26] Por. J. J. Thomson, *Obrona aborcji*, op. cit., s. 147–149.

KEYWORDS

Thomson, self-defense, ethics, morality

BIBLIOGRAFIA

1. Fletcher G. P., *Proportionality and the Psychotic Aggressor*, "Israel Law Review" 1973, Vol. VIII, No. 3, s. 367–390.
2. Foot P., *The Problem of Abortion and the Doctrine of the Double Effect*, "Oxford Review" 1967, No. 5, s. 5–15.
3. Frege G., *Pisma semantyczne*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 1977.
4. McMahan J., *Etyka zabijania na wojnie*, tłum. R. Pucek, [w:] *Etyka wojny*, red. T. Kuniński i T. Żuradzki, Warszawa 2009, s. 101–142.
5. McMahan J., *The Ethics of Killing in War*, "Ethics" 2004, Vol. CXIV, No. 4, s. 693–733.
6. McMahan J., *The Ethics of Killing: Problems at the Margins of Life*, Oxford 2002.
7. Quong J., *Agent-Relative Prerogatives to Do Harm*, "Criminal Law and Philosophy" 2016, Vol. X, No. 4, s. 815–829.
8. Salmond J. W., *Jurisprudence*, London 1912.
9. Thomson J. J., *Self-Defense*, "Philosophy & Public Affairs" 1994, Vol. 20, No. 4, s. 283–310.
10. Thomson J. J., *Turning the Trolley*, "Philosophy & Public Affairs" 2008, Vol. 36, No. 4, s. 359–374.
11. Thomson J. J., *Obrona własna*, tłum. R. Pucek, [w:] *Etyka wojny*, red. T. Kuniński i T. Żuradzki, Warszawa 2009, s. 76–100.
12. Thomson J. J., *Obrona aborcji*, tłum. W. Galewicz, [w:] *Antologia bioetyki. Początki ludzkiego życia*, red. W. Galewicz, t. 2, Kraków 2010, s. 145–164.
13. Wittgenstein L., *Traktat logiczno-filozoficzny*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 1997.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 17 (2/2017), s. 71–89
e-ISSN 2082-9469 | p-ISSN 2299-1638
www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty/nauki-humanistyczne
DOI: 10.26361/ZNTDH.08.2017.17.05

Bartosz Piotr Bednarczyk

L'Université Jagellonne (MISH)
Collegium Invisibile
e-mail: bartosz.p.bednarczyk@gmail.com

L'Expérience de la fragilité du sens dans *La Nausée* de Jean-Paul Sartre

Abstrait

Le présent article constitue un essai d'analyse d'un problème crucial pour le roman de Sartre à la lumière de la réflexion phénoménologique sur la notion de «sens». Cette œuvre reflète la fascination de l'auteur pour la méthode philosophique proposée par Husserl, mais en même temps elle témoigne de certains changements visibles dans la réception sartrienne de ladite méthode. Dans la phénoménologie le sens d'une chose, qui se laisse définir comme «être tel et tel» de la chose, est découvert comme un effet du travail de la constitution transcendantale réalisée par le sujet. Pourtant, la phénoménologie classique de Husserl n'a pas posé la question cruciale de la manière d'être du sujet constituant. La réflexion sur l'existence humaine mène à la découverte du sujet dans sa fragilité, en dévoilant en même temps la fragilité du sens constitué. L'analyse du roman de Sartre est concentrée sur le problème phénoménologique du sens dans ses trois dimensions: dans la relation entre le héros principal et la réalité des choses, le héros et les autres et aussi le héros et lui-même. Enfin, la réflexion présentée conduit à l'éclaircissement de l'expérience de «la Nausée».

Les mots-cles

Jean-Paul Sartre, Edmund Husserl, l'existentialisme, le sujet transcendantal, le sens, la constitution, la phénoménologie, la Nausée

«C'est difficile, monsieur, très difficile d'être un homme»[1].

Cette difficulté de la vie humaine était au cœur des analyses effectuées par l'existentialisme – sans aucun doute un des plus importants courants philosophiques et littéraires du XXe siècle. Dans cette période si difficile pour

[1] J.-P. Sartre, *La Nausée*, Barcelone 2013, p. 173.

la culture occidentale touchée profondément par l'horreur de deux guerres mondiales, dans une période d'ébranlement de tous les fondements du sens, la chute de toutes les narrations ordonnant le chaos de la vie, les existentialistes[2] ont trouvé le courage de dévoiler, voire de saisir conceptuellement, la spécificité de la condition humaine avec toute sa pesanteur, avec toute sa grandeur et sa laideur en même temps.

Certains existentialistes dont Sartre est l'exemple le plus éminent n'avaient pas l'ambition d'être seulement des intellectuels universitaires, ils voulaient s'engager dans la vie sociale avec une sorte d'esprit missionnaire[3] et leur objectif était clair – faire prendre aux autres conscience de la liberté et en conséquence de la responsabilité pour leur projet de vie. L'engagement social de ceux-ci s'est manifesté par l'écriture de romans ou de pièces de théâtre compréhensibles pour tous à l'inverse des ouvrages philosophiques appropriés seulement pour les spécialistes. C'est pourquoi l'existentialisme est devenu une sorte de mode, ce qui était critiqué par les existentialistes eux-mêmes car elle risquait d'oublier ses propres fondements intellectuels et la réflexion sérieuse qui se trouve à l'origine des toutes les grandes œuvres de ce courant. Pour préciser, la notion de mode pour l'existentialisme concerne un phénomène culturel du Paris d'après-guerre (1945–1950) qui a été initié par les deux pièces de Sartre (*Les Mouches* en 1943 et *Huis clos* en 1944) et son l'essai *L'existentialisme est un humanisme* (paru en 1946). Il faut donc souligner que la parution du roman *La Nausée* (1938) précède cette période «existentielle» proprement dite. Dans les années 30. Sartre connaissait seulement la réflexion existentielle dans une version proposée par Gabriel Marcel et qu'il n'a pas pu accepter. *La Nausée* porte déjà certains traits anticipant l'existentialisme de Sartre, mais le roman reflète principalement les fascinations phénoménologiques de l'auteur. La période de *La Nausée* aussi bien que sa philosophie mature de *l'Être et le Néant* ne se laissent pas imaginer sans l'influence d'Edmund Husserl.

À Berlin, Sartre a eu l'occasion de suivre les cours donnés par Husserl lui-même dont la méthode a ouvert de nouvelles perspectives quant à la façon de poser des questions fondamentales. Néanmoins, Sartre est entré dans une polémique profonde avec plusieurs idées de son maître, ce qui est

[2] La notion «les existentialistes» signifie ici tous les penseurs dont la réflexion reste concentrée sur le problème de l'existence humaine. Bien évidemment ceux-ci ne consituent pas un ensemble monolithique. Tout au contraire: tandis que Sartre était un athée militant, Gabriel Marcel a développé un existentialisme chrétien. L'autre philosophe appelé «existentiel», Maurice Merleau-Ponty, avait plusieurs objections contre les idées sartriennes et il a trouvé son propre chemin philosophique.

[3] M. Warnock, *Egzystencjalizm*, tłum. M. Michowicz, Warszawa 2005, p. 10.

visible déjà dans l'ouvrage *La transcendance de l'ego* paru en 1936 (c'est-à-dire dans la période précédant *La Nausée*) ce qui sera pris en considération dans l'analyse du roman.

L'idée du manque du sens, qui dans la mode existentialiste est devenue un slogan vide, est fondée originairement sur une analyse sérieuse de certains problèmes dévoilés par la phénoménologie. Ici il s'agit avant tout de la notion de «sens». Notre réflexion a pour but d'analyser ce problème dans *La Nausée* de Sartre en nous concentrant sur sa réalisation dans les relations entre le héros principal du roman avec les choses, les autres et lui-même. Pour rendre notre analyse plus claire il faut présenter tout d'abord la notion de «sens» dans la phénoménologie pour comprendre pourquoi elle pouvait être tellement inspirante pour Sartre.

...

Le mot «sens» est utilisé dans notre langage quotidien par exemple dans l'expression «ma vie n'a pas de sens» ou «ma vie n'a plus de sens» après un événement traumatisant comme la mort de quelqu'un d'important pour nous ou comme un échec dans une affaire d'une importance particulière. Mais qu'est-ce que signifie la phrase «la vie n'a pas de sens»? Cette locution indique une perte d'objectif dans la vie, une perte de quelque chose qui donnait une orientation à nos choix. Le mot «sens» est utilisé aussi couramment dans les expressions comme «ces paroles n'ont pas de sens!» Dans ce cas-là le mot «sens» indique une certaine compréhensibilité, une certaine harmonie logique et rationnelle. Alors, dans ces deux situations «sens» indique un certain ordre. Le langage familier est loin d'être précis et confond les différentes acceptions de ce mot, mais l'intuition qui se trouve derrière elles est juste – le sens indique une certaine dimension de l'ordre. De quel ordre s'agit-il? Et quelle est sa source? La philosophie phénoménologique nous donne une réponse précise à ces questions et explique convenablement la nature de «sens».

Le fondateur de la phénoménologie, Edmund Husserl, avait pour ambition, comme Descartes auparavant, de fonder la réflexion sur ce qui est certain et indubitable pour dépasser la crise sceptique et nihiliste. Sa méthode, la réduction phénoménologique, consiste en une mise en parenthèse de tous les objets de la conscience, c'est-à-dire à annuler les jugements de leur existence[4]. De cette manière Husserl a découvert une seule «chose» qui

[4] E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, tłum. D. Gierulanka, Warszawa 1967, p. 94 et les pages suivantes.

ne se laisse pas effacer – le sujet transcendantal qui, par une activité consciente, est la condition de chaque apparition de l'objet[5]. Dans l'attitude phénoménologique atteinte grâce à la réduction, Husserl a commencé à analyser la structure de cette dimension transcendantale et il a dévoilé une spécificité essentielle pour toute la conscience – l'intentionnalité, c'est-à-dire chaque acte de la conscience (noèse) a son corrélat intentionnel (noème) – un objet vers lequel l'acte se dirige. Tout simplement: chaque acte de la conscience est toujours la conscience de quelque chose d'autre qu'elle-même. Il ne s'agit pas nécessairement d'objets réels, leur statut ontique n'intéresse pas la phénoménologie husserlienne. Il s'agit des objets intentionnels, c'est-à-dire des apparitions corrélées avec des actes. Au lieu de l'être Husserl veut examiner l'être-donné pour la conscience transcendantale. L'étape suivante de l'analyse husserlienne était l'analyse de la manière dont les objets intentionnels peuvent apparaître pour la conscience. Cette manière s'appelle «la constitution». Elle est une activité de la conscience transcendantale qui est la condition de la réalisation du vécu intentionnel. Prenons un exemple: Il y a un stylo devant moi. Après la réduction je vais dire plutôt: «Je vois ce stylo comme existant». Mon acte de conscience se dirige vers le noème: le stylo donné comme existant devant moi. Pour que le stylo me soit donné, mon *ego* transcendantal doit accomplir l'acte de constitution. Qu'est-ce que la constitution? L'acte de constitution n'est pas l'acte de création, je ne crée pas le stylo. Je le fais apparaître, c'est une autre chose. La constitution peut alors être définie comme un dévoilement[6] ou, comme Heidegger l'écrivait, comme *sein-lassen*: je le laisse être pour moi, je suis la condition de sa donation[7]. Alors, je suis, comme le sujet transcendantal, l'horizon sur lequel le stylo peut apparaître mais je ne crée pas son existence comme un dieu. Si j'ai mis en parenthèse l'existence réelle du stylo, je peux l'analyser seulement en tant que phénomène.

L'acte de constitution d'une chose sensuelle comporte deux moments: premièrement, l'acte de réception des sensations corrélées avec les sensations elles-mêmes (ce sont les *data hylétiques*). Si je vois un stylo, je vois la blancheur de son boîtier, je peux sentir sa surface lisse en la touchant. Mais devant moi il y a le stylo, pas seulement le chaos des sensations. Voilà le deuxième moment de l'activité transcendantale – l'acte d'identification. J'identifie, j'interprète la multitude de données sensuelles comme étant

[5] Ibidem, p. 186; idem, *Méditations Cartésiennes*, trad. G. Peiffer et E. Lévinas, Paris 1953, p. 18–19.

[6] D. Zahavi, *Fenomenologia Husserla*, tłum. M. Święch, Kraków 2012, p. 99.

[7] M. Zarader, *Lire* «*Être et temps*» *de Heidegger*, Paris 2012, p. 156.

l'objet qui s'appelle «le stylo». Ce qui est constitué dans cet acte c'est le sens. Ici on arrive au problème fondamental pour notre analyse. Le sens peut être défini comme «être [pour moi] tel et tel objet» (donné toujours de telle et telle manière)[8]. C'est pourquoi le sens du stylo qui se trouve devant moi est «d'être le stylo» donné comme existant réellement[9]. Je peux fermer mes yeux et imaginer le même stylo, le sens «d'être le stylo» sera inchangé mais le mode de donation sera autre – «donné comme imaginé». Bien sûr les autres objets plus compliqués (comme les situations, les ensembles de choses ou les choses abstraites) nécessitent tous des actes de constitution pour qu'ils puissent être-donnés à ma conscience. Comme Husserl l'a écrit: «Il faut se rendre compte que le problème vraiment important est celui de *l'ultime donation-de-sens par la connaissance*, et par là en même temps celui de l'objet en général, qui n'est ce qu'il est que dans sa corrélation à la connaissance possible»[10]. Le but de Husserl était l'analyse de tous les types d'actes et leurs corrélats possibles pour la conscience afin d'examiner la richesse de notre expérience.

Maintenant il faut poser une question cruciale: pourquoi cette théorie, qui semble être si compliquée et formelle, a-t-elle suscité tant d'intérêt parmi les existentialistes? Il est possible de montrer plusieurs réponses mais il s'agit de deux raisons principales.

Premièrement, par la notion de l'intentionnalité la phénoménologie rompt avec les problèmes de l'*ego* enfermé en lui même qui mène à l'impasse philosophique[11]. Bien sûr, le point de départ de la phénoménologie est aussi égologique, mais grâce à l'idée de l'intentionnalité la phénoménologie dévoile que la connaissance se dirige toujours vers quelque chose d'autre, vers les objets qui ne se laissent pas réduire aux actes subjectifs. De cette ma-

[8] B. P. Bednarczyk, *Fenomenologii wyjście ku światłu. Etyczny sens transcendentalnego pytania Edmunda Husserla*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego. Nauki Humanistyczne" 2015, nr 10 (1), p. 12.

[9] J. Tischner, *Fenomenologia E. Husserla*, [dans:] *Filozofia współczesna*, red. J. Tischner, Kraków 1989, p. 19; J. J. Drummond, *Noematic sense*, [dans:] idem, *Historical Dictionary of Husserl's Philosophy,* London 2008. p. 146.

[10] E. Husserl, *Idée de la phénoménologie*, trad. A. Lowit, Paris 2015, p. 102.

[11] L'interprétation de Sartre des concepts phénoménologiques lui sert aussi en même temps d'outil pour la critique de la psychologie. Si l'*ego* du sujet n'est pas une sphère close et substantielle, la psychologie perd sa raison d'être. Cf. «...la conscience s'est purifiée, elle est claire comme un grand vent, il n'y a plus rien en elle, sauf un mouvement pour se fuir, un glissement hors de soi […] la conscience n'a pas de «dedans»; elle n'est rien que le dehors d'elle-même et c'est cette fuite absolue, ce refus d'être substance qui la constitue comme une conscience » (J.-P. Sartre, *Situations, I*, Paris 1947, p. 30).

nière la phénoménologie dévoile que l'homme est d'emblée au monde, toujours devant la multitude d'autres choses dont il est préoccupé, ou comme Heidegger le disait, que l'homme est jeté-au-monde. Comme Sartre l'a écrit dans son essai: «Husserl ne se lasse pas d'affirmer qu'on ne peut pas dissoudre les choses dans la conscience. […] Connaître, c'est s'éclater vers, s'arracher à la moite intimité […] vers ce qui n'est pas soi»[12].

Deuxièmement, la conception de sens phénoménologique dévoile que l'ordre de la réalité dépend du sujet. C'est le sujet qui constitue le sens. Pour la phénoménologie s'il n'y avait pas de sujets transcendantaux, il n'y aurait plus d'objets précis. Par exemple, un stylo peut être un stylo seulement pour le sujet qui le constitue en tant que stylo. Puisque Husserl respectait toujours son principe de réduction, il ne pouvait pas se demander de la façon d'être du sujet transcendantal. Pour les existentialistes ces problèmes se trouvent au cœur de la réflexion. Nous avons vu que tout le sens dépend toujours du sujet. Mais ce n'est pas un être absolu comme dans la conception de Fichte. C'est un individu concret, un individu dont la vie est limitée, un individu qui peut sentir la peur et l'angoisse, qui doit choisir tout le temps, qui peut tomber même dans l'irrationalité. Puisque le sujet est fragile, le sens qu'il constitue est aussi profondément imprégné par cette fragilité. C'est pourquoi le monde peut se dévoiler comme dimension du manque de sens. Passons ici à l'analyse de ce problème dans le roman.

…

L'activité constitutive du sujet reste cachée dans la vie quotidienne. On croit que notre monde ambiant est un système de choses stables et bien définies. On croit que «je» est une chose parmi les autres, parmi les êtres avec des frontières précises: les arbres, les livres, les stylos… Même la science est fondée sur cette naïveté de l'attitude naturelle: chaque discipline croit à l'existence de ses propres objets et leur spécificité va de soi. Comme Husserl l'a écrit: «Toute connaissance naturelle, la connaissance préscientifique et à plus forte raison la connaissance scientifique, est une connaissance qui objective de façon transcendante; elle pose comme existant des objets»[13]. La même chose est constatée par Roquentin: «je vivais au milieu de ces livres tout pleins de connaissances, dont les uns décrivaient les for-

[12] Idem, *Une Idée fondamentale de la phénomenologie de Husserl: l'intentionnalité*, [dans:] idem, *Transcendence de l'ego et autres textes phénoménologiques*, Paris 2003, p. 88.

[13] E. Husserl, *Idée de la phénoménologie*, op. cit., p. 59.

mes immuables des espèces animales, dont les autres expliquaient que la quantité d'énergie se conserve intégralement dans l'univers»[14]. L'univers de notre vie quotidienne et celui présenté dans les sciences positives est ainsi statique; pour ces attitudes le sens semble être fondé dans les choses elles-mêmes. Dans le roman il y a plusieurs exemples d'expériences existentielles qui dévoilent la fragilité du sens. Il faut le souligner: dans la philosophie husserlienne c'est la réduction, une savante opération intellectuelle qui permet de connaître la vérité de notre relation avec le monde. Dans la pensée existentielle, dont ce roman est une anticipation, cette vérité peut se dévoiler sans contrôle du sujet, dans les différents états existentiels. Quelle est la cause de cette expérience dans le chapitre mentionné? D'une part il y a un facteur subjectif – Roquentin ressent une inquiétude profonde, il pense toujours à la mort de Fasquelle, il a des visions effrayantes. Il dit: «Je cherchai autour de moi un appui solide, une défense contre mes pensées». D'autre part il y a un facteur objectif – le temps, le brouillard, l'obscurité qui approfondit encore l'état émotionnel du sujet. Et à l'inverse: son état émotionnel aggrave l'expérience du temps dépressif. À la bibliothèque, Roquentin éprouve ainsi «une espèce d'inconsistance des choses»[15], il dit: «Rien n'avait l'air vrai; je me sentais entouré d'un décor de carton qui pouvait être brusquement déplanté»[16]. Quelle vérité de la nature du monde se dévoile dans cette situation? Avant tout, il s'agit du fait que tous les objets en réalité ne sont pas statiques et stables, que leur mode de donation peut être différent en fonction de l'état du sujet. L'esprit de Roquentin est envahi par les pensées importunes, dans ce moment-là il garde sa rationalité avec effort, c'est pourquoi les effets de ses constitutions (comme une activité rationnelle du sujet transcendantal) dévoilent leur fragilité. Il se demande même après avoir pris la décision d'aller à la bibliothèque pour travailler : «Travailler? Je savais bien que je n'écrirais pas une ligne». Il sent que sa capacité intellectuelle est diminuée à ce moment-là et que son travail sera inefficace; pourquoi veut-il quand même travailler? La raison est évidente – il cherche «un appui solide»[17], «une défense contre mes pensées»[18]. Il veut s'occuper de quelque chose pour garder la rationalité, pour garder l'ordre intellectuel. Le travail intellectuel paraît comme un remède idéal avec les livres qui présentent le monde des faits stables et fixés qui semble être

[14] J.-P. Sartre, *La Nausée*, op. cit., p. 115.
[15] Ibidem, p. 114.
[16] Ibidem, p. 115.
[17] Ibidem, p. 112.
[18] Ibidem.

compréhensible facilement. De cette manière il est possible d'obtenir le sentiment de stabilité, de maîtrise de la réalité[19].

La situation analysée permet de tirer les premières conclusions: le sujet doit garder sa rationalité avec effort pour maintenir l'ordre constitué de la réalité. La pensée que la réalité est instable, que c'est seulement le sujet qui est responsable pour son ordre est insupportable pour le sujet lui-même. L'étrangeté des choses suscite l'angoisse, le sujet désire la sécurité, la prédictibilité du monde, la tranquillité d'y habiter. Leurs contraires sont une horreur pour le sujet: «Je me répétais avec angoisse: où aller? où aller? *Tout* peut arriver»[20]. C'est pourquoi Roquentin fait l'effort de maintenir le sens fragile des choses:

> Tant que je pourrais fixer les objets, il ne se produirait rien : j'en regardais le plus que je pouvais, des pavés, des maisons, des becs de gaz; mes yeux allaient rapidement des uns aux autres pour les surprendre et les arrêter au milieu de leur métamorphose. Ils n'avaient pas l'air trop naturels, mais je disais avec force: c'est un bec de gaz, c'est une borne-fontaine et j'essayais, par la puissance de mon regard, de les réduire à leur aspect quotidien[21].

Le fragment cité montre précisément le problème analysé. Pourquoi Roquentin essaie-t-il de saisir les choses par son regard? Pourquoi répète-t-il inlassablement les noms des objets croisés ? La réponse à ces questions est impossible du point de vue de l'attitude naturelle pour laquelle les choses existent comme prêtes, stables et dotées de sens. Pour comprendre le comportement de notre héros il faut se rendre compte d'une manière phénoménologique que c'est le sujet qui constitue le sens. Roquentin persiste à effectuer ses actes constitutifs pour maintenir l'ordre du monde qui lui est donné.

Ce type d'expérience est visible dans le roman avant tout quand Roquentin est allé au parc. Il s'assied sur une banquette mais il a le problème de la percevoir en tant que telle, son état le dérange dans ses actes d'identi-

---

[19] En entrant à la bibliothèque Roquentin a rencontré l'Autodidacte. Peut-être le grand but de ce personnage, le but d'apprendre tout ce qui se trouve dans l'amas de livre, lui sert-il de défense contre l'irrationalité de sa propre nature? Il est possible de poser une telle hypothèse. Son plan et sa stratégie de développement progressif du savoir contre l'irrationalité est compromis à la fin du roman où il perd l'accès à la bibliothèque en raison de ses tendances pédophiles (ou plutôt éphébophiles?) qu'il ne peut pas réprimer.

[20] J.-P. Sartre, *La Nausée*, op. cit., p. 116.

[21] Ibidem.

fication: «Je murmure: c'est une banquette, un peu comme un exorcisme. Mais le mot reste sur mes lèvres: il refuse d'aller se poser sur la chose. Elle reste ce qu'elle est»[22]. Mais s'il ne peut pas l'identifier comme une banquette, qu'est-ce qu'il sait de cet objet? Une chose est certaine: «ça existe»[23]. Husserl ne parlait pas de l'existence des choses après la réduction. Sartre semble plusieurs fois violer l'interdiction husserlienne et devient plus métaphysique[24]. Pour lui les choses existent en elles-mêmes («en-soi») mais c'est le sujet conscient («pour-soi») dont les actes confèrent le sens. Quand une chose existant «en-soi» devient une choses pour-le-sujet, il effectue la constitution en lui donnant du sens. S'il n'y avait pas de sujet, il y aurait seulement des choses existant sans sens, il y aurait seulement une existence brute de quelque chose d'imprécis. Ce problème fondamental est bien visible lorsque le héros ressent la fragilité de sa constitution du marronnier:

> La racine du marronnier s'enfonçait dans la terre, juste au-dessous de mon banc. Je ne me rappelais plus que c'était une racine. Les mots s'étaient évanouis et, avec eux, la signification des choses, leurs modes d'emploi, les faibles repères que les hommes ont tracés à leur surface. J'étais assis, un peu voûté, la tête basse, seul en face de cette masse noire et noueuse, entièrement brute et qui me faisait peur[25].

Roquentin dit que dans cette expérience l'existence s'est dévoilée pour lui. Dans le monde qui semble être ordonné et stable, plein de sens, on ne sent pas la pesanteur de cette masse existante ordonnée par le sujet dans sa fonction transcendantale. Puisque les effets de son activité sont fragiles comme lui-même, de temps en temps le monde peut dévoiler son visage:

> [...] c'était clair comme le jour: l'existence s'était soudain dévoilée. Elle avait perdu son allure inoffensive de catégorie abstraite: c'était la pâte même des choses, cette

[22] Ibidem, p. 179.

[23] Ibidem, p. 178.

[24] Il est possible d'observer une pareille tendance dans l'analytique existentielle de Martin Heidegger mais cette similarité est superficielle. Malgré tout, en comparaison avec Heidegger, Sartre reste plus fidèle à la perspective husserlienne. Le point de départ des analyses pour Sartre c'est l'*ego* et la conscience, même si ces concepts sont redéfinis par rapport à Husserl. Le point de départ pour Heidegger n'est plus la conscience du sujet, mais l'être-au-monde du *Dasein*. L'interprétation du *Dasein* comme sujet qui se réfère intentionellement aux objets reste quelque chose de secondaire. Cette manière de penser cache pour lui une dimension primordiale de l'être-au-monde. K. Michalski, *Heidegger i filozofia współczesna*, Warszawa 1998, p. 143–144.

[25] J.-P. Sartre, *La Nausée*, op. cit., p. 181.

> racine était pétrie dans l'existence. […] Ce vernis avait fondu, il restait des masses monstrueuses et molles, en désordre – nues, d'une effrayante et obscène nudité[26].

Le sens constitué par le sujet est comparé ici avec le vernis, quelque chose qui masque une vraie nature de l'être. Celui-ci est une sorte de masse indéfinie sur laquelle toute cette multitude de choses de notre monde ambiant est fondée. Cette masse est inépuisable et sans frontières. C'est un seul absolu: «Tout était plein, tout en acte, il n'y avait pas de temps faible, tout, même le plus imperceptible sursaut, était fait avec l'existence. Et tous ces existants qui s'affairaient autour de l'arbre ne venaient de nulle part et n'allaient nulle part»[27]. Le sujet qui s'est rendu compte de ce fait se sent plongé dans le chaos et dans l'étrangeté. Il se sent assailli par cette masse amorphe d'être[28]. Ce problème nous mène directement au titre du roman et à l'expérience cruciale de ce qui est superflu, «de trop». Avant l'explication, jetons un coup d'œil sur les deux autres dimensions du problème de sens: les relations avec autrui et avec soi-même.

…

La réflexion sur autrui dans la phénoménologie commence dans la dernière *Méditation cartésienne* de Husserl où il a analysé les conditions de la constitution d'autrui, c'est-à-dire: comment est-il possible de comprendre certains «objets» de notre expérience comme autres sujets? Ce problème est particulièrement important dans l'existentialisme qui s'occupe d'un individu avec sa subjectivité, mais il est conscient que son *ego* est toujours dans les relations avec les autres. Il est possible d'être tel et tel seulement parce qu'on est perçu et reconnu comme tel et tel par les autres[29]. Nous avons dit que le «sens» signifie «être tel et tel» et c'est le sujet qui le constitue. Ce problème est le même dans les relations avec les autres qui, par leurs actes de constitution, font l'apparition de moi comme tel et tel. C'est pourquoi Sartre pouvait dire «L'enfer – c'est les autres»[30] car c'est par les autres, du fait de

[26] Ibidem, p. 182.

[27] Ibidem, p. 189.

[28] La réflexion sur la Végétation comme force absurde d'être qui essaie de conquérir le monde de la culture est un symbole de la distinction entre les efforts humains pour garder le sens du monde et la poussé de la masse d'être. Ibidem, p. 220.

[29] Idem, *Egzystencjalizm jest humanizmem*, tłum. J. Krajewski, Warszawa 1998, p. 61.

[30] Ces mots célèbres viennent du drame *Huis clos*, écrit en 1943 et mis en scène en 1944. Cet «enfer» se laisse définir comme la vie «sous le regard d'autrui». A. Lagarde, L. Michard, *XXe siècle*, Paris 1981. Pourtant, il faut souligner que dans la période pure-

leur activité constitutive, que je suis rangé dans des catégories violant ma liberté absolue. Après avoir constitué le sens de quelqu'un, on attend qu'il réalise un rôle impliqué, d'où vient l'impression d'être capable de prévoir le comportement d'autrui, de maîtriser sa liberté de choix. C'est pourquoi Roquentin qui a constitué un certain sens de l'Autodidacte est confondu en entendant quelque chose qui est incompatible avec le mode selon lequel son ami lui apparaît: «je ne puis me l'imaginer autrement qu'autodidacte»[31]. Roquentin est conscient de cette tension entre les hommes, pour lui les théories humanistes et optimistes de son ami semblent absurdes. Après les avoir rejetées, l'Autodidacte le nomme misanthrope mais Roquentin pense immédiatement:

> Je sais ce que dissimule ce fallacieux effort de conciliation. Il me demande peu de chose, en somme: simplement d'accepter une étiquette. Mais c'est un piège: si je consens, l'Autodidacte triomphe, je suis aussitôt tourné, ressaisi, dépassé[32].

La réflexion existentielle à travers la perspective découverte par la phénoménologie a mené Sartre à la conclusion que parmi les sujets il y a toujours une tension, un jeu de classifier autrui selon un certain sens constitué. Ce jeu n'était pas présent dans les relations avec les choses car ici les deux côtés sont actifs dans leur vie intentionnelle. Quel est l'enjeu de ce jeu infini? L'enjeu est sérieux car il s'agit du fondement de la subjectivité – il s'agit de la liberté ou plutôt de la conscience d'être libre. Si tout le monde constitue le sens du sujet de telle ou telle manière, il peut commencer à croire qu'il s'épuise dans ce sens, qu'il n'est rien de plus que le contenu de ce sens, qu'il a son rôle, qu'il a certains schémas de la vie qui lui sont propres, de sa propre routine, de sa propre médiocrité. C'est pourquoi les autres sont comparés par Roquentin à des automates[33].

Dans la vie quotidienne l'homme n'est pas conscient de cette tension intersubjective car pour le sujet il est facile d'avoir un sens imposé par les autres. De cette manière il ne faut ni s'inquiéter pour sa propre vie, ni sentir un devoir de responsabilité absolue pour son propre projet existentiel. Sartre dévoile que les hommes ont une tendance à s'approprier un sens donné pour oublier la pléthore de ses possibilités existentielles. Il est facile de se

---

ment phénoménologique de Sartre, celle de *La Nausée*, les autres ne sont pas encore si démonisés. Il est possible d'observer une radicalisation des idées de Sartre sur ce point déjà dans *l'Être et le Néant.*

[31] J.-P. Sartre, *La Nausée*, op. cit., p. 153.

[32] Ibidem, p. 169.

[33] Ibidem, p. 103.

concentrer sur la réalisation d'un seul sens, sur un petit rôle dans la vie : «Je parcours la salle des yeux. C'est une farce! Tous ces gens sont assis avec des airs sérieux [...] Ils ont chacun leur petit entêtement personnel qui les empêche de s'apercevoir qu'ils existent»[34].

Dans la philosophie sartrienne les différentes manières de masquer sa liberté et sa propre existence dans sa nudité, cet auto-mensonge existentiel, s'appellent «la mauvaise foi»[35]. Sa réalisation emblématique consiste à accepter un petit rôle engendré par un certain sens constitué par les autres, à s'identifier à un modèle possible de nous mêmes. De cette manière on a l'impression d'être défini, on peut oublier cette pesanteur de notre existence qui précède toujours notre essence. Roquentin a l'impression d'avoir connu la vérité de la condition humaine, se distinguant ainsi des autres personnes présentes au restaurant: «j'ai perdu mon apparence d'homme et ils ont vu un crabe qui s'échappait à reculons de cette salle si humaine. À présent l'intrus démasqué s'est enfui: la séance continue»[36]. Pourquoi se sent-il aliéné par rapport à ces gens réunis là?

...

Cette aliénation de Roquentin est fondée sur sa prise de conscience de certains faits fondamentaux qui restent cachés pour ceux qui vivent sans réflexion. Il ne veut pas accepter le sens que les autres lui imposent. C'est une violation et Roquentin veut être libre: «Je ne devrais pas me plaindre: je n'ai voulu qu'être libre»[37]. Il est possible de voir ici un paradoxe existentiel – cette liberté qu'il veut garder devient aussi son malheur accablant: «Mais cette liberté ressemble un peu à la mort?»[38]. Puisqu'il veut éviter l'imposture du sens, il ne veut pas se laisser classifier, il ne veut pas être pour les autres «tel et tel» – il reste comme une masse vide, indéfinie, injustifiée : «Je n'y comprends rien, à ce visage. Ceux des autres ont un sens. Pas le mien»[39]. Il n'a non plus de sens impliqué par un rôle au cœur de la société:

> Je n'étais pas un grand-père, ni un père, ni même un mari. Je ne votais pas, c'était à peine si je payais quelques impôts: je ne pouvais me targuer ni des droits du con-

[34] Ibidem, p. 160.
[35] Idem, *Egzystencjalizm jest humanizmem*, op. cit., p. 72.
[36] Idem, *La Nausée*, op. cit., p. 177.
[37] Ibidem, p. 99.
[38] Ibidem, p. 221.
[39] Ibidem, p. 34.

> tribuable, ni de ceux de l'électeur, ni même de l'humble droit à l'honorabilité que vingt ans d'obéissance confèrent à l'employé. Mon existence commençait à m'étonner sérieusement. N'étais-je pas une simple apparence?[40]

Le problème indiqué dans ces mots est mis en évidence par la construction singulière de la relation entre la société et le héros. Tandis que celle-là est présentée par l'auteur comme une structure bien organisée, celui-ci semble être complètement «amputé de sa situation sociale et de son passé»[41].

Ce type de vide existentiel est impensable sur le paradigme de la phénoménologie classique de Husserl en raison d'une différence importante entre lui et Sartre quant à la structure du sujet. Pour Husserl (dans sa pensée mature) ce qui reste après l'exécution de la réduction, c'est le sujet transcendantal, un certain *ego* conscient qui conditionne la rencontre avec l'objet. Alors, dans sa vision, le sujet semble d'emblée sensé – il est *ego* concret, un individu, un agent de la vérité. Pour Sartre, ce type de sujet est une manifestation du dogmatisme husserlien, la réduction radicale efface toute structure égologique. C'est-à-dire qu'au niveau transcendantal, la conscience est impersonnelle[42]. C'est pourquoi Roquentin dit: «J'étais la racine de marronnier. Ou plutôt j'étais tout entier conscience de son existence […] rien d'autre qu'elle»[43]. Dans les actes dirigés vers les objets du monde, le sujet est dépourvu d'identité personnelle, l'*ego* apparaît seulement comme un noème dans les actes d'auto-réflexion[44]. C'est le vide de la conscience qui reste une condition de la liberté humaine. La critique de la psychologie effectuée par Sartre a pour but de démontrer que l'homme n'est pas déterminé par des facteurs différents de l'intérieur de son psychisme, qu'il est libre au sens absolu. La liberté reste strictement liée à ce vide ontologique de l'homme qui devient plusieurs fois insupportable. C'est pourquoi le héros dit d'une manière désespérée : «Qu'on me donne quelque chose à faire, n'importe quoi…»[45]. Mais après un moment il se rappelle:

> Il vaudrait mieux que je pense à autre chose, parce que, en ce moment, je suis en train de me jouer la comédie. Je sais très bien que je ne veux rien faire: faire quelque chose, c'est créer de l'existence – et il y a bien assez d'existence comme ça[46].

---

[40] Ibidem, p. 127.

[41] I. Geneviève, *«La Nausée», Sartre: analyse critique*, Paris 1971, p. 58.

[42] La conception du sujet sartrien a été présentée pour la première fois dans son livre *Transcendence de l'ego*.

[43] J.-P. Sartre, *La Nausée*, op. cit., p. 187.

[44] Idem, *Transcendencja Ego*, tłum. U. Idziak, Warszawa 2006, p. 23.

[45] Idem, *La Nausée*, op. cit., p. 243.

[46] Ibidem.

Il est possible de voir ici clairement une tension qui engendre son drame existentiel – d'une part le dégoût senti devant toute la dimension des choses existantes, devant toute cette masse utilisée comme une matière dans les actes constitutifs qui produisent leurs sens fragiles en vain; d'autre part, le dégoût pour soi-même en tant qu'individu vide et indéfini en raison de sa répugnance pour accepter un sens concret. Cette masse indéfinie et tout l'être qui s'y enracine se dévoile comme dépourvu de sens, comme superflu, comme quelque chose «de trop».

Le plaisir bizarre éprouvé par Roquentin lors de la lecture de son propre nom sur les enveloppes[47] est issu d'un désir plus ou moins conscient d'être défini, d'un désir d'auto-identification. Il faut se demander de quelle manière il veut alors mener sa vie en face de ces deux pulsions contradictoires par lesquelles il est visiblement tiraillé? «Dormir, manger. Exister lentement, doucement, comme ces arbres, comme une flaque d'eau, comme la banquette rouge du tramway»[48] – dans ces mots on voit une tentation nihiliste de refuser la pesanteur propre au sujet humain qui est condamné à l'effort constitutif de sens, cet effort d'être homme, souligné par l'Autodidacte dans les mots cités en exergue. Roquentin n'en veut pas, c'est pourquoi il a répondu à son ami: «Excuse-moi, lui dis-je, mais alors je ne suis pas bien sûr d'être un homme: je n'avais jamais trouvé ça bien difficile. Il me semblait qu'on n'avait qu'à se laisser aller»[49]. Pourtant, au fond, il sait que ce n'est pas une réponse car même en rejetant le sens imposé, il reste quand même dans la dimension d'être. Il voudrait la quitter totalement : «N'avoir ni sang, ni lymphe, ni chair. Couler dans ce long canal vers cette pâleur là-bas. N'être que du froid»[50]. Est-il possible de trouver un remède?[51] Dans

[47] Ibidem, p. 92.

[48] Ibidem, p. 222.

[49] Ibidem, p. 173.

[50] Ibidem, p. 47.

[51] Il est à noter que Sartre n'est pas le seul qui pose cette question dans le courant phénoménologique en France. Par exemple E. Lévinas, probablement le premier phénoménologue français, appelait cette dimension d'une masse d'existence indéfinie et impersonnelle en utilisant le nom dérivé d'un verbe impersonnel: *l'il y a*. Pour lui le seul chemin de quitter l'être c'est la dimension éthique car la bonté dépasse l'existence. Il faut constater aussi que, aussi bien pour Lévinas que pour Sartre, le suicide n'est jamais une solution authentique de ce problème. Dans le roman le suicide est rejeté pour une raison très surprenante: c'est une activité qui engendre de nouveaux états des choses et de nouveaux objets superflus (comme le sang, le corps mort etc.): «un goût de sang dans la bouche au lieu de ce goût de fromage, ça ne fait pas de différence. Seulement il faudrait faire un geste, donner naissance à un événement superflu […] Il y a bien assez de choses qui existent comme ça» (ibidem, p. 176).

le roman il y a une réponse qui commence à se dessiner à la fin – l'art. «La Négresse chante. Alors on peut justifier son existence? […] Est-ce que je ne pourrais pas essayer….»[52]. Pour être précis, cette nature miraculeuse de l'art concerne surtout l'art immatériel. Tant Sartre que le héros de son roman sont visiblement effrayés et dégoûtés par une masse de matière, une masse tellement indéfinie, accablante et superflue. C'est pourquoi la musique, contrairement aux arts matériels, semble être quelque chose de pur et d'insaisissable.

Nous avons dit que Roquentin a connu en quelque sorte le fait existentiel qui reste caché aux autres. Il est grand temps de dire que la manière dont il s'en est rendu compte, à côté de la réflexion, c'est l'état particulier indiqué dans le titre[53]: la Nausée. Comme Brunel le souligne, Sartre voulait dans ses romans avant tout exprimer des vérités et des sentiments métaphysiques[54]. La Nausée et ce qu'elle dévoile constituent un exemple parfait de la réalisation de ce but littéraire. Ce sentiment qui mélange un dégoût, une horreur et l'ennui, est défini de la façon suivante:

> C'est donc ça la Nausée: cette aveuglante évidence? […] Maintenant je sais: J'existe – le monde existe – et je sais que le monde existe. C'est tout. Mais ça m'est égal. C'est étrange que tout me soit aussi égal: ça m'effraie[55].

Dans le langage phénoménologique chaque acte et chaque état du sujet a son corrélat intentionnel. L'expérience de la Nausée est quand même particulière – elle ne dévoile pas un objet, elle n'identifie pas un objet sensé; tout au contraire: elle dévoile pour le sujet seulement le fait qu'il existe, que le monde existe, que tout existe. Et en même temps, que tout existe en vain, sans aucun but. Tout est superflu, d'où cette indifférence de Roquentin dans les mots cités. Le corrélat de la nausée c'est l'être dans sa totalité, comme une masse suffocante, comme une mer envahissante[56]: «Je voudrais tant me laisser aller, m'oublier, dormir. Mais je ne peux pas, je suffoque : l'existence

---

[52] Ibidem, p. 249.

[53] Il est à noter que le titre du roman proposé par Sartre était «Melancholia» ce qui constituait une référence à une gravure de Dürer. Enfin l'auteur a changé le titre à l'instigation de Gaston Gallimard. G. Raillard, *«La Nausée» de J.-P. Sartre*, Paris 1972, p. 30.

[54] P. Brunel, Y. Bellenger, *Histoire de la littérature française II: XIXe et XXe siècle*, Paris 1986, p. 675.

[55] J.-P. Sartre, *La Nausée*, op. cit., p. 175.

[56] Comme J. Trznadel l'indique – le mot français «la nausée» vient du mot grec «nautia» qui sigifie «la mer». J. Trznadel, *Wolność niezbędna i przeklęta*, [dans:] J.-P. Sartre, *Mdłości*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1974, p. 3.

me pénètre de partout, par les yeux, par le nez, par la bouche…»[57]. La Nausée vient donc de la découverte de la nature indéfinie et superflue de la masse d'être dans sa nudité dégoûtante et suppose un besoin aigu de se débarrasser de tout ce qui est «de trop»[58].

…

Comme c'était déjà souligné tout au début, *La Nausée* précède l'existentialisme au sens propre de Sartre, mais il anticipe certains de ses traits. Il paraît légitime de dire dans un sens plus général que le roman analysé anticipe certains problèmes de l'existentialisme comme un phénomène culturel plus large. Une des notions fondamentales de celui-ci, par exemple dans sa version proposée par Albert Camus, élaborée dans les années 40., est la notion de «l'absurde». Le problème semble être mentionné par Roquentin directement: «L'absurdité, ce n'était pas une idée dans ma tête […] j'avais trouvé la clef de l'Existence, la clef de mes Nausées, de a propre vie. De fait, tout ce que j'ai pu saisir ensuite se ramène à cette absurdité fondamentale»[59]. Pourtant, ici il s'agit du problème qui vient des analyses phénoménologiques de l'auteur concernant le manque de sens de l'être et son caractère superflu[60]. Camus accentue une autre facette de cette notion, celle de l'absurde de la vie venu d'un écart béant entre l'homme et la nature comme deux ordres divers[61].

Il est possible de dire que dans le cas de la pensée de Sartre le problème a deux racines. D'une part l'expérience de son temps où, comme Nietzsche

[57] J.-P. Sartre, *La Nausée*, op. cit., p. 180.

[58] Pour lire l'analyse détaillé du motif de la Nausée dans le roman. G. Raillard, op. cit., p. 56–64.

[59] Ibidem, p. 184.

[60] H. Puszko, *Być Stendhalem i Spinozą. Szkic o filozofii J.-P. Sartre'a*, Warszawa 1997, p. 196–197.

[61] «Ainsi, sous le signe de *l'absurde*, on a parfois confondu la pensée d'Albert Camus […] avec l'existentialisme sartrien» (A. Lagarde, L. Michard, op. cit., p. 594). La question se pose de savoir quelle est exactement la relation entre ces deux penseurs quant à la notion de «l'absurde» de Camus et cette «absurdité» mentionné par le héros dans le roman analysé. Dans la pensée de Sartre, si l'homme comme sujet est une source de sens constitué, l'être de la nature «en soi» reste aveugle envers l'activité constitutive de l'homme. Une confrontation entre ces deux ordres peut faire penser à la philosophie de Camus, mais il n'est pas justifié de tout simplement identifier les termes vu certaines différences entre la philosophie et la méthode de Camus et celles de Sartre. L'analyse détaillée de ce problème dépasse le cadre du présent article.

l'a dit auparavant, «Dieu est mort»[62], d'autre part l'approfondissement de la réflexion phénoménologique. La découverte de l'activité constitutive du sujet pose la question de la fragilité du sens constitué et à la fois permet de tirer la conclusion que le monde en-soi est complètement vide de sens. Si le sujet a un tel rôle, il est pleinement responsable de l'organisation de l'ordre de l'univers qui de temps en temps peut dévoiler son visage de chaos, comme une réalité du désordre. La grande découverte des penseurs utilisant la méthode phénoménologique pour l'analyse de l'existence humaine consiste en une prise de conscience que le monde n'est pas un ordre, il est un chaos irrationnel et il n'y a aucun sens sans constitution du sujet[63]. «L'absurdité», mentionnée par Roquentin, indique à la fois que dans ce chaos primordial les objets n'ont aucune raison d'exister et qu'ils sont complètement injustifiés.

L'esprit moderne est né comme une volonté ardente de liberté. La réflexion des philosophes dits «existentiels» constitue une des facettes la plus évidente de cette aspiration. La liberté absolue est la responsabilité absolue, c'est une pesanteur d'ordonner la réalité par soi-même, qui n'est pas prête à être habitée sans obligations. La conscience de cette liberté engendre un risque d'expérience de vide existentiel et c'est la tâche de l'homme de le remplir. Mais comment faut-il le remplir d'une manière authentique, sans tomber dans les schèmes et rôles imposés? À cette question chacun de nous doit répondre individuellement.

The Fragility of Sense Experience in *Nausea* by Jean-Paul Sartre

Abstract

The present article is an attempt to analyze the crucial problem of the Sartre's novel from the perspective of phenomenological reflection on the concept of 'sense'. The work reflects the author's fascination with the philosophical approach proposed by Husserl, but at the same time it shows certain shifts visible in the Sartrian reception of the method. In phenomenology sense of an object, which may be defined as its 'to

[62] Bien évidemment il ne s'agit pas de comprendre cette phrase comme annulation de la croyance dans la philosophie (il suffit de rappeler au moins le cas de Marcel et son existentialisme chrétien ou la pensée de Lévinas, tellement imprégnée par la religion juive). La thèse de Nietzsche doit être comprise ici comme une déclaration de la fin d'un certain ordre axiologique et existentiel considéré auparavant comme quelque chose d'évident. Même ceux qui ont choisi le chemin de la philosophie religieuse ont été obligés de re-penser leurs principes face à une nouvelle situation de l'homme. Sartre a choisi tout simplement un autre chemin.

[63] K. Michalski, op. cit., p. 12.

be such and such', is discovered as an effect of transcendental subject's constitutive activity. However, the classical phenomenological thought presented by Husserl did not pose the question about the subject's way of being. The reflection on the human existence discovers the subject in its fragility, discovering at the same time fragility of the constituted sense. The analysis of the Sartre's novel is focused on the presentation of the problem of 'sense' in its three dimensions: in the relations between the main character and objects, other subjects and also himself. Finally, the presented reflection leads to the explanation of the crucial experience of 'Nausea'.

KEYWORDS

Jean-Paul Sartre, Edmund Husserl, existentialism, transcendental subject, sense, constitution, phenomenology, Nausea

DOŚWIADCZENIE KRUCHOŚCI SENSU W *MDŁOŚCIACH* JEANA PAULA SARTRE'A

STRESZCZENIE

Niniejszy artykuł stanowi próbę analizy kluczowego problemu tytułowej powieści Jeana Paula Sartre'a przez pryzmat refleksji fenomenologicznej nad pojęciem „sensu". Dzieło to odzwierciedla fascynację autora metodą filozoficzną zaproponowaną przez Edmunda Husserla, a zarazem wskazuje na zasadnicze przesunięcia, które dokonują się w Sartre'owskiej recepcji tej metody. W fenomenologii sens rzeczy, który zdefiniować można jako „bycie tym oto" danego obiektu, zostaje uznany za efekt pracy konstytucji transcendentalnej podmiotu. Klasyczna fenomenologia Husserla nie zadała jednak kluczowego pytania o sposób bycia podmiotu konstytuującego ów sens. Namysł nad egzystencją człowieka wiedzie do odkrycia podmiotu w jego kruchości, ujawniając tym samym kruchość ustanawianego przezeń sensu. Zaprezentowana analiza powieści Sartre'a skupia się na ukazaniu problemu sensu w trzech wymiarach: w stosunku głównego bohatera do świata rzeczy, innych ludzi i wreszcie – samego siebie. Prezentowana refleksja prowadzi do wyjaśnienia kluczowego w powieści doświadczenia „Mdłości".

KEYWORDS

Jean Paul Sartre, Edmund Husserl, egzystencjalizm, podmiot transcendentalny, sens, konstytucja, fenomenologia, Mdłości

BIBLIOGRAPHIE

1. Bednarczyk B. P., *Fenomenologii wyjście ku światłu. Etyczny sens transcendentalnego pytania Edmunda Husserla*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego. Nauki Humanistyczne" 2015, nr 10 (1).
2. Brunel P., Bellenger Y., *Histoire de la littérature française II : XIXe et XXe siècle*, Paris 1986.
3. Drummond J. J., *Historical Dictionary of Husserl's Philosophy*, London 2008.

4. Geneviève I., *«La Nausée», Sartre : analyse critique*, Paris 1971.
5. Husserl E., *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, tłum. D. Gierulanka, Warszawa 1967.
6. Husserl E., *Idée de la phénoménologie*, trad. A. Lowit, Paris 2015.
7. Husserl E., *Méditations Cartésiennes*, trad. G. Peiffer et E. Lévinas, Paris 1953.
8. Lagarde A., Michard L., *XXe siècle*, avec la collaboration de R. Audibert, H. Lemaitre, T. Van der Elst, Paris 1981.
9. Michalski K., *Heidegger i filozofia współczesna*, Warszawa 1998.
10. Puszko H., *Być Stendhalem i Spinozą. Szkic o filozofii J.-P. Sartre'a*, Warszawa 1997.
11. Raillard G., *La Nausée de J.-P. Sartre*, Paris 1972.
12. Sartre J.-P., *Egzystencjalizm jest humanizmem*, tłum. J. Krajewski, Warszawa 1998.
13. Sartre J.-P., *La Nausée*, Barcelone 2013.
14. Sartre J.-P., *Situations, I*, Paris 1947.
15. Sartre J.-P. *Transcendencja Ego*, tłum. U. Idziak, Warszawa 2006.
16. Sartre J.-P., *Une Idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: l'intentionnalité*, [dans:] idem, *Transcendance de l'ego et autres textes phénoménologiques*, Paris 2003.
17. Tischner J., *Fenomenologia E. Husserla* [dans:] *Filozofia współczesna*, red. J. Tischner, Kraków 1989.
18. Trznadel J., *Wolność niezbędna i przeklęta*, [dans:] J.-P. Sartre, *Mdłości*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1974.
19. Warnock M., *Egzystencjalizm*, tłum. M. Michowicz, Warszawa 2005.
20. Zahavi D., *Fenomenologia Husserla*, tłum. M. Święch, Kraków 2012.
21. Zarader M., *Lire «Être et temps» de Heidegger*, Paris 2012.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 17 (2/2017), s. 91–111
e-ISSN 2082-9469 | p-ISSN 2299-1638
www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty/nauki-humanistyczne
DOI: 10.26361/ZNTDH.08.2017.17.06

Łukasz Byrski

Jagiellonian University in Kraków
Faculty of Philosophy
Institute of Religious Studies
e-mail: byrskister@gmail.com

Of Many Souls of Man: Comparative Studies on the Concepts of a Soul(s) in Different Cultures[1]

Abstract

Throughout the history many different concepts concerning afterlife have been developed. Especially the spiritual forms that are leaving the body after the death of a person. The term "soul" is not very precise in that context and this paper is trying to explain definitions of a "soul" based on the variety of examples from history of human beliefs. It is obvious that simple and single definition cannot be formulated for all different kinds of religions but the classification of at least some elements would be very helpful for studying the matter further. The source material taken into consideration include Siberian shamanism, ancient Egyptian religion, Mesopotamian and Anatolian concepts, as well as the Chinese and the Maya beliefs.

Slowa kluczowe

Ancient religions, Egypt, Bible, soul

Soul – problems of definition and meaning

The concept of a single soul is deeply rooted in the Judeo-Christian tradition and this is the reason why such terminology is used in comparative religion studies. The reason why I am mentioning it in the beginning is also an explanation given for the title of the whole paper. If we look into the greatest,

[1] This study is based on the subject I was teaching in the Department of Comparative Religion, Comenius University in Bratislava during my research stay in the frame of National Scholarship Program of the Slovak Republic (winter semester 2015/2016).

many volumes long, English language source called "Century Dictionary" which was completed in the end of 19th century – following definition is present there for a "soul:" "A substantial entity believed to be that in each person which lives, feels, thinks and wills."[2] All the other dictionaries suggest more or less similar explanation with one thing in common – that the "soul" is of a singular number. Even more in the source quoted above there is a statement that "it is also commonly believed that soul has no parts."[3] Both concepts are not so common and in contradiction to what we can read they were accepted by minority of cultures as will be shown later. Also the exact meaning of the word which is in use now in Christian context have completely different origins – as for example in Germanic and Slavic groups of languages.[4] For the first one (including English) it may come from Proto-Germanic root: **saiwaz* – "from the lake." The lake or sea was a stopping place of the souls before birth or after death in northern European beliefs so reconstructed meaning would be: "coming from or belonging to the sea."[5] The pan-Slavic word for "soul" – *duša* (*duše* in Czech) has connection to Proto-Indo-European root which also is an origin for the word for "smoke:" *dim* (or *dym*) also peculiar to this whole language group.[6] Taking into consideration both this information and data from the languages which preserved some terms closely related to the meaning of reconstructed Proto--Indo-European root the definition may be: "something air-like (breath) or smoke-like (when visible) that resides inside human body and can leave it."[7]

[2] *Soul*, eds. W. D. Whitney, B. E. Smith, [in:] *The Century Dictionary*, 1889–1909, digitalized version, [online:] http://www.global-language.com/century [accessed: 25.03.2017].

[3] Ibidem, p. 5781.

[4] I have discussed the problem of definition of soul and its original meaning in Germanic and Slavic languages in the paper: Ł. Byrski, *The Problem of Cultural and Religious Knowledge in Translating Ancient Texts*, [in:] *Translating Cultures: Thematic Edition of Collected Works in 4 Volumes* (*Kulture u prevodu: tematski zbornik u 4 knjige*), vol. 1, eds. A. Vraneš, Lj. Marković, Beograd 2016, pp. 143–154.

[5] D. Harper, *Soul*, [in:] *Online Etymology Dictionary*, 2001–2015, [online:] http://www.etymonline.com/index.php?term=soul [accessed: 25.03.2017].

[6] *An Etymological Dictionary of the Proto-Indo-European Language. A Revised Edition of Julius Pokorny's "Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch"*, eds. G. Starostin, A. Lubotsky, 2007, pp. 711, 725, [online:] https://marciorenato.files. wordpress.com/ 2012/ 01/pokorny-julius-proto-indo-european-etymological-dictionary.pdf [accessed: 25.03.2017].

[7] See Slovak and Czech word for: "bladder" (or "air chamber") and Polish term for an old type of cloth iron: "iron with a soul".

Siberian cultures[8]

In contradiction to the definition presented above in Siberian cultures not only everyone have several souls but also these souls are made from few different elements each responsible for other functions during life and after the death of a person. In south-Siberian Shors culture four types of souls are specified: *tyn* – responsible for breathing, *kut* – responsible for health, *sürüneze* – earthly soul that stay on earth for some time after death as a kind of ghost and can disturb the relatives of the deceased and *üzüt* – soul that travels to the underworld after death of the body.[9] According to Yakuts there are only two types of souls: *kut* – connected with earthly realm and possessing the ability to change into *üor* – a ghoul harming people after the death and *sür* – heavenly immortal soul. *Kut* can be divided into three further elements: *buor kut* – "earthly soul" circling around the person, *salgyn kut* – "air soul" living inside human body and leaving it only during sleep and *ije kut* – "mother soul" staying always in the body until its death.[10] Similar patterns can be found in western, central and far north parts of Siberia. Evenks (Tunguz) believe that each person has three souls: bodily soul – *bejen*, "shadow" – *hanian* and the third – heavenly soul which is called either *los* or *main*. The first one stay always in the body but the last one is residing in a kind of paradise near ancestral river. As observed on Siberian examples some of the souls can die so also common understanding of a "soul" as something immortal does not apply here. Both *bejen* and *los*/*main* are mortal, only *hanian* which can separate from the body during life of person can survive the death but changed into other form called *omi*. This is only temporary state as *omi* have to escape as a bird from the Spirit of the Underworld who wants to kidnap it. Later this soul come back to earth to the woman's womb to start a new life.[11] Interesting beliefs are those of Kets who think that both people and animals have souls. The difference however is in numbers – people have seven souls and animals just one. The most important soul is known as *ulbej* and it possesses the ability to separate from the body – it is imagined as unseen but material miniature form of the person floating around the body. *Ulbej* could return to the realm of living

[8] This part of the study enlists examples taken from M. Kośko's book *Mitologia ludów Syberii* which shows differences in the beliefs from that region in the best way for the purposes of this study.

[9] M. M. Kośko, *Mitologia ludów Syberii*, Warszawa 1990, pp. 113–114.

[10] Ibidem, pp. 115–116.

[11] Ibidem, pp. 116–117.

announced in the dreams of a family members of the deceased. It returns to the special figure made for this purpose called *dangols.*[12] Selkups say either person can have soul or not. In that other case it means very short life. Soul is divided into two parts: *kejty* – "breath" and *tika* – "shadow" both of which vanish with the death of a body. According to Selkups the soul is given to everyone by an old woman name Ylyntyl Kota who holds two books: "The Book of Heavenly Son Ič" and "Dark Book of Death" and the life expectancy depends on in which book the soul was written by her.[13] In the language of Nenets (Samoyeds) there is no precise term for "soul," there are however few elements that form something similar. These elements are: "breath," "shadow" and sometimes "blood." Nganasans on the contrary believe that each person have many souls and most important are: *battiu* – "breath," *sejmy* – "eyes," *dije* – "brain," *sa* – "heart," *kam* – "blood" and *sedangka* – "shadow." The last one can change into evil ghoul called *barusi* which thrives on organs of a living person.[14] Mentioning of this elements and types of soul will be important for later comparisons.

Table 1: Soul beliefs in Siberian cultures - comparison

	culture	**number of souls**	**names of souls**	**meaning**	**number of parts**	**names of parts of souls**	**meaning**	**nature of soul (mortal, immortal or changing into something)**
1	**Shors**	4 souls	*tyn*	"breath"			responsible for breathing, mortal	
			kut				responsible for health, mortal	
			sürün-eze				can change into ghost/ghoul, mortal	
			üzüt				immortal (go to the underworld and can return back to earth)	

[12] Ibidem, pp. 119.
[13] Ibidem, pp. 121–123; These "books" are believed to be written on a stone.
[14] Ibidem, p. 124.

2	**Yakuts**	2 souls	*kut*		3 parts (*kut*)	*buor kut*	"earthly soul"	earthly soul (*kut* can change into *üor* = ghoul)
						salgyn kut	"air soul"	
			sür			*ije kut*	"mother soul"	*sür* is immortal (heavenly soul)
3	**Evenks**	3 souls	*bejen*	"bodily soul"			connected with the body, mortal	
			hanian	"shadow"	immortal, can leave the body during live, change into temporary form *omi* and then into bird and come back to earth to woman's womb and is reborn			
			los or *main*	"soul"	resides in paradise far from the body but die with it			
4	**Kets**	7 souls (people), 1 soul (animals)	*ulbej*	*ulbej* can leave the body, but should stay nearby, can communicate through dreams, can come back and live inside figure called *dangols*				
			other names unknown					
5	**Selkups**	1 complex soul or none	*ilsat*	"this by which we live", also "sun ray"	2 parts	*kejty*	"breath"	die with body
						(ilsat) tika	"(living) shadow"	die with body
6	**Nenets**	1 complex soul			3 elements	"breath"	go to underworld or is eaten by evil spirit	
						"shadow"	no data	
						"blood"	go to underworld	
7	**Nganasans**	many souls (6 most important souls)	*battiu*	"breath"	*battiu* leave the body as first, sometimes follow different path than other souls, is sent back to earth to body of a woman giving birth			
			sejmy	"eyes"	follow *battiu* to the underworld			
			dije	"brain"				

			sa	"heart"	
			kam	"blood"	
			sedangka	"shadow"	follow *battiu* to the underworld, can change into *barusi* – vampire eating the organs of the living

Based on: M. M. Kośko, *Mitologia ludów Syberii*, Warszawa 1990, pp. 113-125.

Ancient Egyptian beliefs

In ancient Egypt one of the most sophisticated and complex concepts of anthropology was created in which basically nine elements or parts of human being co-existed and were responsible for specific functions. They are enlisted in many different configurations and orders and some scholars specify less than nine elements. Kazimierz Michałowski has gave attention to the importance of number nine for the ancient Egyptians which is multiplicity of three and the latter is connected for example to triads of gods.[15] Kazimierz Banek and Wiesław Bator also mention the same elements but sometimes with not exactly the same interpretations of their functions.[16] They are: (1) *akh* ("shiny form"), (2) *ba* ("soul"), (3) *ka* ("spiritual personality"), (4) *ran* ("name"), (5) *ib* / *hati* ("heart"), (6) *sheut* / *khaibut* ("shadow"), (7) *sekhem* ("potency"), (8) *sahu* ("actual spiritual body") and finally (9) *khat* / *djet* / *sat* ("physical body")[17]. François Dumas narrows this number to five: "physical body," *ka*, *ba*, *akh*, "shadow" and Andrzej Ćwiek divide them into two categories: "(physical) body" including *djet* ("body") and "heart," and "spiritual aspects" to which he counts five elements: *ka*, *ba*, *akh*, "shadow" and "name."[18] As we discuss here only elements that can be considered as "soul" I will omit explanation of "physical body." Those parts of the human being that are not enlisted by all scholars are not so well understood and presenting all the interpretations would exceed the frames of this paper.[19]

[15] K. Michałowski, *Nie tylko piramidy… Sztuka dawnego Egiptu*, Warszawa 1974, p. 105.

[16] W. Bator, *Religia starożytnego Egiptu. Perspektywa religioznawcza*, Kraków 2012, p. 235.

[17] The elements here are enlisted in a fixed order chosen by me according to their nature.

[18] F. Dumas, *Od Narmera do Kleopatry: Cywilizacja starożytnego Egiptu*, tłum. I. Zawadzka, Warszawa 1973, p. 208; A. Ćwiek, *Hieroglify egipskie. Mowa bogów*, Poznań 2015, pp. 183–187.

[19] One of the possible interpretations can be found in: W. Bator, op. cit., pp. 226–236.

Dumas and Ćwiek select in their works the most comparable elements to what is defined as "soul" here.

Ka is a life force created in the beginning of the world and given by the creator god Atum to all that is alive.[20] Because every living being possess the *ka* the Egyptians understood practices that later Greeks interpreted as "magic" as *ḥkꜣ* (*ḥeka* or *ḥike*) – "manipulations of the other being(s)'s *kas.*" Some beings could have more than one *ka* – like the sun god Ra, who was "the owner" of 14 *kas*: power, strength, creative will, stability, nobility, magical intelligence, radiance, consciousness, taste, eyesight, hearing, abundance, nourishment, life and burial durability.[21] As can be observed here the *kas* were some special personal abilities that anyone could possess but it was only possible for gods to have them all. Hieroglyphic representation of *ka* (*kꜣ*) consist of two arms raised upwards. It can be understood as: "spirit;" "spiritual body;" "protective god" also sometimes was interpreted as a "spiritual double" but homophone of this sign bear also the meaning "bull" and – in plural form – as *kau*: "ancestors."[22] This part of human – in opposition to *ba* – is responsible for all the unconscious actions of the living being and keeping the body in good condition. *Ka* unlike *ba* cannot survive without being fed even after person's death so burial offerings of food and drinks in the tomb are mostly addressed to *ka*. If it is not fed it can harm living members of the family causing depressions, bad luck and sickness – in other words energetic vampirism.[23]

In hieroglyphs and iconography *ba* (*bꜣ*) is shown as a black stork or bird with human head. It could exist without physical body and act in the realm of the living. In plural form – *bau* – means: „power," „strenght."[24] Other beings also have *bas* and again gods possess more than one. According to beliefs it is an element responsible for life choices that when in the body of living resides in the heart (*ib*).[25] It can be observed during life as an internal voice or conscience. This is probably one of the reasons of the special treatment of heart during mummification process. *Ba* is sometimes depicted as drinking water from the pond so it is not relying on offering from the living relatives only.[26]

---

[20] A. Ćwiek, op. cit., p. 184; W. Bator, op. cit., p. 232.

[21] A. Ćwiek, op. cit., p. 185; G. Rachet, *Słownik cywilizacji egipskiej*, tłum. J. Śliwa, Katowice 2006, p. 146.

[22] Ibidem.

[23] W. Bator, op. cit., pp. 232–233.

[24] G. Rachet, op. cit., p. 88.

[25] According to Egyptian beliefs heart was an organ responsible for thinking. In other words "heart" was nothing else than "mind".

[26] See: G. Rachet, op. cit., p. 88.

The meaning of the word *akh* (*3ḫ*) was something similar to "shiny" and in hieroglyphs it was represented by the bird ibis with tuft. The same hieroglyph was also a root of the verb: „successful" / „effective" / „glorious."[27] *Akhs* of the deceased people were identified with stars what is connected with the meaning "shiny."[28] It could be communicated by the living and therefore "letters to the dead" issued by ancient Egyptians were addressed to it. It was possible for *akh* to give answers in dreams of living persons. The expression: "to join with his *akh*" suggested to some scholars that it was probably residing outside the body also because it belong to the heavenly sphere[29]. According to another interpretation the *akh* was an immortal perfect being created through joining of *ka* and *ba* after the death which was done thanks to special rituals called *sakh* – "to transform into an *akh.*"[30]

"Shadow" is still something that is not fully understand by the egyptologists. Much more can be said about "name." *Ran* or *ren* was specific Egyptian concept because it not only meant "name" *per se*. In general it was an essence of individual qualities of a person.[31] But there are two aspects of this term. On the one hand there is a "secret name" given to a newborn child by the seven Hathors. The act of giving "secret name" was actually the gift of life. Only named objects exist and can be animated. This name was supposed to remain unknown. Whoever obtain knowledge of somebody's "secret name" would take control over him and his *ka* (see: term *heka* above) as Isis did with the sun god Ra in the myth. But this was also used by Egyptians in more "practical" way – they equipped their dead with "cheat sheets" hidden in the mummy's bandages and containing the names of guardians of the underworld.

On the other hand there was something that I call "public name" which is to some extent opposite concept. This kind of name not only was supposed to be known but also speaking it maintained the deceased in the afterlife. Because of that names were often recorded in written form and the worst kind of punishment for the dead was to scratch off all of his names so no one could speak it. It was so called *damnatio memoriae* often practiced on

[27] Ibidem; A. Ćwiek, op. cit., p. 186.

[28] W. Bator, op. cit., p. 227.

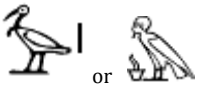
[29] G. Rachet, op. cit., p. 88.

[30] O. Goelet Jr., *A Commentary*, [in:] *The Egyptian Book of the Dead: The Book of Going Forth by Day – The Complete Papyrus of Ani*, ed. E. von Dassow, San Francisco 2008, p. 143; A. Ćwiek, op. cit., p. 186.

[31] See: Ł. Byrski, *Dusza uwieczniona w kamieniu – znaczenie imienia w wierzeniach staroegipskich*, „Maska. Magazyn Antropologiczno-Społeczno-Kulturowy" 2012, nr 16, pp. 18–29.

political enemies or heretic king Akhenaten. It could be done also in the worst way possible that Egyptians could imagined by changing the name. It is known at least one case of the latter punishment applied on people accused of assassination attempt on pharaoh Ramesses III. In the trial documents we can read names such as: *Mesedsure* – "Ra-Hates-Him," *Binemwese* – "Wicked-in-Thebes" or *Penhuybin* – "This-Evil-Huy."[32] Also the prince, son of pharaoh, has his name changed to *Pentewere, bearing the OTHER name.*[33]

Table 2: Ancient Egyptian anthropology

Sphere	No.	Name of the element	Meaning	Hieroglyph
Guiding elements ("souls")	1.	*akh*	"shiny form"	
	2.	*ba*	"soul"	
	3.	*ka*	"spiritual personality"	
Mediating elements ("energies")	4.	*ran*	"name"	
	5.	*ib* / *hati*	"heart"	
	6.	*sheut* / *khaibut*	"shadow"	

[32] J. H. Breasted, *Ancient Records of Egypt*, vol. 4, Chicago 1906, p. 212, § 421.
[33] Ibidem, p. 218, § 447.

Executive elements ("bodies")	7.	*sekhem*	"potency"	
	8.	*sahu*	"actual spiritual body"	
	9.	*khat* / *djet* / *sat*	"physical body"	

Based on: W. Bator, *Religia starożytnego Egiptu. Perspektywa religioznawcza*, Kraków 2012, pp. 226–236.

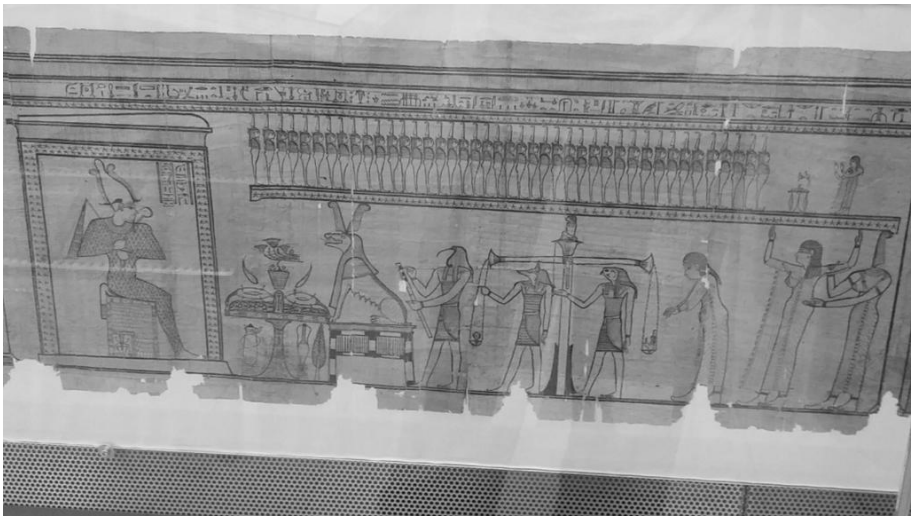


Photo 1: Osiris Tribunal, fragment of the Book of the Dead
(Papyrusmuseum der Österreichischen Nationalbibliothek, Vienna)
Photo – Ł. Byrski

Chinese beliefs

According to Chinese beliefs there are two types of "souls" or rather vital entities that resides within each person. They are called the *hún* (魂): "luminous soul," "celestial soul," "Yang soul," "spiritual soul" and *pò* (魄): "earth-

ly soul," "Yin soul," "vegetative/animal soul."[34] The first one ascends to the Heavens after death and become *shén* (神): "ancestral spirit," "deity," the other – stay in the grave together with the body and change into *guǐ* (鬼): "ghost" or "demon."[35] When the death is sudden they stay among humans to do evil things. *Hún* is first to leave the body as it is believed that it is lighter.[36] For *hún* ancestor shrines are built and for *pò* elaborate funerary rituals and sacrifices are made so it would stay in the grave and did not disturb the living.[37] *Hún* is a personal soul possessing the ability of recognizing the living relatives, caring for them and bless them as ancestral spirit *shén* so long as it is provided with proper sacrifice. Otherwise it can steal the offering for other souls and can harm its family becoming *guǐ* as well.[38] Such *guǐ* can later be helpful for its family but not to others for whom it is a demon.[39] *Pò* which is an animal soul cannot recognize anyone and is doing harm to everyone when the body does not receive proper burial and all the rites are not fulfilled. *Guǐ* is usually characterized as a wandering souls of people who died far from their family home in some remote parts of the world and have not been granted with appropriate burials.[40] What is worth mentioning is that *guǐ* cast no shadow which means that the latter is separate part of a living person and in fact there are stories about man who was scared to death by his own "shadow."[41] *Yǐng* (影) or "shadow" therefore should be considered also as something soul-like in Chinese beliefs. The number of souls was not limited to 2 as these were only their types. During Later Han Dynasty it was believed that there are "three *hún* and seven *pò*" (*sanhunqipo*; 三魂七魄). The Chinese also thought that when body is sleeping the "souls" are leaving it and therefore when they are not inside it then sickness will occure and if they are not returning for longer time – finally death.[42] Usually *hún* were believed to separate from body during sleep and that their journeys during that time became dreams of a person.[43]

---

[34] F. Baldrian-Hussein, *Hun and po 魂•魄 Yang soul(s) and Yin soul(s); celestial soul(s) and earthly soul(s)*, [in:] *The Encyclopedia of Taoism*, ed. F. Pregadio, London–New York 2008, p. 406.

[35] K. Miura, *Gui (鬼) spirit; demon; ghost*, [in:] *The Encyclopedia of Taoism*, op. cit., p. 458.

[36] E. L. Shaughnessy, *Chiny: życie, legendy i sztuka*, tłum. T. Jurewicz, Warszawa 2005, p. 94.

[37] F. Baldrian-Hussein, op. cit., p. 407.

[38] W. Eberhard, *A Dictionary of Chinese Symbols. Hidden Symbols in Chinese Life and Thought*, trans. G. L. Campbell, London–New York 2006, pp. 334–335.

[39] See: ibidem, p. 338.

[40] See: ibidem, p. 151.

[41] See: ibidem, p. 325.

[42] F. Baldrian-Hussein, op. cit., p. 408.

[43] E. L. Shaughnessy, op. cit., p. 94.

Photo 2: Chinese grave figures of soldiers, Sui and Tang dynasty 581-907 C.E. (Narodni Museum – Naprstkovo muzeum asijskych, africkych a americkych kultur, Prague), Photo – Ł. Byrski

Beliefs in the Maya area

About Classic Period Maya views on the problem of the soul there is not much information. We have evidence for a belief in some sort of "soul" from the hieroglyphic inscriptions that use the term *sak-nik-nal* as an expression for death. It is usually interpreted as "white flower soul" (or "white flower breath").[44] This kind of soul was given during birth and left the dying body to travel through underworld.[45] Lowland Chol Maya were keeping the practice of burying the dead under the house floors to safeguard both their remains and souls. The reason for that was to allow souls of the dead entering the body of the newborn members of the family.[46] According to Tzotzil Ma-

[44] J. Guernsey Kappelman, *Carved in Stone. The Cosmological Narratives of Late Preclassic Izapan-Style Monuments from the Pacific Slope*, [in:] *Heart of Creation: The Mesoamerican World and the Legacy of Linda Schele*, ed. A. Stone, Tuscaloosa–London 2002, p. 78.

[45] M. Eberl, *Śmierć i koncepcje duszy*, [in:] *Majowie. Niezwykła cywilizacja*, red. N. Grube, Warszawa 2011, pp. 312, 314.

[46] J. Thompson, *Ethnology of the Mayas of Southern and Central British Honduras*, "Field Museum of Natural History, Anthropological Series" 1930, Vol. 17, No. 2, p. 82; S. D. Gillespie, *Body and Soul among the Maya: Keeping the Spirits in Place*, "Archeological Papers of the American Anthropological Association" 2002, Vol. 11, Issue Supplement 1, Special Issue: The Place and Space of Death, p. 71.

ya the ancestral gods kept souls in the "pool" or "supply" and they were eventually returned back to earth to another body. This concept called *k'ex* or *k'exel* ("exchange," "trade," "substitution" or "succession") is often present in beliefs of different Maya groups.[47] *K'ex* as an exchange of soul with the ancestor was sometimes physically done by giving the name of the grandparent to a child which is possible reason for repetition of king's names in hieroglyphic texts from Palenque and Yaxchilan.[48] The soul which is subject of the *k'ex* is called *ch'ulel* – "body soul" and is believed to be divided further into 13 parts and located in heart and blood but there is also *chanul* – "animal spirit companion" that share life outcome with each person.[49] The third type of soul among Tzeltal and Tzotzil Maya is *ora* – "destiny" which takes the form of burning candle in the sky and if it goes out both other souls die.[50] *Ch'ulel* is leaving the body during sleep and may not return.[51] There was also an entity – a spiritual alter ego called *way* – which existed next to a living being but shared experiences with it. For example when someone's *way* was injured that person would have the same injury and the same thing applied to sicknesses or death[52]. They had the shape of an animal (be that mammal, reptile or insect) and in lowland Maya languages the term *way* also have meaning related to "sleep" or "transformation."[53] Mam Maya of Santiago Chimaltenango believe in *naab'l* – soul-like entity connected to the particular place ("ancestral soul") and *aanma* which is more like Christian soul and similarly Tzeltal Maya in Cancuc kne also 2 types of souls: *ch'ulel* residing in heart and mountains and body-external *lab.*[54] As can be seen on those examples Maya beliefs are quite diverse in this matter which is not very helpful for reconstruction of the pre-conquest religion but the word *ch'ulel* has possible association in the hieroglyphic writing with the glyph *ch'ul/k'ul* or *ch'ujul/k'ujul.*[55]

---

[47] See: ibidem.

[48] Ibidem, p. 72.

[49] S. Z. Hinojosa, *In This Body: Kaqchikel Maya and the Grounding of Spirit*, Albuquerque 2015, p. 5.

[50] L. King, *Learning through the Soul: Concepts Relating to Learning and Knowledge in the Mayan Cultures of Mexico*, "International Review of Education / Internationale Zeitschrift für Erziehungswissenschaft / Revue Internationale de l'Education" 1999, Vol. 45, No. 3/4, Learning, Knowledge and Cultural Context, p. 368.

[51] Ibidem, p. 368.

[52] M. Eberl, op. cit., p. 313.

[53] Ibidem, pp. 312–314.

[54] S. Z. Hinojosa, op. cit., pp. 5–6.

[55] J. Montgomery, P. Mathews, Ch. Helmke, *Dictionary of Maya Hieroglyphs*, Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies, Inc (FAMSI), 2002–2007, [online] http://www.famsi.org/mayawriting/dictionary/montgomery/ [accessed: 30.03.2017].

Photo 3: Yaxchilan, Lintel 15 – Lady Wak Tuun of the Ik' polity – wife of Bird Jaguar IV invoking the Vision Serpent in a bloodletting rite (British Museum, London), Photo – Ł. Byrski

Ancient Middle East (Mesopotamia, Palestine, Greece, Anatolia)

The last part of this overview of the concepts will describe how inhabitants of the ancient Middle East saw the afterlife and in what way their ideas were different from Egyptian beliefs. First of all we should start with the Sumerian culture. In Sumer there was only one soul called *gidim* – in Akkadian language translated as *etemmu* – which was provided with very sad existence in the underworld known sometimes simply as Kur ("land") or Kurnugi – "the land of no return:" the dirty dark place covered with dust where everyone eat leftovers and litters and drink musty water and where their bodies are "eaten by worms like an old garment." This description is known from the Sumerian poem: "Gilgamesh, Enkidu and the Netherworld" which was later incorporated as tablet XII to Akkadian "Epic of Gilgamesh" where *gidim* of Enkidu tells Gilgamesh about the underworld. These "souls" or rather "shadows" required offerings called *kispu* from the living consisting of food, drink and oil. In the case when *gidim* were neglected they became demons and were harmful to people.[56] The only ones who lead happy

[56] J. Black, A. Green, *Słownik mitologii Mezopotamii*, tłum. A. Reiche, Katowice 2006, pp. 75, 237.

existence in "the land of no return" were children that have been born dead. In the worst position were people who died in the fire and thus lost their body or unburied in the desert – they could not have *gidim* at all. As observed here for Mesopotamians burial was a matter of great importance as well as having many children who can later give offerings to the dead ancestors and that is the reason why (according to beliefs) people with more heirs had slightly better conditions in the afterlife.[57]

Sumero-Akkadian underworld is very similar to what we can find in early Judaism, where it is called Sheol which means simply "pit" or "grave." In the Old Testament there are several passages describing this place as dark and inactive where all dead persons go with no difference of how they lived before. Residents of Sheol are *rephaim* ("shadows") who have no personality or strength. They could be contacted but as they are mere shadows of living people with no personality it is forbidden to do so (1 Book of Samuel 28,7; Book of Leviticus 20,6.27; Book of Deuteronomy 18,10b-11).[58] In Hebrew language there are 2 terms concerning soul: *nephesh* – "breath of life" and *ruakh* – which is understood as the gift from God. They were translated into Greek as *psyche* and *pneuma* respectively but the whole concept of soul is understood as psychophysiological unity unlike to the Greek dualism.

Not far from Mesopotamian beliefs were also early Greek ideas of afterlife as we can read in "Odyssey." There we can find dialogue between Odysseus and the ghost of Achilles where the latter comment: "'Say not a word' […], in death's favour; I would rather be a paid servant in a poor man's house and be above ground than king of kings among the dead."[59] It seems that in this early period of Greek culture all the dead met the same fate but the word *psyche* for soul already appears in "Odyssey."

The Hittites also believed in the soul that is separate from the body and which survives after the death of a person. Its name in Hittite language is *ištanza(n)* and possibly means "something that remains" but this explanation is not secure.[60] The evidence for the concept of afterlife in Anatolian cultures – both Hittite and Luwian – is a few inscriptions suggesting that: 1) soul is put into the body at birth by the gods, 2) it was believed that when someone is ill the soul is leaving the body, 3) the soul can and should return

[57] Ibidem, p. 237.

[58] Although Witch of Endor summon the "shadow" of prophet Samuel for the king Saul (1 Book of Samuel 28,7).

[59] Homer, *The Odyssey*, trans. S. Butler, Book XI, pp. 488–491 [online:] http://classics.mit.edu/Homer/odyssey.11.xi.html [accessed: 31.03.2017].

[60] H. C. Melchert, *Remarks on the Kuttamuwa Inscription*, "Kubaba" 2010, No. 1, p. 6.

to the gods when life will end, 4) life itself is a great journey of the soul.[61] The word for soul is not known for Luwian and possibly it is represented in hieroglyphs by logogram thought to represent the "vase" before but now is known to be "heart" instead.[62]

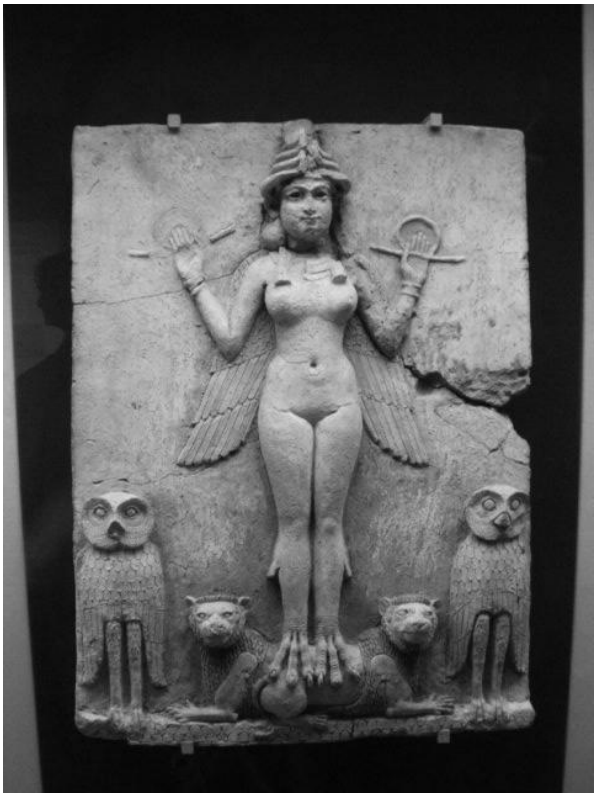


Photo 4: Queen of the Night, probably Ereshkigal – Sumerian goddess of the Underworld (British Museum, London), Photo – Ł. Byrski

Conclusions

After careful analysis of the collected data now is evident that only minority of cultures developed the concept of singular soul. In case of Siberian cultures when this situation occurs – it concern "souls" of more complex morphology made from several elements. In fact there is only one cultural circle

[61] Ibidem, p. 7.
[62] Ibidem, p. 8.

where single soul originates according to these materials – ancient Middle East. From the Mesopotamian cultures (Sumerian and Akkadian), through Syro-Palestine and Greece, there is common idea of the underworld and afterlife especially in the earlier periods. Part of this picture was singular spirit or shadow that is miserable leftover of a living person. Greek philosophers later developed the idea dividing soul into elements of different functions and connecting them with some organs as their residence. But eventually there was dualism between terms *pneuma* ("spirit") and *psyche* ("soul") – the body and the mind/personality. In Greek translations of the Bible both words are used as counterpart for *nephesh* and *ruakh* but in Hebrew concepts there are no real distinction between them as Judaism consider soul as psychophysiological unity – a singular soul without any elements or parts. Other Indo-Europeans also believed in singular soul – as discussed in this study cases of Hittites and Luwians. Western view on the soul is rooted in both traditions: Hellenic and Judeo-Christian and from this cultures definitions of soul as we know them are formulated (singular soul without any elements and parts but using local names for souls out of their original context).

I have specified three elements or types of "souls" that appear most often. They are: "shadow" – which is present in most Siberian cultures that were part of this study but also in Egypt and China; "heart/blood" – shared by some Siberian cultures with Egyptian and Maya; and "breath" – appearing in Greek, Hebrew and Siberian cultures. In most cases "souls" were mortal and either died with the body or could die because of other factors later, however there was usually one of many elements or "souls" believed to be immortal. In beliefs of few Siberian groups of people, as well as in Maya and Egyptian religions one of the "soul" was not residing in the body (body-external soul). During lifetime some of these spiritual elements could also travel outside the body especially when it was sleeping (Yakuts, Evenks, Kets, Selkups, Chinese, Maya, Anatolian) and their absence was considered the cause of illness an finally death (Shors, Kets, Selkups, Chinese, Maya, Anatolian). Through the dreams the dead could sometimes communicate with the living as is the case with Kets and Egyptian cultures. Some changed their form into evil demon/ghoul/vampire harmful to people, eating their organs from inside or causing sickness, bad mood and bad luck (Siberian, Chinese, Egyptian, Mesopotamian) and some became friendly ancestral spirits (Chinese, Maya) or were changed into temporary intermediary form to be able to come back to earth and reincarnate (Evenks, Kets, Nganasans, Maya).

Table 3: Soul beliefs - comparison

			Elements of souls		
No	**Culture**	**Number of souls**	**"shadow"**	**"heart" or "blood"**	**"breath" or "air"**
1.	**Shors**	4 souls			+
2.	**Yakuts**	2 souls, 1 of souls divided into 3 parts			+
3.	**Evenks**	3 souls	+		
4.	**Kets**	7 souls (people), 1 soul (animals)			
5.	**Selkups**	1 complex soul or none	+		+
6.	**Nenets**	1 complex soul, 3 elements	+	+	+
7.	**Nganasans**	many souls (6 most important souls)	+	+	+
8.	**Egyptian**	3 souls (9 elements of human being)	+	+	
9.	**Chinese**	2 type of souls, also other elements	+		
10.	**Maya**	2 or 3 souls, 1 of souls divided into 13 elements		+	
11.	**Mesopotamian**	1 soul	+		
12	**Hebrew**	1 soul, different names	+		+
13.	**Greek**	1 soul, later 2 or more elements	+		+
14.	**Anatolian**	1 soul			

Source: Own work.

Characteristics of souls						
one of souls not reside inside body or not completely	**mortal souls**	**immortal soul**	**possibilty of leaving the body during life and in sleep**	**death or sickness caused by the absence of soul**	**communicate through dreams**	**can change into other form after death of the body or reincarnate**
	+	+		+		+
+	+	+	+			+
+	+	+	+			+
+	+	+	+	+	+	+
	+		+	+		
	+					
		+				+
+	+	+			+	+
	+	+				+
+	+	+	+	+		+
		+				
	+	+				
		+	+	+		

O WIELU DUSZACH CZŁOWIEKA: STUDIA PORÓWNAWCZE NAD KONCEPCJAMI DUSZ(Y) W RÓŻNYCH KULTURACH

STRESZCZENIE

W historii rozwinęło się wiele różnych koncepcji na temat życia pośmiertnego, szczególnie dotyczących duchowych form opuszczających ciało wraz ze śmiercią jednostki. Termin „dusza" nie jest w tym kontekście precyzyjny, w związku z czym artykuł ten stanowi próbę wytłumaczenia definicji „duszy" na podstawie różnorodnych przykładów z historii ludzkich wierzeń. Jedna prosta definicja nie może zostać sformułowana dla różnych religii, ale klasyfikacja przynajmniej niektórych elementów będzie bardzo pomocna w dalszym zgłębianiu tej problematyki. Materiały źródłowe, które były brane pod uwagę, pochodzą przede wszystkim z następujących systemów wierzeń: szamanizmu syberyjskiego, religii starożytnego Egiptu, Mezopotamii, Anatolii, a także Chin i Majów.

SŁOWA KLUCZOWE

starożytne religie, Egipt, Biblia, dusza

BIBLIOGRAPHY

1. Baldrian-Hussein F., *Hun and po 魂•魄 Yang soul(s) and Yin soul(s); celestial soul(s) and earthly soul(s)*, [in:] *The Encyclopedia of Taoism*, ed. F. Pregadio, London–New York 2008, pp. 406–409.
2. Bator W., *Religia starożytnego Egiptu. Perspektywa religioznawcza*, Kraków 2012.
3. Black J., Green A., *Słownik mitologii Mezopotamii*, tłum. A. Reiche, Katowice 2006 [original: *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia*, London 1992].
4. Breasted J. H., *Ancient Records of Egypt*, vol. 4, Chicago 1906.
5. Byrski Ł., *Dusza uwieczniona w kamieniu – znaczenie imienia w wierzeniach staroegipskich*, „Maska. Magazyn Antropologiczno-Społeczno-Kulturowy" 2012, nr 16, pp. 18–29.
6. Byrski Ł., *The Problem of Cultural and Religious Knowledge in Translating Ancient Texts*, [in:] *Translating Cultures: Thematic Edition of Collected Works in 4 Volumes* (*Kulture u prevodu: tematski zbornik u 4 knjige*), vol. 1, eds. A. Vraneš, Lj. Marković, Beograd 2016, pp. 143–154.
7. Ćwiek A., *Hieroglify egipskie. Mowa bogów*, Poznań 2015.
8. Dumas F., *Od Narmera do Kleopatry: Cywilizacja starożytnego Egiptu*, tłum. I. Zawadzka, Warszawa 1973 [original: *La civilisation de l'Égypte pharaonique*, Arthaud 1965].
9. Eberhard W., *A Dictionary of Chinese Symbols. Hidden Symbols in Chinese Life and Thought*, trans. G. L. Campbell, London–New York 2006 [original: *Lexicon chinesischer Symbole*, Cologne 1983].
10. Eberl M., *Śmierć i koncepcje duszy*, [in:] *Majowie. Niezwykła cywilizacja*, red. N. Grube, Warszawa 2011, pp. 311–319 [original: *Maya. Gottkönige im Regenwald*, Potsdam 2006].
11. Gillespie S. D., *Body and Soul among the Maya: Keeping the Spirits in Place*, "Archeological Papers of the American Anthropological Association" 2002, Vol. 11, Issue Supplement 1, Special Issue: The Place and Space of Death, pp. 67–78.

12. Goelet Jr. O., *A Commentary*, [in:] *The Egyptian Book of the Dead: The Book of Going Forth by Day – The Complete Papyrus of Ani*, ed. E. von Dassow, San Francisco 2008, pp. 137–170.
13. Guernsey Kappelman J., *Carved in Stone. The Cosmological Narratives of Late Preclassic Izapan-Style Monuments from the Pacific Slope*, [in:] *Heart of Creation: The Mesoamerican World and the Legacy of Linda Schele*, ed. A. Stone, Tuscaloosa–London 2002, pp. 66–82.
14. Hinojosa S. Z., *In This Body: Kaqchikel Maya and the Grounding of Spirit*, Albuquerque 2015.
15. King L., *Learning through the Soul: Concepts Relating to Learning and Knowledge in the Mayan Cultures of Mexico*, "International Review of Education / Internationale Zeitschrift für Erziehungswissenschaft / Revue Internationale de l'Education" 1999, Vol. 45, No. 3/4, Learning, Knowledge and Cultural Context, pp. 367–370.
16. Kośko M. M., *Mitologia ludów Syberii*, Warszawa 1990.
17. Melchert H. C., *Remarks on the Kuttamuwa Inscription*, "Kubaba" 2010, No. 1, pp. 4–11.
18. Michałowski K., *Nie tylko piramidy... Sztuka dawnego Egiptu*, Warszawa 1974.
19. Miura K., *Gui (鬼) spirit; demon; ghost*, [in:] *The Encyclopedia of Taoism*, ed. F. Pregadio, London–New York 2008, pp. 458–460.
20. Rachet G., *Słownik cywilizacji egipskiej*, tłum. J. Śliwa, Katowice 2006 [original: *Dictionnaire de la civilisation égyptienne*, Paris 2004].
21. Shaughnessy E. L., *Chiny: życie, legendy i sztuka*, tłum. T. Jurewicz, Warszawa 2005 [original: *China: Life, Myth and Art*, London 2005].
22. Thompson J., *Ethnology of the Mayas of Southern and Central British Honduras*, "Field Museum of Natural History, Anthropological Series" 1930, Vol. 17, No. 2.

Online sources

1. *An Etymological Dictionary of the Proto-Indo-European Language. A Revised Edition of Julius Pokorny's "Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch"*, eds. G. Starostin, A. Lubotsky, 2007, [online:] https://marciorenato.files.wordpress.com/2012/ 01/pokorny-julius-proto-indo-european-etymological-dictionary.pdf [accessed: 25.03.2017].
2. Harper D., *Soul*, [in:] *Online Etymology Dictionary*, 2001–2015, [online] http://www.etymonline.com/index.php?term=soul [accessed: 25.03.2017].
3. Homer, *The Odyssey*, trans. S. Butler, [online:] http://classics.mit.edu/Homer/odyssey.11.xi.html [accessed: 31.03.2017].
4. Montgomery J., Mathews P., Helmke Ch., *Dictionary of Maya Hieroglyphs*, [in:] Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies, Inc (FAMSI), 2002–2007, [online:] http:// www.famsi.org/mayawriting/dictionary/montgomery/ [accessed: 30.03.2017].
5. *Soul*, eds. W. D. Whitney, B. E. Smith, [in:] *The Century Dictionary*, 1889–1909, digitalized version, [online:] http://www.global-language.com/century [accessed: 25.03. 2017].

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 17 (2/2017), s. 113–128
e-ISSN 2082-9469 | p-ISSN 2299-1638
www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty/nauki-humanistyczne
DOI: 10.26361/ZNTDH.08.2017.17.07

Magdalena Janas

Uniwersytet Jagielloński
Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej
e-mail: janas.magdalena@yandex.com

«СКАЖИТЕ ГДѢ БЫТЬ ГА, И ГДѢ СТОЯТЬ ГЛАГОЛЮ?» (О ПРОИЗНОШЕНИИ ЗВУКА, ОБОЗНАЧАЕМОГО БУКВОЙ *Г*, В ЭПОХУ СТАНОВЛЕНИЯ НОРМ РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА НОВОГО ТИПА)

Абстракт

Данная статья посвящается проблеме правильного озвучивания буквы *г* в XVIII-м веке в России. Исходной точкой являются две последние строки стихотворения М. В. Ломоносова *О сомнительном произношении буквы Г в Российском языке*, почти полностью составленного из слов, содержащих в себе знак *г*. Анализ произведения, направленный на ответ на вопрос, заданный поэтом в названном фрагменте (*От вас совета жду, я вам даю на волю: Скажите где быть га и где стоять глаголю?)*, предваряется представлением истории праславянского звука *[g] в славянских языках, в частности, в русском, так как в ломоносовские времена в нем сосуществовали две артикуляционных нормы – со взрывным [g] и фрикативным [γ]. Поскольку сложившаяся на территории России двойная практика артикуляции стала одним из пунктов спора между поэтами-реформаторами (Ломоносовым, Тредиаковским и Сумароковым), пытающимися ввести единые орфографические правила, в статье приводятся взгляды названных писателей на интересующий нас вопрос, а также их критические высказывания на счет мнений соперников. В последней части статьи проводится анализ стихотворения М. В. Ломоносова, в котором учтено правильное произношение *г* во всех словах, составляющих данное произведение.

Ключевые слова

М. В. Ломоносов, историческая фонетика русского языка, взрывное и фрикативное произношение *г*, нормы русского языка XVIII века

Введение

Обозначенный в заглавии вопрос в свое время был поставлен М. В. Ломоносовым в стихотворении, которое, по словам Б. А. Успенского, «не может не привлечь к себе внимания лингвиста – историка русского языка»[1]. Художественное произведение, о котором идет речь, посвящено проблеме правильного озвучивания буквы *г* в русском языке XVIII-го века, что и подчеркивается в названии литературного, в общем-то, текста: *«О сомнительном произношении буквы Г в Российском языке»*[2].

Может быть, в наше время не всем – как иностранцам, изучающим русский язык, так и носителям языка – понятно, зачем было представлять как задачу для разрешения нечто совершенно очевидное, и почему вообще Ломоносов определил произношение буквы Г как «сомнительное». В отличие от сегодняшнего дня при жизни автора теории трех стилей проблема правильного прочтения буквенного знака *г* была не только актуальной, но даже стала поводом бурной полемики между творцами новых идей, направленных на реформу русской орфографии (речь идет о спорах между М. Ломоносовым, В. Тредиаковским и А. Сумароковым).

В данной статье постараемся ответить на вопрос, заданный главным реформатором русского языка в середине XVIII-го века: «гдѣ быть га, и гдѣ стоять глаголю?». Признавая, что сделать это можно только на фоне представления лингвистической «обстановки» ломоносовского времени, прежде обратимся, однако, к освещению предыстории.

История праславянского *[g]

Как известно, праславянский звук *[g] на славянских территориях имеет ныне разные континуанты. Взрывное [g] является нормой для южнославянских языков (исключением являются некоторые запад-

[1] Б. А. Успенский, *Фонетическая структура одного стихотворения Ломоносова (Историко-филологический этюд)*, [в:] его же, *Избранные труды*, т. 2: *Язык и культура*, Москва 1994, с. 275.

[2] М. В. Ломоносов, *О сомнительном произношении буквы Г в российском языке*, [в:] *Полное собрание сочинений*, т. 8: *Поэзия, ораторская проза, надписи 1732–1764*, ред. С. И. Вавилова, Ленинград 1959, с. 580–583.

ные говоры словенского)[3], а также для части западнославянских – польского, кашубского и нижелужицкого – языков[4]. В чешском же, словацком и верхнелужицком состоялся переход *g* в *h*, причем эта замена наблюдается с XIII столетия[5].

На восточнославянской почве праславянское [g] реализовалось поразному. В современном белорусском языке превалирует фрикативный звук [γ], хотя «norma języka literackiego dopuszcza fakultatywne warianty *h* (faryngalne) i *γ*»[6]; в украинском же преобладает фарингальное [h], которое иногда «wymawiane jest jako γ»[7]. Однако оба названных языка знают и взрывное [g] – оно, как правило, употребляется в заимствованиях (ср. бел. *ганак, гвалт, гузік*)[8], а в украинской азбуке с XVII-го века (с перерывами)[9] присутствует даже отдельный знак для его обозначения (ср. укр. *ґанок, ґвалт, ґудзик*)[10]. Иные пробы графического разграничения вариантов исследуемого заднеязычного успеха не имели, однако известно, что в XIX столетии некоторые украинские авторы применяли для обозначения [g] знак *g* из латиницы (П. О. Куліш[11]) или диграф *кг*[12] (А. Павловский[13]).

---

[3] Ф. П. Филин, *Происхождение рускаго, украинскаго и белорусскаго языков*, Москва 2006, с. 244.

[4] См.: там же; F. Sławski, *Języki słowiańskie*, [w:] *Języki indoeuropejskie*, t. 2, red. L. Bednarczuk, Warszawa 1988, s. 916, 926.

[5] См.: E. Szczepańska, *Język czeski*, [w:] *Słowiańskie języki literackie. Rys historyczny*, red. B. Oczkowska, E. Szczepańska, Kraków 2011, s. 64.

[6] H. Dalewska-Greń, *Języki słowiańskie*, Warszawa 2002, s. 103.

[7] Там же.

[8] См.: Е. Ф. Карскій, *Бѣлоруссы*, т. 2: *Языкъ бѣлорусскаго племени. Историческій очеркъ звуковъ бѣлорусскаго наречія*, Варшава 1908, с. 16; Ф. М. Янкоўскі, *Гістарычна граматыка беларускай мовы*, Мінск 1983, с. 22.

[9] Е. Ф. Карский, *Славянская кирилловская палеография*, Москва 1979, с. 183.

[10] На протяжении XIX-го и в начале XX-го вв. знак *ґ* приводился в ряде украинских грамматик и словарей (ср. труды Е. Желеховского, О. И. Нечуй-Левицкого, М. П. Левицкого). Однако в 1933 году из-за политических мотивов букву исключили из украинской *абетки*. Ситуация в очередной раз меняется после распада Советского Союза – *ґ* снова вводится в употребление в 1990 году (ср. *Желехівка*, [в:] *Українська мова. Энциклопедія*, Київ 2004, с. 183; І. Нечуй-Левицький, *Граматика українського языка*, [в:] *Історія українського правопису XVI–XX століття. Хрестоматія*, Київ 2004, с. 205; М. Левицький, *Українська граматика для самовчання,* Катеринослав–Ляйпціг–Берлін 1923, с. 20–21; *Український правопис (1933)*, [в:] *Історія українського правопису XVI–XX століття. Хрестоматія*, с. 490, 509; Ґ, [в:] *Українська мова. Энциклопедія*, с. 127).

[11] См.: *Кулішівка*, [в:] *Українська мова. Энциклопедія*, с. 284–285.

Стоит добавить, что в некоторых современных восточнославянских говорах звуки [g], [γ] и [h] сосуществуют (данное явление касается, в частности, территорий, находящихся на стыке украинского, белорусского и русского языков)[14].

В определении хронологии формирования системы, известной нам по нынешнему состоянию, ученые не имели и не имеют единой позиции. Некоторые, в их числе авторитетный А. А. Шахматов, утверждали, что фрикативное [γ] (наряду с взрывным [g] – МЯ) существовало еще в «общеславянском праязыке» – о чем, по мнению ученого, говорит широкая зона распространения данного звука[15]. Вопреки этому мнению большинство исследователей полагает, что первым этапом на пути становления современной системы был переход *g* > *γ*, состоявшийся еще до XI–XII вв.[16], в результате чего образовалась «единая диалектная зона распространения *γ*»[17]. В свою очередь звук [h] появился позже – когда стал формироваться украинский язык[18], т.е. приблизительно в XIII–XIV вв.[19]

---

[12] Интересно, что данный двузнак содержится в старейших памятниках западнорусской писменности, возникших еще в XIV-м веке (см.: Е. Ф. Карский, *Белорусы. Язык белорусского народа*, Москва 1955, с. 369).

[13] См.: А. П. Павловській, *Грамматика малороссийского наречия, или грамматическое показание существеннейших отличий, отдаливших малоросское наречие от чистого российского языка, сопровождаемое разными по сему предмету замечаниями и сочинениями*, Санктпетербургъ 1818, с. 1.

[14] См.: Ф. П. Филин, *Происхождение руского, украинского и белорусского языков*, с. 254.

[15] См.: А. А. Шахматов, *Очеркъ древнѣйшаго періода исторіи русскаго языка*, Петроград 1915, с. 35, 178.

[16] См.: М. А. Жовтобрюх, О. Т. Волох, С. П. Самійленко, І. І. Слинько, *Історична граматика української мови*, Київ 1980, с. 64; Ю. Шевельов, *історична фонологія української мови*, Харків 2002, с. 444.

[17] Ф. П. Филин, *Происхождение руского, украинского и белорусского языков*, с. 247.

[18] См.: там же.

[19] Стоит тем не менее отметить, что названная датировка является условной, так как в ряде научных источников содержится информация о том, что изменения в области произношения праславянского *[g] могли начаться еще раньше (ср.: Е. Ф. Карскій, *Бѣлорусы*, т. 1: *Введеніе въ изучение языка и народной словесности*, Варшава 1903, с. 87; Ю. Шевельов, *історична фонологія української мови*, с. 446; І. Огієнко, *Українська літературна мова XVI-го ст. і український крехівський апостол*, т. 1, Варшава 1930, с. 75).

Две нормы произношения в русском языке. Русские и иностранные источники сведений об употреблении [g] и [γ]

Относительно русского языка следует сказать, что с конца X – начала XI-го века (в зависимости от региона) нормой являлось прозношение либо [g], либо [γ][20]. Таким образом, характер артикуляции *г* стал «одной из древнейших диалектных черт, противопоставлявших северные и южные восточнославянские говоры»[21]. При этом в записи [g] и [γ]/[h] обозначались одинаково (т.е. как *г*), но в ряде памятников письменности содержатся доказательства их артикуляционной дифференциации. О том, что под данным буквенным знаком на территории южнорусской диалектной среды скрывался фрикативный звук, свидетельствуют примеры спорадического смешения букв *г* и *х* (первые с XI-го столетия) или пропуска *г*, напр., *осподь*, *осподарь* (наблюдаются в текстах XI-го века, но более многочисленные и показательные фиксации относятся к XIV–XV ст.)[22]. Впрочем, такого рода отклонения от узуса встречаются также в рукописях севернорусского происхождения – в новгородских грамотах и псковских текстах, особенно XIV-го века (на этих территориях «современное диалектное произношение дает [γ]»)[23]. Другим источником сведений о звучании *г* на севернорусских территориях может служить русско-немецкий разговорник Томаса Шрове (Shroue), который возник как пособие для ганзейских купцов, торгующих, как в самой рукописи сказано, с «русинами». Этот памятник письменности «rejestruje żywy język mówiony z wyraźnymi pskowsko-nowogrodzkimi naleciałościami gwarowymi»[24]. На основании записей русских слов посредством знаков латинского алфавита можно утверждать, что *г* в основном произносилось на этих землях как [g]. Тем не менее, наблюдаются здесь также примеры (такие как: *Bohate – богат*, *Osteochg – острога*, *ospodar – господарь, Aspodu – господу*), ко-

[20] См.: В. В. Иванов, *Историческая грамматика русского языка*, Москва 1990, с. 91.

[21] Б. А. Успенский, *История русского литературного языка (XI–XVII вв.)*, Москва 2002, с. 155.

[22] См.: там же, с. 156–158.

[23] Тут необходимо сделать оговорку: следует полагать, что раньше (наверное, еще в XII-м веке) на этих территориях *г* произносили как [g], которое позднее было вытеснено фрикативным [γ] (там же, с. 156–157).

[24] *„Ein Russish Buch" Thomasa Shrouego*. *Słownik i rozmówki rosyjsko-niemieckie z XVI wieku*, cz. II: *Transliteracja tekstu. Indeks wyrazów i form rosyjskich*, opr. A. Bolek, H. Chodurska, A. Fałowski, J. Kunińska, Kraków 1997, s. 9.

торые могут подтверждать фрикативное произношение звука. При этом некоторые фиксируемые с [γ] слова могли происходить из других наречий[25]. Похожий памятник – русско-немецкий разговорник-словарь Тённиса Фенне – доставляет подобные сведения об озвучивании *г* на этих территориях. Как правило, букве *г* тут соответствует знак *g* – как в «обычных» русских словах, так и лексемах, относящихся к церковной жизни (ср. *knigu*, *ogon*, *duga*, *pogodia*, *grom*, *grad*, *sneg*, *august*, *igumen*, *gospodar*, *igratt*, *pirogi*)[26]. Спорадически *г* отвечает *k* или *ch* (*прѣгъ* → *priek*, *круг воски* → *kruch voszku*), однако, так как запись в книге была ориентирована на звучание русских слов, такие несоответствия оправдываются действующими фонетическими законами. Также в этом памятнике имеются единичные примеры, которые могут свидетельствовать о фрикативном способе произношения *г* (ср. *aspodi*, *boh*[27], *bohat*).

Кроме разграничения «взрывной север – фрикативный юг» в XVII–XVIII вв. существовало также другое деление – не по территориальному признаку, а стилистическому. Как правило, в сфере церковного письма знак «глагол» обозначал фрикативный звук (независимо от того, русским или церковнославянским являлось отмеченное этой буквой слово). Здесь сказалось влияние украинского языка: в названный период на московских территориях активно действовали и отчасти предопределяли письменные и речевые правила украинские ученые священники[28], для которых именно фрикативное [γ] являлось нормой. Не случайно характеристикой высокого стиля русского языка и в позднейшее время – с XVIII-го до первой половины XIX-го вв. – также было фрикативное произношение звука, обозначаемого буквой *г*[29]. Вследствие такой практики образуется вторая параллель «[g] в живом языке – [γ] в церковном чтении[30] и высоком стиле». Примечательно, что дольше всех фрикативный способ артикуляции *г* удерживается

---

[25] См.: там же, с. 13.

[26] Как приведенные здесь, так и представленные ниже примеры взяты из дигитализированной версии «русской книги» Фенне (см.: P. Hendriks, J. Schaeken, *Tönnies Fenne's Low German Manual of Spoken Russian, Pskov 1607: An electronic text edition*, pp. 31–184).

[27] Во всем тексте разговорника такая запись наблюдается 7 раз, тогда как вариант с *g* употребляется гораздо чаще – в 126 примерах.

[28] См.: J. Rieger, *Z dziejów języka rosyjskiego*, Warszawa 1998, s. 63.

[29] Б. А. Успенский, *История русского литературного языка (XI–XVII вв.)*, с. 159.

[30] В церковном чтении такое фрикативное [γ] сохранилось до начала XX-го века – позже в духовных семинариях учат читать *г* как [g].

в словах, представляющих религиозную в основном тематику: *Бог*, *Господь*, *благо*, *богатый*[31].

Примечательно, что не все источники, созданные иностранцами, оказавшимися на восточнославянских землях и пытавшимися зафиксировать свои наблюдения за речью окружающих, дают возможность представить системную разницу в звучании [g] и [γ]. Авторы-чужестранцы из Центральной Европы разницы в названных звуках не усматривали, а, вернее, ее не «слышали».

В 1690 году в Ницце был напечатан букварь чешского иезуита Иржи (Георгия) Давида *Exemplar characteris Moscovitico-Ruthenici duplicis biblici et usualis*. Названный памятник интересен тем, что в таблице, содержащей азбуку, произношение буквы *г* (названной как «Glagol vel Hlahol»[32]) определено как «g. medium inter g. et h»[33].

Спустя шесть лет свет увидела *Grammatica Russica* немецкого филолога Г. В. Лудольфа. Согласно Борису Унбегауну, это «the first work which can legitimately claim the title»[34]: в грамматике представлен именно русский, а не церковнославянский язык[35]. Описывая кириллическую азбуку, Лудольф подает также сведения о произношении буквенных знаков (иногда приводя аналоги из западных языков). Букве *Г г* здесь сопутствует информация: «Glagol» / «valor: g»[36]. В содержащемся в заключении раздела словарике автор представляет русское произношение представляемых слов (они записаны с помощью латинского алфавита). В передаче всех лексем, содержащих в себе *г*, присутствует латинская буква *g*, даже в тех случаях, если они имеют церковное происхождение (ср. *angel*, *bog*, *blagodariu*, *gosudar*)[37].

В отличие от исследователей русского языка из Центральной Европы белорусский просветитель Илья (Элиаш) Копиевский разницу

---

[31] См.: Р. И. Аванесов, *Русское литературное произношение*, Москва 1968, с. 79.

[32] *Exemplar characteris Moscovitico-Ruthenici duplicis biblici et usualis*, Nicea 1690.

[33] Там же.

[34] B. O. Unbegaun, *Russian Grammars before Lomonosov*, "Oxford Slavonic Papers" 1958, No. VIII, s. 100.

[35] Лудольф различает язык книг церковных, науки и образования vs язык повседневного общения и подчеркивает, что желает создать грамматику для тех, кто хочет научиться русскому разговорному языку, добавляя, что решил передавать слова так, как они произносятся (см.: H. W. Ludolf, *Grammatica Russica quæ continet non tantum præcipua fundamenta russicæ linguæ, verum etiam Manuductionem quandam ad Grammaticam Slavonicam*, Oxonii [Oxford] 1696).

[36] Там же, с. 6.

[37] См.: там же, с. 9–10.

в произношении [g] и [γ] не мог не заметить, что и нашло отражение в сочинении его авторства – *Руковеденїи въ грамматыку*, напечатанном в 1706 году. В начале книги, после титульного листа, представлен довольно обширный (насчитывающий почти 150 единиц) перечень русских слов с последующим переводом на латынь и немецкий язык. При словах *Голова*, *Гисьи* и *Глаъ* (ошибочно записанный *глазъ*) наряду с воспроизведенной обычной записью приводится смешанная, уточняющая произношение: *Галава*, *Гисьи*, *Глазъ*[38]. Вместе с тем автор выделяет и другой – фрикативный – способ артикуляции *г*, подтверждая тем самым уже отмеченный нами факт: слова церковного происхождения произносились с [γ] (ср. *Богъ*, *Boh / Гдь бгъ*, *Hoſpod Boh / Агглъ*, *Anhel*).

В то время, когда возникали вышеназванные «иностранные» труды, в России книжно-письменный язык еще не дождался строгой нормализации. Ситуация меняется в XVIII-м веке, когда вопрос о создании единых правил русской орфографии и грамматики обрел особую актуальность. Нормализовать язык пытались лучшие умы того времени – В. Тредиаковский, А. Сумароков и М. Ломоносов. Каждый из них представлял в своих сочинениях собственные концепции и одновременно пытался опровергнуть идеи соперников, показывая недостатки их помыслов.

Еще до издания первой печатной научной русской грамматики на русском языке (*Грамматики* Ломоносова) в конце 40-х годов XVIII-го века свет увидел трактат об орфографии В. К. Тредиаковского. В *Разговоре между чужестраннымъ человѣкомъ і россійскімъ объ ортографіі старінной і новой і о всемъ что пріналежітъ къ сей матеріі,* построенном по образцу *De recta latini graecique sermonis pronuntiatione* Эразма Роттердамского, были изложены взгляды автора на русский язык и его особенности, а также представлены предложения по введению изменений. *Голосом* Тредиаковского высказывается *российский человек*, который в разговоре с чужестранцем разъясняет собеседнику тонкости русского языка. Из *Разговора* вытекает, что автор призывает к разрыву с традицией церковнославянской грамотности и высказывается за письмо, которое отражает живую речь[39]. При этом авто-

[38] См.: E. Kopijewitz, *Руковеденїе въ грамматыки, во славяноросїискию или Московскою. Manuductio in grammaticam, In Slavonco Rosseanam Seu Moscoviticam*, Stoltzenberg 1706, c. 2–3.

[39] См.: В. К. Тредиаковский*., Разговоръ между чужестраннымъ человѣкомъ і россійскімъ объ ортографіі старінной і новой і о всемъ что пріналежітъ къ сей матеріі*, [в:] *Сочинения Тредьяковскаго*, т. 3, Санктпетербургъ 1849, с. 284–285.

ром декларируется, что русский и церковнославянский – это один и тот же язык[40]. По интересующему нас вопросу *российский человек* утверждает, что «сіе безъ всякаго есть спора, что всѣ мы россіане нашъ (г) произносімъ какъ латінское (h)»[41], а еще что в русской азбуке недостает одной буквы, «которой надобно быть подобной звономъ латінскому (g)»[42]. Поэтому «для фрикативного южнорусского звука он предлагал сохранить старый добрый „глаголь", „пошлое" же народное „*г*" означать впередь при помощи какого-либо нового и специального знака»[43]. В качестве такой новой буквы, которая должна обозначать [g], Тредиаковский предлагает «га» (Ґ), хотя сам при этом хорошо осознает, что ввести новый знак вряд ли удастся[44].

В 1755 году была издана *Российская грамматика* М. В. Ломоносова – сочинение, состоявшее из шести частей (*наставлений*), первые из которых посвящены общим вопросам фонетики. Автор отчетливо разделяет два способа артикуляции *г* – «Г [въ словѣ глазъ]», которое произносится как «g Латинское съ а, о u», и «гортанное» «Г [въ благо]», артикулируемое как «греческое или картавые *рцы*»[45], а затем представляет своеобразные нормативы озвучивания данной буквы в зависимости от типа слова, места нахождения знака в лексеме и т.д.[46] Ломоносовские *инструкции* позже повторялись в грамматиках других авторов (в том числе у Н. Курганова, Н. Греча, А. Барсова)[47]. Согласно всем этим ученым, правильным должно считаться произношение *г* как [g] и лишь иногда буква *г* произносится как «у Иностранныхъ h. Сіе произношеніе осталось отъ Славенскаго языка»[48].

---

[40] Там же, с. 202.

[41] Там же, с. 260.

[42] Там же.

[43] Л. В. Успенский, *По закону буквы*, Москва 1973, с. 96–97.

[44] См.: В. К. Тредиаковский, *Разговоръ между чужестраннымъ человѣкомъ і россійскімъ объ ортографіі старінной і новой і о всемъ что прінадлежітъ къ сей матеріі*, с. 261–262.

[45] М. В. Ломоносов, *Россійская грамматика*, Санктперетбургъ, 1755, с. 17.

[46] См.: там же, с. 48.

[47] Ср.: Н. Г. Курганов, *Писмовникъ*, Санкт-Петербург 1793, с. 97; Н. И. Греч, *Начальныя правила русской грамматики*, Санктпетербургъ 1830, с. 119; *Российская грамматика Антона Алексеевича Барсова*, ред. М. Д. Потаповой, Москва 1981, с. 43.

[48] М. В. Ломоносов, *Россійская грамматика*, с. 48.

Анализ стихотворения М. В. Ломоносова

Не подлежит сомнению, что автор *Российской грамматики*, хотя и не считал необходимым вводить отдельную букву для обозначения дифференциации [g] и [γ], различал фрикативный и взрывной звуки, которые могли скрываться под знаком *г*.

Не написал он, однако, очередную научную диссертацию или трактат, а сочинил произведение, которое будучи шутливым стихотворением, концентрирует в себе всю сложность сложившегося тогда в языке положения. В начале настоящей статьи мы только упомянули о существовании этого литературного текста и представили две его последние строки, теперь приводим полное содержание:

О СОМНИТЕЛЬНОМ ПРОИЗНОШЕНИИ БУКВЫ Г В РОССИЙСКОМ ЯЗЫКЕ:

Бу**г**ристы бере**г**а, бла**г**оприятны вла**г**и,
О **г**оры с **г**роздами, **г**де **г**реет ю**г** я**г**нят.
О **г**рады, **г**де тор**г**и, **г**де моз**г**окружны бра**г**и,
И день**г**и, и **г**остей, и **г**оды их **г**убят.
Дра**г**ие ан**г**елы, при**г**ожие бо**г**ини,
Бе**г**ущие все**г**да от **г**адкия **г**ордыни,
Пу**г**ливы **г**олуби из мя**г**ко**г**о **г**незда,
У**г**одность с не**г**ою, о**г**ромные черто**г**и
Неду**г**и на**г**лые и **г**нусные остро**г**и,
Бо**г**атство, на**г**ота, слу**г**и и **г**оспода.
У**г**рюмы вз**г**лядами, и**г**рени, пе**г**и, сму**г**лы,
Ба**г**ровые **г**лаза, продол**г**оваты, кру**г**лы,
И кто **г**оразд **г**адать и л**г**ать, да не ми**г**ать,
И**г**рать, **г**улять, ры**г**ать и но**г**ти о**г**рызать,
Но**г**аи, бол**г**ары, **г**уроны, **г**еты, **г**унны,
Ту**г**ие **г**оловы, о и**г**оти чу**г**унны,
Гневливые вра**г**и и **г**ладкословный дру**г**,
Толпы**г**и, ще**г**оли, ко**г**да вам есть досу**г**.
От вас совета жду, я вам даю на волю:
Скажите, **г**де быть *га* и **г**де стоять *глаголю*?

Особенностью данного произведения является то, что оно полностью (кроме двух последних строчек) состоит из слов, содержащих букву *г.* Как мы отметили прежде, вопрос ее правильного озвучивания предопределялся стилистической отнесенностью слова (высокий / низкий стиль, книжная / разговорная речь), его происхождением (русское / церковнославянское), а также контекстом употребления (по-

скольку одно и то же слово могло иметь разные значения в церковнославянском и русском языках) и тем обстоятельством, кто был автором текста / высказывания.

С учетом всех этих параметров слова и выражения рассматриваемого стихотворения Ломоносова можно разделить на те, которые:

– как правило, следует читать с [γ];
– произносятся исключительно со взрывным [g];
– имеют двойное произношение.

Б. А. Успенский в своей статье, посвященной этому тексту[49], разместил перечень всех употребленных в нем слов наряду со сведениями о предполагаемом способе чтения. В основу артикуляционных характеристик легли данные, почерпнутые, в частности, из Словаря Академии Российской 1789 года, а также грамматических пособий и произведений как М. Ломоносова, так и других писателей его времени. Результаты исследований ученого по разграничению пары «взрывной [g] – фрикативный [γ]» представим в наиболее лаконичной форме – как графическое изображение фонетической структуры стихотворения. Вопросительный знак в данной схеме означает, что произношение может быть двояким, а его выбор зависит от контекста.

1. g – g – γ – γ
2. γ – γ – γ – g – g – g
3. γ – γ – g – γ – γ – g
4. g – γ – g – γ
5. γ – γ – g – g
6. γ – γ – γ – γ
7. g – g – γ – γ
8. γ – γ – γ – γ
9. γ – γ (?) – γ – γ (?)
10. γ – γ – γ – γ
11. g – g – g – g
12. g – g – g – g
13. g – g – g – g
14. g – g – g – g – g
15. g – g – g (?) – g – g (?)
16. g – g – g – g
17. γ – γ – γ – γ
18. g – g – γ – γ

[49] См.: Б. А. Успенский, *Фонетическая структура одного стихотворения Ломоносова*, с. 215–229.

Последние две строки *(От вас совета жду, я вам даю на волю: Скажите, где быть га и где стоять глаголю?),* не учтенные в анализе, явно указывают, в ответ кому поэт-реформатор сочинил данное стихотворение – автор использует здесь название буквы, предлагаемой как графическую инновацию именно Тредиаковским.

Парадоксально, но в основе разногласий Ломоносова и Тредиаковского можно усмотреть сходство, проявляющееся в одинаковой трактовке базы формирующегося русского литературного языка, которую оба усматривали в местных *наречиях*. Однако если Тредиаковскому близки были родные ему астраханские (южнорусские) говоры, в которых узусной нормой являлось фрикативное [γ], Ломоносов равнялся на особенности холгоморского севернорусского наречия. На позицию Тредиаковского могло повлиять также убеждение, согласно которому он отождествлял русский и церковнославянский языки, а, как мы отметили выше, церковнославянская практика с XVII-го века декларировала фрикативное озвучивание *г*.

Позиции и высказывания двух именитых соперников стали объектом критических отзывов третьей стороны спора – А. П. Сумарокова. О *Грамматике* Ломоносова он писал, что она «никакимъ Ученымъ Собраніемъ не утверждена, и по причинѣ что онъ Московское нарѣчіе въ Колмогорское превратилъ, вошло в нее множество порчи языка»[50]. Тредиаковского же Сумароков упрекал в том, что тот «старался наше правописаніе испортити простонароднымъ нарѣчіемъ, по которому онъ и свое правописаніе располагалъ»[51]. Оценкой предложения Тредиаковского о введении буквы «га» можно считать слова Сумарокова, будто каждый и так отличает Г. G от Г. Н[52].

Итоги

Как мы старались засвидетельствовать, небольшое литературное произведение оказалось в состоянии не только представить одно из вариантных фонетических проявлений русского языка в переломное время, но и продемонстрировать, как судьба буквы и обозначаемых ей звуков способна отразить масштабные процессы формирования норм,

[50] А. П. Сумароков, *О правописаніи*, [в:] *Полное собраніе сочиненій въ стихахъ и прозѣ, покойнаго Дѣйствительнго Статскаго Совѣтника, Ордена св. Анны Кавалера и Лейпцигскаго Ученаго Собранія Члена, Александра Петровича Сумарокова*, ч. X, ред. Н. Новикова, Москва 1787, с. 38.

[51] Там же, с. 15.

[52] См.: там же, с. 44.

следствия противостояния церковнославянского и русского языковых начал, а также воздействия иноязычных (пусть и близкородственных – в данном случае украинских) влияний.

С учетом отчетливо обозначившегося во времена М. Ломоносова и постоянно растущего позже доминирования в русском литературном языке собственнорусской, а не церковнославянской стихии, победу одержал, конечно же, М. Ломоносов, и, как следствие, в настоящее время нормативным в русском языке считается взрывное произношение [g].

«Скажите гдѣ быть га, и гдѣ стоять глаголю?» (O wymowie dźwięku oznaczonego literą *г* w okresie kształtowania się normy rosyjskiego języka literackiego)

Streszczenie

Niniejszy artykuł poświęcony jest przedstawieniu problemu prawidłowej artykulacji dźwięku oznaczanego znakiem *г* w osiemnastowiecznej grafice rosyjskiej. Punktem wyjścia rozważań są dwa ostatnie wersy wiersza Michaiła W. Łomonosowa *О сомнительном произношении буквы Г в Российском языке*, niemal w całości składającego się ze słów zawierających *г*. Analiza utworu pod kątem odpowiedzi na pytanie zawarte we wskazanym fragmencie (*От вас совета жду, я вам даю на во-лю: Скажите, где быть га и где стоять глаголю?*) poprzedzona została krótkim szkicem historii rozwoju prasłowiańskiego *[g] w różnych językach słowiańskich. Szczególną uwagę poświęcono dziejom danego dźwięku w językowym areale Słowiańszczyzny wschodniej, przede wszystkim zaś w języku rosyjskim. Współistniały tu dwie normy artykulacji – [g] wybuchowe i [γ] frykatywne. Wymowa tych dźwięków dzieliła obszar języka rosyjskiego na dwie części – północną i południową. Później dyferencja [g] i [γ] odzwierciedlała zróżnicowanie stylistyczne i pochodzenie wyrazów. W artykule wykorzystano informacje ze źródeł zarówno wschodniosłowiańskich, jak i zachodnioeuropejskich.

Zaznaczone wyżej współwystępowanie dźwięków [g] i [γ], oznaczanych w piśmie znakiem *г*, było jednym z przedmiotów sporu, który w XVIII wieku rozgorzał między znamienitymi rosyjskimi pisarzami – Michaiłem Łomonosowem, Wasilijem Triediakowskim i Aleksandrem Sumarokowem, którzy chcieli doprowadzić do reformy i ujednolicenia ortografii. W danym artykule zaprezentowano poglądy wymienionych wyżej autorów na temat normy dotyczącej wymowy omawianych dźwięków oraz krytykę ich oponentów.

W świetle przedstawionych informacji można konstatować, iż w sporze XVIII-wiecznych rosyjskich poetów-reformatorów zwyciężył właśnie Łomonosow, gdyż głoszone przezeń poglądy dotyczące prawidłowej wymowy *г* stały się normatywne w rosyjskim języku literackim.

Słowa kluczowe

Michaił Łomonosow, fonetyka historyczna języka rosyjskiego, wybuchowe i frykatywne г, normy języka rosyjskiego XVIII wieku

«СКАЖИТЕ ГДѢ БЫТЬ ГА, И ГДѢ СТОЯТЬ ГЛАГОЛЮ?» (ABOUT THE PROPER PRONUNCIATION OF A SOUND, DESIGNATED AS A LETTER Г IN ERA OF FORMATION OF A NEW TYPE OF RUSSIAN LITERARY LANGUAGE)

ABSTRACT

This article is focused on the problem with correct pronunciation of letter *г* in the 18th century Russia. Starting point for this consideration were the last two verses of Lomonosov's poem *О сомнительном произношении буквы Г в Российском языке*, almost entirely consisting of words containing the sign *г*. The analisys of composition – directed at answering the question given in named fragment (*От вас совета жду, я вам даю на волю: Скажите где быть га и где стоять глаголю?*) – is preceded by short history of Proto-Slavonic sound *[g] in slavic languages. Special attention was paid to Russian language for the reason that in Lomonosov's times coexisted two norms of reading *г* – plosive ([g]) and fricative ([γ]). Each of them had certain rules of usage and had been typical for specific dialects. This double articulation standard became one of the points of the dispute between eminent poets-reformers (Lomonosov, Trediakovsky and Sumarokov). Article presents opinions of writes, together with theirs critical statements against the ideas of adversaries. In the last part of this paper the analisys of Lomonosov's poem is conducted.

KEYWORDS

Mikhail Lomonosov, historical phonetics of Russian language, plosive [g], fricative [γ], XVIIIth century

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Dalewska-Greń H., *Języki słowiańskie*, Warszawa 2002.
2. *„Ein Russish Buch" Thomasa Shrouego. Słownik i rozmówki rosyjsko-niemieckie z XVI wieku*, cz. II: *Transliteracja tekstu. Indeks wyrazów i form rosyjskich*, opr. A. Bolek, H. Chodurska, A. Fałowski, J. Kunińska, Kraków 1997.
3. *Exemplar characteris Moscovitico-Ruthenici duplicis biblici et usualis*, Nicea 1690.
4. Hendriks P., Schaeken J., *Tönnies Fenne's Low German Manual of Spoken Russian, Pskov 1607: An electronic text edition*, [online] https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/17831/fenne11.pdf?sequence=1.
5. Kopijewitz E., *Руководенїе въ грамматыки, во славяноросїискию или Московскою. Manuductio in grammaticam, In Slavonco Rosseanam Seu Moscoviticam*, Stoltzenberg 1706.
6. Ludolf H. W., *Grammatica Russica quæ continet non tantum præcipua fundamenta russicæ linguæ, verum etiam Manuductionem quandam ad Grammaticam Slavonicam*, Oxonii [Oxford] 1696.
7. Rieger J., *Z dziejów języka rosyjskiego*, Warszawa 1998.
8. Sławski F., *Języki słowiańskie*, [w:] *Języki indoeuropejskie*, t. 2, red. L. Bednarczuk, Warszawa 1988, s. 907–1004.
9. Szczepańska E., *Język czeski*, [w:] *Słowiańskie języki literackie. Rys historyczny*, red. B. Oczkowska i E. Szczepańska, Kraków 2011, s. 43–66.

10. Unbegaun B. O., *Russian Grammars before Lomonosov*, "Oxford Slavonic Papers" 1958, No. VIII, s. 98–116.
11. Аванесов Р. И., *Русское литературное произношение*, Москва 1968.
12. Греч Н. И., *Начальныя правила русской грамматики*, Санктпетербургъ 1830.
13. Жовтобрюх М. А., Волох О. Т., Самійленко С. П., Слинько І. І., *Історична граматика української мови*, Київ 1980.
14. Иванов В. В., *Историческая грамматика русского языка*, Москва 1990.
15. Курганов Н. Г., *Писмовникъ*, Санкт-Петербург 1793.
16. Карский Е. Ф., *Белорусы. Язык белорусского народа*, Москва 1955.
17. Карскій Е. Ф., *Бѣлорусы*, т. 1: *Введеніе въ изучение языка и народной словесности*, Варшава 1903.
18. Карскій Е. Ф., *Бѣлоруссы*, т. 2: *Языкъ бѣлорусскаго племени. Исторический очеркъ звуковъ бѣлорусскаго наречія*, Варшава 1908.
19. Карский Е. Ф., *Славянская кирилловская палеография*, Москва 1979.
20. Левицький М., *Українська граматика для самовчання*, Катеринослав–Ляйпціг–Берлін 1923.
21. Ломоносов М. В., *О сомнительном произношении буквы Г в российском языке*, [в:] *Полное собрание сочинений*, т. 8: *Поэзия, ораторская проза, надписи 1732–1764*, ред. С. И. Вавилова, Ленинград 1959, с. 580–583.
22. Ломоносов М. В., *Россійская грамматика*, Санктперетбургъ 1755.
23. Нечуй-Левицький І., *Граматика українського языка*, [в:] *Історія українського правопису XVI-XX століття. Хрестоматія*, Київ 2004, с. 192–204.
24. Огієнко І., *Українська літературна мова XVI-го ст. і український крехівський апостол*, т. 1, Варшава 1930.
25. Павловській А. П., *Грамматика малороссийского наречия, или грамматическое показание существеннейших отличий, отдаливших малорусское наречие от чистого российского языка, сопровождаемое разными по сему предмету замечаниями и сочиненіями*, Санктпетербургъ 1818.
26. *Российская грамматика Антона Алексеевича Барсова*, ред. М. Д. Потаповой, Москва 1981.
27. Сумароков А. П., *О правописаніи*, [в:] *Полное собраніе сочиненій въ стихахъ и прозѣ, покойнаго Дѣйствительнго Статскаго Совѣтника, Ордена св. Анны Кавалера и Лейпцигскаго Ученаго Собранія Члена, Александра Петровича Сумарокова*, ч. X, ред. Н. Новикова, Москва 1787.
28. Тредиаковский В. К., *Разговоръ между чужестраннымъ человѣкомъ і россійскімъ объ ортографіі старінной і новой і о всемъ что пріналежітъ къ сей матеріі*, [в:] *Сочинения Тредьяковскаго*, т. 3, Санктпетербургъ 1849, с. 1-316.
29. *Українська мова. Энциклопедія*, Київ 2004.
30. *Український правопис (1933)*, [в:] *Історія українського правопису XVI–XX століття. Хрестоматія*, с. 487–514.
31. Успенский Б. А, *История русского литературного языка (XI–XVII вв.)*, Москва 2002.
32. Успенский Б. А., *Фонетическая структура одного стихотворения Ломоносова (Историко-филологический этюд)*, [в:] его же, *Избранные труды*, т. 2: *Язык и культура*, Москва 1994, с. 275–330.
33. Успенский Л. В., *По закону буквы*, Москва 1973.

34. Филин Ф. П., *Происхождение рускаго, украинскаго и белорусскаго языков*, Москва 2006.
35. Шахматов А. А., *Очеркъ древнѣйшаго періода исторіи русскаго языка*, Петроград 1915.
36. Шевельов Ю., *історична фонологія української мови*, Харків 2002.
37. Янкоўскі Ф. М., *Гістарычна граматыка беларускай мовы*, Мінск 1983.

Informacje o autorach

Bartosz Piotr Bendarczyk – student filologii francuskiej w ramach Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz filozofii w Collegium Invisibile. W ramach stypendium studiował również na Université III Paul Valéry w Montpellier. Jego zainteresowania naukowe koncentrują się wokół filozofii podmiotu, tradycji fenomenologicznej oraz problematyki postsekularnej.

Gabriel Bednarz – licencjat, student Instytutu Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zainteresowania badawcze: logika, etyka, estetyka.

Łukasz Byrski – doktorant w Instytucie Religioznawstwa Uniwersytetu Jagiellońskiego (Zakład Historii Religii), absolwent kulturoznawstwa oraz archeologii na Uniwersytecie Jagiellońskim. Zajmuje się zagadnieniami związanymi z systemami pisma, językoznawstwem starożytnym i piśmiennictwem cywilizacji starożytnych, a w szczególności aspektem użycia pisma w kontekście komunikacji z zaświatami w kulturach starożytnych. Ważniejsze publikacje: *The Problem of Cultural and Religious Knowledge in Translating Ancient Texts*, [w:] *Translating Cultures: Thematic Edition of Collected Works in 4 Volumes*, Vol. 1, eds. A. Vraneš, Lj. Marković, Beograd 2016; *Kosmogonia egipska*, [w:] *Bóg Stwórca*, seria: *Scripturae Lumen. Biblia i jej oddziaływanie*, t. 6, red. A. Paciorek, A. Tronina, P. Łabuda, Tarnów 2014; *Identifying the Magical Function of the Script in Ancient Cultures – Comparative Perspective*, "The Polish Journal of the Arts and Culture" 2014, nr 9 (1); *Dusza uwieczniona w kamieniu – znaczenie imienia w wierzeniach staroegipskich*, „MASKA. Magazyn Antropologiczno-Społeczno-Kulturowy" 2012, nr 16.

Magdalena Janas – absolwentka filologii rosyjskiej na Uniwersytecie Jagiellońskim, doktorantka Wydziału Filologicznego UJ. Interesuje się historią języków słowiańskich, w szczególności fonetyką historyczną języków wschodniosłowiańskich.

Agnieszka Kiejziewicz – doktorantka w Instytucie Sztuk Audiowizualnych na Uniwersytecie Jagiellońskim. Jej zainteresowania naukowe skupiają się wokół filmu japońskiego i innych sztuk audiowizualnych z Kraju Kwitnącej Wiśni. Pisała o religii Shinto w dziełach kinematograficznych oraz japońskim niezależnym kinie cyberpunkowym. Obecnie zgłębia zagadnienia związane z awangardą filmową oraz nowym eksperymentem wi-

zualnym, docierając do jeszcze nieopisanych dokonań młodych japońskich twórców po 2000 roku. W sztuce eksperymentalnej poszukuje nowatorskich form wyrazu oraz świeżego spojrzenia artystów na aktualne problemy społeczne, a ponadto bada odniesienia do klasyki awangardy japońskiej i światowej. Jej poszukiwaniom towarzyszy skupienie na tematyce transgresji cielesnych i roli nowych technologii w życiu jednostki.

Brygida Sawicka-Stępińska – doktorantka w Instytucie Filologii Romańskiej na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jej zainteresowania skupiają się wokół zróżnicowania dialektalnego języka hiszpańskiego w Ameryce Łacińskiej, w szczególności z perspektywy fonetyki, socjolingwistyki i zmiany językowej. Przygotowuje rozprawę doktorską na temat wariantu używanego na wybrzeżu Ekwadoru.

Joanna Stożek – doktorantka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się autobiografizmem w twórczości Seweryna Goszczyńskiego. Zainteresowania naukowe: literatura dokumentu osobistego, twórczość Seweryna Goszczyńskiego i Józefa Ignacego Kraszewskiego.

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