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 22 (3/2018) ~

KRAKÓW 2018

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:
Joanna Stożek

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

Portal naukowy Academic Journals
academic-journals.eu

© Copyright by Towarzystwo Doktorantów UJ
All rights reserved
Wydanie I, Kraków 2018
Nakład: 60 egz.

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

Spis treści

KATARZYNA GRYCH 7

Pismo chińskie jako reprezentacja rzeczywistości. Rekonstrukcja językowego obrazu ognia utrwalonego w znakach chińskich

ZOFIA MAŁYSA 21

„Rester vivant" Michela Houellebecqa jako wykładnia dynamiki procesu twórczego

LARYSA MICHALSKA 31

Rola wyobraźni w rytuale inicjacyjnym B'nai B'rith

OLGA O'TOOLE 43

Ethnolect and Attitudes in Chicagoland: An Analysis of African American Chicagoan Attitudes to AAVE

AGATA PIETRZAK 63

„Stopy, do czego was potrzebuję, gdy mam skrzydła do latania". Malarstwo Fridy Kahlo jako odzwierciedlenie sytuacji cierpienia

ANNA SPIECHOWICZ 87

Doświadczenie umierania w *Tunelu* Jacka Kaczmarskiego

ALEKSANDRA SUCHECKA 103

„Tego, czem napompowałem się przez 38 lat starczy jeszcze na zrobienie paru interesujących rzeczy" – galeria uzależnień i eksperymentów ukryta w *Listach do żony*

INFORMACJE O AUTORACH 111

Contents

KATARZYNA GRYCH 7

Chinese Script as a Representation of the World.
A Reconstruction of the Linguistic View of the Fire
Embedded in Chinese Characters

ZOFIA MAŁYSA 21

Michel Houellebecq's "Rester Vivant" as an Interpretation
of the Dynamic of a Creative Process

LARYSA MICHALSKA 31

The Role of an Imagination in the B'nai B'rith Rite of Passage

OLGA O'TOOLE 43

Ethnolect and Attitudes in Chicagoland: An Analysis
of African American Chicagoan Attitudes to AAVE

AGATA PIETRZAK 63

"Feet, What Do I Need You for if I Have Wings to Fly".
Frida Kahlo's Painting as a Reflection of Suffering

ANNA SPIECHOWICZ 87

The Experience of Dying in *Tunel* by Jacek Kaczmarski

ALEKSANDRA SUCHECKA 103

"What I Have Pumped Up for 38 Years Is Enough
to Do Some Interesting Things" – a Gallery of Addictions
and Experiments Hidden in *Letters to My Wife*

ABOUT THE CONTRIBUTORS 111

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Numer 22 (3/2018), s. 7–20
e-ISSN 2082-9469 | p-ISSN 2299-1638
www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty/nauki-humanistyczne
DOI: 10.26361/ZNTDH.09.2018.22.01

Katarzyna Grych

Uniwersytet Jagielloński
Wydział Filologiczny
Zakład Japonistyki i Sinologii
e-mail: katarzyna.gao@gmail.com

Pismo chińskie jako reprezentacja rzeczywistości. Rekonstrukcja językowego obrazu ognia utrwalonego w znakach chińskich

Streszczenie

Celem niniejszego artykułu jest przybliżenie czytelnikowi tezy o językowym obrazie świata, zaprezentowanie podstawowych informacji na temat rozwoju i budowy chińskich znaków oraz zrekonstruowanie językowego obrazu ognia utrwalonego w piśmie chińskim na podstawie analizy znaków z kluczem semantycznym 火 huǒ ‘ogień’.

Słowa kluczowe

językowy obraz świata, pismo chińskie, chińskie znaki, klucze semantyczne, ogień, konceptualizacja

Ogień zawsze zajmował niezwykle istotne miejsce w świecie człowieka. Pojawiał się w nim w bardzo zróżnicowanym charakterze – począwszy od nieokiełznanej siły zagrażającej życiu i otoczeniu człowieka, poprzez środek wykorzystywany do obrony bądź przygotowania pożywienia, a skończywszy na niezbędnym elemencie skomplikowanych procesów przemysłowych. Tak bogate doświadczenie związane z ogniem wpłynęło na właściwości, jakie się mu przypisuje, oraz na sposób jego postrzegania przez człowieka. Zgodnie z założeniami tezy o językowym obrazie świata (dalej w skrócie JOS) sposób konceptualizacji świata

i jego poszczególnych elementów jest utrwalony w języku[1] i może zostać zrekonstruowany na podstawie badania wypowiedzi językowych[2]. Celem niniejszego artykułu jest rekonstrukcja językowego obrazu ognia, utrwalonego w języku chińskim, oparta na analizie znaków pisma chińskiego z komponentem semantycznym o znaczeniu 'ogień'.

Chociaż pojęcie JOS ma długą historię, na którą składają się rozważania wielu naukowców[3], w językoznawstwie polskim pojawiło się po raz pierwszy dopiero w 1978 roku w *Encyklopedii wiedzy o języku polskim*. Zostało ono zdefiniowane przez Walerego Pisarka jako obraz świata odbity[4] w języku narodowym, który może odbiegać od świata rzeczywistego. Obrazy świata odbite w różnych językach mogą się między sobą różnić. Na kształt JOS wpływają doświadczenia, sposób i warunki życia. Jest on najbardziej wyraźny w leksyce danego języka[5].

---

[1] J. Bartmiński, *Językowe podstawy obrazu świata*, Lublin 2007, s. 12.

[2] J. Anusiewicz, A. Dąbrowska, M. Fleischer, *Językowy obraz świata i kultura. Projekt koncepcji badawczej*, „Język a kultura" 2000, tom 13, s. 31.

[3] Źródła koncepcji JOS są zauważalne już w poglądach Marcina Lutra, który głosił, że każdy język ma sobie tylko właściwe sposoby pojmowania świata. Na przełomie XVIII i XIX wieku podobną koncepcją zajmował się również niemiecki uczony Johann-Georg Hamann, który dowodził, że język i poglądy wzajemnie na siebie wpływają. Twierdził także, że każdy język wymaga określonego sposobu myślenia. Natomiast Johann Gottfried Herder uważał, że każdy naród ma własny, ukształtowany na przestrzeni wieków zbiór myśli, które stały się znakami językowymi. Podstawowe założenia i kształt tezy o JOS zostały sformułowane w pierwszej połowie XIX wieku przez Wilhelma von Humbolta. Uważał on, że różnice pomiędzy językami nie polegają jedynie na różnych dźwiękach i znakach, ale przede wszystkim na różnych sposobach oglądu świata (użył on pojęcia *Weltansicht* 'światogląd'). W każdym języku naturalnym jest utrwalony jemu tylko właściwy ogląd świata, który stanowi pewną wewnętrzną formę, pośredniczącą pomiędzy językiem a światem. W XX wieku tę koncepcję rozwijał Leo Weisgerber, twierdząc, że między mówiącymi a rzeczywistością istnieje „rzeczywistość pośrednicząca" – językowe ujęcie świata. Rozważania Weisgerbera kontynuował Helmut Gipper, który stwierdził, że w obrazie świata utrwalonym w języku zawarte są także aspekty wartościujące i ideologiczne (ibidem, s. 24–25). W tym samym czasie na gruncie amerykańskim Edward Sapir głosił, że język odzwierciedla społeczną rzeczywistość i wartości kulturowe oraz tworzy formę społecznych zachowań. Poglądy Sapira rozwinął Benjamin Lee Worf. Została sformułowana hipoteza nazywana hipotezą Sapira-Worfa, zgodnie z którą język jest zależny od kultury i warunków życia. Warunki kulturowo-społeczne wpływają na kształt języka, następnie język determinuje struktury myślowe i możliwości mentalne, a co za tym idzie sposób postrzegania świata (M. Fleischer, *Obraz świata. Ujęcie z punktu widzenia teorii systemów i konstruktywizmu*, „Język a kultura" 2000, tom 13, s. 47).

[4] Późniejsze definicje JOS na gruncie językoznawstwa kognitywnego będą podkreślały, że pomimo istnienia podobieństw między językowym obrazem danego pojęcia a jego desygnatem JOS jest projekcją, interpretacją świata rzeczywistego, a nie jego odbiciem (J. Bartmiński, op. cit., s. 42–43).

[5] W. Pisarek, *Językowy obraz świata*, [w:] *Encyklopedia wiedzy o języku polskim*, red. S. Urbańczyk, Wrocław 1978, s. 143.

Od lat osiemdziesiątych XX wieku dyskusję nad zagadnieniem JOS podejmuje wielu polskich badaczy w ramach badań kognitywnych. Jedna z pierwszych definicji JOS w nurcie językoznawstwa kognitywnego została opublikowana przez Jerzego Bartmińskiego oraz Ryszarda Tokarskiego w artykule *Językowy obraz świata a spójność tekstu* w 1986 roku. Zgodnie z tą definicją JOS:

> [...] to pewien zespół sądów mniej lub bardziej utrwalonych w języku, zawartych w znaczeniach słów lub przez te znaczenia implikowanych, który orzeka o cechach i sposobach istnienia obiektów świata pozajęzykowego. W tym sensie JOS jest utrwaleniem zespołu relacji zawartych w językowym ukształtowaniu tekstu, a wynikających z wiedzy o świecie pozajęzykowym[6].

Stanowiska polskich językoznawców dotyczące zakresu badań nad rekonstrukcją JOS są podzielone. Jedni uważają, że rekonstrukcja JOS jest możliwa nie tylko na podstawie materiału zawartego w tekstach potocznych, ogólnych, ale również na podstawie materiału artystycznego. Pogląd ten podzielają między innymi Jadwiga Puzynina, Jerzy Bartmiński oraz Ryszard Tokarski. Druga grupa językoznawców, do której zaliczyć można Renatę Grzegorczykową oraz Grażynę Habrajską, twierdzi, że w tekstach artystycznych zawarte są nie tylko elementy charakterystyczne dla semantyki ogólnej, ale również te właściwe danemu autorowi lub tekstowi, będące przejawem kreacji artystycznej. Ponieważ niemożliwe jest oddzielenie jednych od drugich, tego rodzaju teksty nie powinny stanowić materiału w rekonstrukcji JOS[7]. Spory dotyczą nie tylko materiału poddawanego analizie, ale i zasad dokonywania rekonstrukcji JOS[8]. Można jednak wskazać te płaszczyzny języka, na które każe zwracać uwagę większość badaczy zajmujących się JOS. Płaszczyznami tymi są: struktura gramatyczna języka, słowotwórstwo, słownictwo, frazeologia, składnia i struktura tekstu, semantyka, stylizacje, rozumiane jako zróżnicowanie środowiskowe i terytorialne języka, oraz etykieta językowa[9].

Narzędziem opisu językowego obrazu świata w danym języku powinna być definicja kognitywna, która pozwala ukazać sposób konceptualizacji świata rzeczywistego. Uwzględnia ona wszystkie aspekty, w których nazywany przedmiot jest ujmowany[10]. Nie ogranicza się jedynie do podania cech koniecznych i wystarczających denotatu, ale prezentuje zarówno cechy denotacyjne, jak i konotacyjne[11]. Wyjaśnia opisywane pojęcia zgodnie z wiedzą potoczną. Bierze pod uwagę

---

[6] J. Bartmiński, R. Tokarski, *Językowy obraz świata a spójność tekstu*, [w:] *Teoria tekstu. Zbiór studiów*, red. T Dobrzyńska, Wrocław 1986, s. 72.

[7] A. Kiklewicz, *Język. Komunikacja. Wiedza*, Mińsk 2006, s. 235–236.

[8] J. Bartmiński, op. cit., s. 11.

[9] J. Anusiewicz, A. Dąbrowska, M. Fleischer, op. cit., s. 21–37.

[10] J. Bartmiński, op. cit., s. 20.

[11] Ibidem, s. 36, 44, 47.

skojarzenia przeciętnego użytkownika języka z danym hasłem, które często są istotne z punktu widzenia funkcjonowania danego języka – na przykład znaczenia przenośne oraz część znaczeń pobocznych nie mają nic wspólnego ze znaczeniem uznanym za podstawowe, które opiera się na wiedzy naukowej[12]. Dzięki temu wyjaśnienie haseł za pomocą definicji kognitywnej ma charakter poznawczy, a nie czysto semantyczny[13]. Ponieważ umysł człowieka segmentuje i kategoryzuje zjawiska, definicja także powinna to uwzględnić. W tym celu proponowany jest fasetowy układ definicji, który pozwoli na zaprezentowanie różnych cech znaków językowych, w tym cech percepcyjnych, funkcjonalnych i relacyjnych. Dobór i układ faset zależy od rodzaju eksplikowanego hasła[14]. Dla przykładu w *Słowniku stereotypów i symboli ludowych* definicja hasła 'niebo' została podzielona na następujące fasety: Nazwy / Kolekcje / Opozycje / Lokalizacja / Cechy / Budowa i wygląd / Niebiescy mieszkańcy / Niebo celem dążeń człowieka i nagrodą / Droga do nieba, droga z nieba / Zachowania / Działania sprawcze / Przeżycia / Niebo odbiorcą i adresatem aktów człowieka / Co i kto pochodzi z nieba / Przepowiednie / Symbolika / Ekwiwalencja[15].

Zakres badań, mający na celu rekonstrukcję JOS, jest bardzo szeroki. Jednak wśród płaszczyzn języka, których analiza może dostarczyć nam niezbędnych danych, próżno szukać pisma. Nie jest to niczym zaskakującym, ponieważ pismo, choć często błędnie utożsamiane z językiem, w rzeczywistości jest jedynie jego kodem zewnętrznym, systemem notacji, służącym do jego zapisania[16]. Język powstał na drodze naturalnego rozwoju, natomiast pismo zostało sztucznie stworzone w celu notowania danego języka. Pismo jest zawsze umowne w stosunku do języka, dlatego nie należy go z nim identyfikować. Jednak w przypadku pisma chińskiego można mówić o pewnym prymacie pisma nad językiem[17]. W piśmie chińskim znak pisarski ma bezpośredni związek z jego znaczeniem, natomiast nie jest związany z jego wymową, jest symbolem znaczenia, nie oddaje wartości fonetycznej znaku językowego[18]. Branie pod uwagę jedynie znaczenia jednostki językowej prowadzi do stworzenia systemu notacji, który jest ponadczasowy, panchroniczny i uniwersalny, ale jednocześnie oderwany od rzeczywistości językowej. Taki system nie odzwierciedla aktualnego stanu języka ani przemian, które w nim zachodzą. Wszystkie te cechy można przypisać systemowi notacji, jakim zapisywany jest język chiński[19].

---

[12] Ibidem, s. 36–39, 47.

[13] Ibidem, s. 42.

[14] Ibidem, s. 50–51.

[15] *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, t. 1, Kosmos, red. J. Bartmiński, Lublin 1996, s. 84.

[16] M. J. Künstler, *Pismo chińskie*, Warszawa 1970, s. 8–9.

[17] Idem, *Języki chińskie*, Warszawa 2000, s. 33–34.

[18] N. Wang 王宁, *Hanzi gouxingxue jiangzuo* 汉字构形学讲座, Shanghai 上海 2002, s. 2–3.

[19] M. J. Künstler, *Języki…*, op. cit., s. 43.

Panchronizm pisma chińskiego polega na tym, że na przestrzeni wieków zmieniała się wymowa wyrazów, natomiast znaki pisarskie używane do ich zapisu nie uległy zmianom. Pismo chińskie trwa we właściwie niezmienionym kształcie od tysięcy lat i w żaden sposób nie zanotowało między innymi zmian fonetycznych zachodzących w języku[20]. Natomiast uniwersalny charakter tego systemu notacji sprawia, że treść jednostki językowej zapisanej znakiem chińskim jest rozumiana nie tylko przez użytkowników chińskiego języka ogólnonarodowego, ale również przez użytkowników innych języków i dialektów chińskich (teren, na którym ludność mówi językami i dialektami chińskimi Künstler, określa mianem Obszaru Języka Chińskiego)[21] oraz przez użytkowników innych języków niespokrewnionych z chińskim, ale które uległy wpływom kultury i języka chińskiego, na przykład koreański bądź japoński[22] (teren, na którym używa się języków niespokrewnionych z chińskim, ale które w przeszłości posługiwały się pismem chińskim dla zapisu własnego języka, nazywany jest Chińskim Obszarem Językowym). To właśnie panchronizm, uniwersalizm i oderwanie od rzeczywistości językowej przyczyniły się do tak łatwego przyjęcia znaków chińskich do zapisywania języków genetycznie zupełnie odmiennych, jak japoński czy koreański[23].

Prymat pisma chińskiego nad językiem można również zaobserwować na podstawie analizy zapożyczeń. Jest on widoczny zarówno w obrębie Obszaru Języka Chińskiego, jak i Chińskiego Obszaru Językowego. W ogólnonarodowym języku chińskim występuje wiele zapożyczeń z innych języków i dialektów chińskich. Zazwyczaj polegają one na zapożyczeniu znaku, którym dany wyraz został zapisany. Natomiast wymowa danego znaku nie zostaje zapożyczona – jest on wymawiany zgodnie z wymową języka, do którego jest zapożyczony. Za przykład może posłużyć wyraz z dialektu kantońskiego *mathai* o znaczeniu 'kasztan wodny'. Został on zapożyczony do języka ogólnonarodowego, zapisywany jest tymi samymi znakami, ale wymawia się je zgodnie z wymową tych znaków w języku ogólnonarodowym – *mati*[24]. W taki sam sposób zapożyczane są wyrazy z języków chińskich do języków niespokrewnionych z chińskim na terenie Chińskiego Obszaru Językowego. Zapożyczenie dokonywane jest za pośrednictwem pisma, a nie fonetyki, czyli zapożyczony zostaje tylko znak pisarski, który wymawia się zgodnie z zasadami wymowy w danym języku. W ten sposób powstaje wyraz, który pod względem fonetycznym nie ma związku z pierwowzorem[25].

---

[20] Ibidem, s. 35.

[21] Ibidem, s. 38–40.

[22] M. Zuo 左民安, *Xi shuo Hanzi – 1000 ge Hanzi de qiyuan yu yanbian* 细说汉字：*1000* 个汉字的起源与演变, Beijing 北京 2005, s. 8.

[23] M. J. Künstler, *Języki...*, op. cit., s. 43.

[24] Ibidem, s. 33–34.

[25] Ibidem, s. 41.

Znaki chińskie są tradycyjnie dzielone na sześć kategorii 六書 *liùshū* [26]. Do pierwszej z nich 象形 *xiàngxíng* 'podobieństwo kształtu' zostały zaliczone piktogramy proste 象形字 *xiàngxíngzì*. Są to znaki oddające kształt rzeczywistych zjawisk i obiektów[27], na przykład ludzi i części ludzkiego ciała (人 *rén* 'człowiek', 目 *mù* 'oko'), zjawisk przyrody i otaczającego świata (山 *shān* 'góra', 火 *huǒ* 'ogień'), roślin (木 *mù* 'drzewo'), zwierząt (羊 *yáng* 'owca'). Wiele znaków omawianej kategorii odnosi się również do rolnictwa i spraw życia codziennego (田 *tián* 'pole', 衣 *yī* 'ubranie')[28].

Do kategorii 指事 *zhǐshì* 'wskazywanie pojęć' zostały zaliczone piktogramy abstrakcyjne 指事字 *zhǐshìzì*. Znaki te w umowny sposób ilustrują niektóre znaczenia abstrakcyjne, takie jak stosunki przestrzenne czy liczebniki. Przykładami znaków należących do tej kategorii są 上 *shàng* 'na górze, na, nad' oraz 下 *xià* 'na dole, pod'. W obu tych piktogramach dłuższa kreska jest umowną powierzchnią (podłogi, stołu itp.), natomiast krótsza wskazuje stosunek przestrzenny, jaki dany znak ma ilustrować[29]. Niektóre piktogramy abstrakcyjne powstały poprzez dodanie elementu do piktogramu prostego (na przykład 本 *běn* 'korzeń'). Jest to dowodem na to, że piktogramy abstrakcyjne powstały później niż piktogramy proste[30].

Następnie zaczęto tworzyć piktogramy złożone 會意字 *huìyìzì*, należące do kategorii 會意 *huìyì* 'połączone znaczenia'. Powstały one poprzez zestawienie dwóch bądź więcej piktogramów prostych, a ich znaczenie jest sumą znaczeń elementów składowych znaku[31]. Przykładem tego rodzaju znaków jest 明 *míng* 'jasny', który zbudowany jest z dwóch komponentów: 日 *rì* 'słońce' i 月 *yuè* 'księżyc'. Wspólną cechą, którą można przypisać słońcu i księżycowi, jest jasność,

---

[26] Sześć kategorii znaków pisma chińskiego 六書 *liùshū* zostało po raz pierwszy dokładnie opisanych (wzmianki o nich pojawiały się już wcześniej, między innymi w *Etykiecie Zhou* 周禮 *Zhōulǐ* oraz w jednym z rozdziałów *Księgi Wcześniejszej Dynastii Han* 漢書 *Hànshū*) przez Xu Shena 許慎 *Xǔ Shèn* na przełomie I i II wieku n.e. w słowniku *Shuōwén Jiězì* 說文解字 (*Objaśnienie znaków prostych i wyjaśnienie znaków złożonych* – tłum. za: J. Künstler, *Pismo…*, op. cit., s. 63) (X. Qiu 裘錫圭, *Wenzixue gaiyao* 文字學概要, Taibei 台北 1994, s. 119–120). Chociaż niektórzy współcześni językoznawcy zajmujący się pismem chińskim uważają, że nie można zastosować tego podziału do znaków współczesnego pisma chińskiego (m.in. L. Tang 唐兰, *Zhongguo wenzixue* 中国文字学, Shanghai 上海 2005, s. 54–60; X. Qiu, op. cit., s. 120–126), to jednak większość badaczy, mając świadomość niedoskonałości podziału na sześć kategorii, wciąż uznaje go za najlepszy sposób przedstawienia podstawowych informacji na temat procesu powstawania i kształtowania się znaków pisma chińskiego oraz ich budowy (N. Kordek, *On Some Quantitative Aspects of the Componential Structure of Chinese Characters*, Poznań 2013, s. 22).

[27] M. Zuo, op. cit., s. 9.

[28] J. Künstler, *Pismo…*, op.cit., s. 68–92.

[29] F. Wang 王凤阳, *Hanzixue* 汉字学, Changchun 长春 1992, s. 339.

[30] J. Künstler, *Pismo…*, op.cit., s. 92–94.

[31] M. Zuo, op. cit., s. 11.

dlatego znaki, które zapisują te pojęcia, zostały wykorzystane do stworzenia nowego znaku, notującego znaczenie 'jasny'[32].

Kolejna kategoria to 假借 *jiǎjiè* 'zapożyczenia', do których zalicza się znaki należące do jednej z trzech wcześniejszych kategorii, wykorzystane do zapisania innego wyrazu, o tej samej wymowie, co wyraz, dla którego dany znak powstał. Wyraz, do którego znak jest zapożyczany, nie ma żadnego związku etymologicznego z wyrazem, dla którego tenże znak stworzono[33]. Często funkcjonowanie znaku w znaczeniu zapożyczonym tak się utrwala, że powstaje potrzeba stworzenia nowych znaków w celu zapisania podstawowego znaczenia znaku zapożyczonego. Częstokroć po pewnym czasie zapomina się o pierwotnym znaczeniu znaku. Stało się tak w przypadku znaku 來 *lái*, który początkowo oznaczał 'pszenicę, proso', natomiast obecnie używany jest jedynie w znaczeniu zapożyczonym 'przychodzić'. Znak 非 *fēi* pierwotnie oznaczał 'lecieć', a po zapożyczeniu: 'nie, źle'. Po pewnym czasie powstał nowy znak do zapisania znaczenia 'lecieć' – 飛 *fēi*[34].

Coraz częstsze używanie znaków w funkcji zapożyczonej prowadziło do nieporozumień i niezrozumienia tekstu. W celu uniknięcia takich sytuacji zaczęto dodawać nowe elementy do znaków, gdy używano ich w znaczeniu podstawowym lub zapożyczonym[35]. Funkcją elementu dodanego było nadanie cechy dystynktywnej elementowi pierwotnemu, która umożliwiała rozróżnienie znaczeń dotychczas przypisywanych jednemu znakowi. Niejasności związane z homonimią znaków rozwiązywano w następujący sposób: w przypadku znaku 求 *qiú*, który pierwotnie był piktogramem prostym, przedstawiającym rozciągniętą zwierzęcą skórę, futro, a następnie został zapożyczony do zapisywania znaczenia 'szukać', dla pierwszego znaczenia powstał nowy znak 裘 *qiú*. Do znaku 求 dodano element semantyczny 衣 *yī* 'ubranie'. Natomiast pierwotny zapis od tej pory funkcjonował jedynie w zapożyczonym znaczeniu 'szukać'[36].

Z czasem zaczęto świadomie tworzyć nowe znaki poprzez zestawienie dwóch elementów, z których jeden miał wskazywać klasę semantyczną wyrazu, a drugi jego wymowę[37]. W ten sposób powstała piąta pod względem chronologicznym kategoria znaków chińskich – kategoria 形聲 *xíngshēng* 'kształt i dźwięk', do której należą znaki piktograficzno-fonetyczne 形聲字 *xíngshēngzì*[38]. Obecnie znaki piktograficzno-fonetyczne stanowią ponad 90% wszystkich znaków pisma chińskiego[39].

---

[32] J. Künstler, *Pismo…*, op. cit., s. 95.
[33] M. Zuo, op. cit., s. 13–14.
[34] J. Künstler, *Pismo…*, op. cit., s. 107–110.
[35] Ibidem, s. 112–115.
[36] W. G. Boltz, *Early Chinese Writing*, "World Archaeology" 1986, Vol. 17, No. 3, s. 428.
[37] F. Wang, op. cit, s. 340.
[38] J. Künstler, *Pismo…*, op. cit., s. 111–118.
[39] N. Kordek, op. cit., s. 24.

Ostatnia kategoria 轉注 *zhuǎnzhù* ‘odwrócone komentarze’ z racji niejasnego charakteru oraz małej liczby znaków, które do niej należą, nie została uwzględniona w opisie rozwoju pisma chińskiego[40].

W słowniku *Shuōwén Jiězì* 說文解字, w którym szczegółowo opisano kategorie pisma chińskiego, znaki po raz pierwszy zostały ułożone według elementów graficznych, nazywanych pierwiastkami bądź kluczami, co było przełomem w chińskiej leksykografii. Xu Shen wyodrębnił 540 takich pierwiastków. W większości można je nazwać kluczami semantycznymi, ponieważ znaki, które pod nimi zaklasyfikowano, należały do jednej klasy semantycznej[41]. W ciągu następnych stuleci liczba kluczy stopniowo ulegała zmniejszeniu. W 1208 roku zastosowano system 444 kluczy w słowniku *Wǔyīn lèijù* 五音類聚, a w XIV wieku – 360 kluczy w *Liùshū běnyì* 六書本義. W okresie panowania dynastii Míng 明 (1368–1644), w 1615 roku został wydany słownik *Zìhuì* 字匯, w którym liczba kluczy wyniosła 214. Taki sam układ został wykorzystany przez Zhāng Yùshū 張玉書 oraz Chén Tíngjìng 陳廷敬, kompilatorów wielkiego dzieła leksykograficznego *Kāngxī Zìdiǎn* 康熙字典, które powstało w okresie panowania dynastii Qīng 清 (1644–1911)[42]. System 214 kluczy był wykorzystywany we wszystkich słownikach przez trzy stulecia, aż do reformy pisma chińskiego polegającej na uproszczeniu grafii znaków, która została przeprowadzona w Chińskiej Republice Ludowej w latach pięćdziesiątych XX wieku. Ponieważ układ 214 pierwiastków przestał odpowiadać potrzebom pisma uproszczonego, zaistniała potrzeba stworzenia nowego systemu. Jednak Komisja Reformy Pisma Chińskiego Chińskiej Akademii Nauk, która była odpowiedzialna za reformę, nigdy takiego układu nie stworzyła. W efekcie każdy słownik wydany na kontynencie po reformie pisma chińskiego posługuje się innym systemem kluczy. Mogą się one składać z 189, 227, 250 lub jeszcze innej liczby pierwiastków. Reformy pisma nie wprowadzono na całym Obszarze Języka Chińskiego. Nie została ona zaakceptowana między innymi na Tajwanie oraz w Singapurze. Do dnia dzisiejszego używa się tam znaków tradycyjnych, a słowniki posługują się systemem 214 kluczy[43].

Zostało już powiedziane, że pismo chińskie jest systemem notacji, w którym występuje bezpośredni związek pomiędzy znakiem pisarskim a znaczeniem znaku językowego. Związek ten jest wyrażony właśnie w postaci klucza semantycznego, który pozwala zaliczyć dany znak do określonej klasy semantycznej. Rekonstrukcja językowego obrazu świata utrwalonego w piśmie chińskim jest możliwa poprzez analizę kluczy semantycznych oraz znaków, które klucz ten zawierają. Jednak należy pamiętać, że obecnie nie wszystkie klucze, pod którymi klasyfikowane są znaki w słownikach, są kluczami semantycznymi. Układem, w którym

[40] J. Künstler, *Pismo…*, op. cit., s. 76.
[41] Ibidem, s. 63.
[42] Ibidem, s. 66–67.
[43] Idem, *Języki…*, op. cit., s. 50–52.

każdy pierwiastek można określić mianem klucza semantycznego, był układ 540 kluczy w słowniku *Shuōwén Jiězì* 說文解字. Wraz ze zmniejszaniem liczby kluczy stopniowemu zmniejszeniu ulegał również związek semantyczny pomiędzy kluczami a przypisanymi im znakami. System kluczy semantycznych stopniowo przekształcał się w system pierwiastków graficznych, ponieważ w procesie klasyfikowania znaków pod określone klucze punkt ciężkości przesunięty został ze związku semantycznego w kierunku podobieństwa graficznego[44]. Oczywiście wciąż można zaobserwować więź semantyczną między częścią kluczy a znakami, które ten klucz zawierają. Jednym z takich kluczy jest klucz 火 *huǒ* 'ogień'. Należy jednak pamiętać, że obecnie o żadnym z kluczy nie można powiedzieć, że jest kluczem semantycznym dla wszystkich klasyfikowanych pod nim znaków. W efekcie powszechnego zapożyczania znaków do reprezentowania nowych znaczeń oraz zanikania ich znaczeń pierwotnych wiele z nich służy do zapisywania wyrazów niezwiązanych semantycznie z kluczem, pod którym danego znaku należy szukać w słowniku. Znaki z kluczem 火 *huǒ* 'ogień', których znaczenie nie ma związku ze znaczeniem klucza, zostały pominięte w poniższej analizie.

Przechodząc do rekonstrukcji JOS utrwalonego w piśmie chińskim, należy zauważyć, że pełna rekonstrukcja JOS utrwalonego w języku jest możliwa tylko poprzez analizę wszystkich wymienionych wcześniej aspektów danego języka. Analiza pisma chińskiego pozwoli na rekonstrukcję jedynie fragmentu JOS utrwalonego w języku chińskim.

Klucz 火 *huǒ* 'ogień' jest piktogramem prostym. W najwcześniejszych zapisach obrazował on wznoszące się płomienie. Jako klucz występuje w znakach w formie podstawowej po lewej stronie lub na dole znaku oraz w formie obocznej 灬 w dolnej części znaku[45]. Analizie poddano 158 znaków chińskich, które zostały zaklasyfikowane pod klucz 火 *huǒ* 'ogień' w *Słowniku współczesnego języka chińskiego* 现代汉语词典 *Xiàndài Hànyǔ cídiǎn*[46] oraz których znaczenie ma związek ze znaczeniem klucza. Ponieważ w wyniku reformy uproszczenia znaków związek semantyczny pomiędzy kluczami a klasyfikowanymi pod nimi znakami uległ osłabieniu, analizie poddano znaki w zapisie tradycyjnym, nieuproszczonym.

Językowy obraz ognia utrwalony w piśmie chińskim zostanie opisany za pomocą definicji kognitywnej, którą podzielno na następujące fasety: Nazwy / Kolekcje / Opozycje / Zachowania i działania sprawcze / Cechy / Rozpalanie i gaszenie ognia / Zastosowanie w sferze bytowej, obrzędowej, leczniczej i militarnej[47].

---

[44] M. Zuo 左民安, J. Wang 王尽忠, *Hanzi bushou jiangjie* 汉字部首讲解, Fuzhou 福州 1998, s. 8.

[45] Ibidem, s. 95–96.

[46] *Xiandai Hanyu Cidian* 现代汉语词典, di 7 ban 第 7 版, Zhongguo shehui kexueyuan yuyan yanjiusuo cidian bianjishi (bian) 中国社会科学院语言研究所词典编辑室 (编), Beijing 北京 2016.

[47] W *Słowniku stereotypów i symboli ludowych* definicja hasła 'ogień' została podzielona na fasety: Nazwy / Kolekcje / Opozycje / Pochodzenie i przemiany ognia / Władza nad ogniem / Własności / Wygląd / Zachowania i działania sprawcze / Lokalizacja i lokalizator /

Nazwa. Podstawowym znaczeniem pojęcia ‘ogień’ jest ‘blask i płomień powstałe w podczas spalania’[48]. W analizowanym materiale odnotowano następujące znaki odnoszące się bezpośrednio do ognia, płomieni bądź blasku: 炯 *kě* ‘ogień’, 焰 *yàn* ‘płomień’, 燏 *yù* ‘blask ognia’.

Kolekcje[49]. Światło i ciepło, których źródłem jest ogień, często są równoważone ze światłem i ciepłem, których źródłem jest słońce. Znak 炅 *jiǒng* jest piktogramem złożonym, jego znaczenie – ‘jasny’ – jest sumą znaczeń elementów, z których jest zbudowany. W tym przypadku są to 火 *huǒ* ‘ogień’ oraz 日 *rì* ‘słońce’. Nie jest to niczym zaskakującym, ponieważ zarówno ogniowi, jak i słońcu można przypisać cechę ‘jasny’. Natomiast znak 煚 *jiǒng* we współczesnym języku chińskim oznacza ‘promienie słoneczne’, mimo że elementem semantycznym w znaku jest 火 *huǒ* ‘ogień’[50]. Znak 燁 *yè*, w którym również 火 *huǒ* ‘ogień’ jest kluczem semantycznym, oznacza ‘blask ognia’ oraz ‘promienie słońca’. Z kolei dla dwóch par znaków 煊/暄 *xuān* ‘ciepły’ oraz 爔/曦 *xī* ‘promienie słoneczne’ oba zapisy są równorzędne. Znaki mogą być zapisane z kluczem 火 *huǒ* ‘ogień’ lub 日 *rì* ‘słońce’ bez żadnego wpływu na ich znaczenie. Ponadto, znaki 熹/憙[51] *xī* (klucz 火/灬 ‘ogień’) oznaczają ‘jasny’ oraz ‘świt, brzask’, czyli moment, gdy niebo staje się jasne, jednak źródłem tej jasności nie jest ogień, ale słońce. Wszystkie wyżej opisane przykłady są dowodem na takie samo postrzeganie jasności i ciepła, których źródłem jest ogień lub słońce. Postrzeganie wspomnianych zjawisk przez pryzmat ich cech pozwoliło na wymienne zapisywanie wybranych znaczeń z kluczem semantycznym 火 *huǒ* ‘ogień’ bądź 日 *rì* ‘słońce’.

Czas i obiekt: rozpalanie ognia, zakazy rozpalania; podtrzymywanie i odnawianie ognia; gaszenie, zakazy gaszenia; duszenie ognia; święcenie ognia; pożyczanie ognia; darowanie ognia / Szacunek dla ognia / Zastosowanie w sferze bytowej, obrzędowej i leczniczej / Narzędzie / Próba ognia / Przepowiednie / Symbolika, sennik (*Słownik…*, op. cit., s. 264). Liczba faset jest wyraźnie większa od zaproponowanej w tym artykule. Jednak należy pamiętać, że w *Słowniku stereotypów i symboli ludowych* została przedstawiona pełna rekonstrukcja językowych obrazów wybranych pojęć, oparta na analizie wielu aspektów języka. Rekonstrukcja, którą zaprezentowano w tym artykule, jest oparta jedynie na analizie znaków pisma chińskiego, a co za tym idzie jest rekonstrukcją fragmentu językowego obrazu utrwalonego w języku chińskim.

[48] *Xiandai…*, op. cit., s. 592.

[49] W kategorii „Kolekcje” w *Słowniku stereotypów i symboli ludowych* zostały umieszczone informacje na temat elementów, z którymi omawiane pojęcie wspólnie funkcjonuje bądź tworzy grupy, zespoły.

[50] Wcześniej znak ten oznaczał również ‘ogień’, jednak znaczenie to nie jest już używane we współczesnym języku chińskim (*Hanyu dazidian* 汉语大字典, di 2 ban 第 2 版, Hanyu dazidian bianji weiyuanhui (bian) 汉语大字典编辑委员会 (编), Wuhan 武汉 2010, s. 2367).

[51] Są to warianty tego samego znaku. Oba zbudowane są z tych samych elementów, tj. z klucza semantycznego 火 *huǒ* ‘ogień’ i elementu fonetycznego 喜 *xǐ*. W znaku 熹 klucz występuje na dole znaku w formie obocznej 灬.

Kolejny przykład połączenia ognia z innym elementem został utrwalony w piktogramie złożonym 災 *zāi* o znaczeniu 'klęska, katastrofa'. W znaku tym zostały zestawione ze sobą elementy 火 *huǒ* 'ogień' oraz 巛 *chuān* 'rzeka', co oznacza, że ogień oraz rzeka są postrzegane jako mogące stanowić jednakowe niebezpieczeństwo dla człowieka, będące źródłem klęski bądź katastrofy.

Opozycje. Ogień znajduje się w opozycji do wody. Może być przez nią ugaszony, co zostało utrwalone w znaku 焗 *qū* 'zgasić przez zanurzenie w wodzie'.

Zachowania i działania sprawcze. Podstawowym zachowaniem ognia jest udział w procesie spalania, co obrazują znaki 燒 *shāo* 'palić', 燃 *rán* 'palić, podpalać' czy 焚 *fén* 'palić podpalać'. Ogień może się rozprzestrzeniać 燎 *liáo* 'rozprzestrzeniać (o ogniu)'. Niekontrolowane rozprzestrzenianie się ognia może być przyczyną pożaru 爇 *xiǎn* 'pożar (łąk, lasów)' lub ogólnie katastrofy 災 *zāi* 'klęska, katastrofa'. Do procesu spalania potrzebne jest paliwo, którym może być 燋 *jiāo* 'chrust', 煤 *méi* 'węgiel' lub 炭 *tàn* 'węgiel drzewny'. Podczas spalania jest wydzielany dym: 煙 *yān* 'dym', 熰 *ǒu* 'wydzielać dużo dymu z powodu zbyt niskiej temperatury spalania', którym można się zatruć 熏 *xùn* 'zatruć się dymem'. Pozostałościami po procesie spalania są 灰 *huī* 'popiół', 燼 *jìn* 'popiół' i 炱 *tái* 'sadza'. Proces spalania może być przyczyną wybuchu 爆 *bào* 'wybuchać, rozrywać'. Można zauważyć, że proces spalania został bardzo szczegółowo utrwalony w znakach pisma chińskiego. Wszystkie jego etapy zostały zapisane znakiem z kluczem semantycznym 火 *huǒ* 'ogień'. Należy jednocześnie zauważyć, że klucz ten występuje także w znakach zapisujących terminy związane z chemicznym procesem spalania, który przebiega bez udziału ognia, jednak są w nim wydzielane ciepło i światło, między innymi: 烃 *tīng* 'węglowodór', 炔 *quē* 'alkin', 煅 *duàn* 'kalcynować', jak również w terminach związanych z termodynamiką: 焓 *hán* 'entalpia', 熵 *shāng* 'entropia'. Postrzeganie ognia przez pryzmat jego właściwości pozwoliło wykorzystać klucz semantyczny 火 *huǒ* do zapisania pojęć, które nie są bezpośrednio związane z ogniem.

Ogień może być źródłem światła, co prezentują znaki 照 *zhào* 'świecić', 煜 *yù* 'świecić, oświetlać', 烻 *yàn* 'oślepiające światło'. Może być także źródłem ciepła – 炘 *xīn* 'wzrost ciepła'. Dzięki wytwarzaniu ciepła ogień grzeje, ale i parzy – 燙 *tàng* 'poparzyć, oparzyć', topi – 烊 *yáng* 'przetapiać, wytapiać', hartuje – 煉 *liàn* 'rafinować, hartować', i suszy – 烘 *hōng* 'ogrzewać, suszyć w cieple'[52].

Cechy. Ogień może być mały – 熜 *cōng* 'mały ogień', 熅 *yūn* 'mały ogień bez płomieni', bądź gwałtowny i intensywny – 煋 *xīng* 'gwałtowny ogień', 熾 *chì* 'gwałtowny, buchający (ogień)', 烈 *liè* 'gwałtowny, intensywny'. Ogień jako źródło światła może zostać określony jako 烺 *lǎng* 'jasny', 煥 *huàn* 'jasny, błyszczący', 熒 *yíng* 'migotliwy', 炳 *bǐng* 'jaśniejący, wspaniały'. Natomiast jako źródło ciepła ogień może być 煖 *xuān* 'ciepły', 熱 *rè* 'gorący' lub 炎 *yán* 'upalny, gorący'. Można go również charakteryzować jako 煃 *kuǐ* 'ognisty, płomienny' czy 烜 *xuǎn* 'okazały,

[52] Część znaków pojawi się ponownie w fasecie Zastosowanie.

wspaniały'. Istotny jest fakt, że znaki z kluczem 火 *huǒ* są wykorzystywane do zapisywania cech obiektywnych, jak 'gorący' czy 'jasny', ale również do zapisywania cech wartościujących, takich jak 'wspaniały' lub 'okazały'. Ta druga grupa jest szczególnie interesująca, gdyż ukazuje sposób, w jaki ogień jest postrzegany przez człowieka, jakie cechy, poza tymi obiektywnymi, zostały mu przypisane.

Rozpalanie i gaszenie ognia. Ogień można rozpalić za pomocą krzesiwa 燧 *suì* 'krzemień, krzesiwo', można wspomóc ten proces wachlowaniem 煽 *shān* 'wachlować w celu rozpalenia ognia'. Ogień może zostać zgaszony między innymi poprzez zanurzenie w wodzie 焌 *qū* 'zgasić przez zanurzenie w wodzie', 熄 *xī* 'gasić'.

Zastosowanie w sferze bytowej, obrzędowej, leczniczej i militarnej. Zastosowanie ognia w sferze bytowej można podzielić na dwie duże grupy: zastosowanie ze względu na wydzielane ciepło oraz zastosowanie ze względu na emitowane światło (oraz jeden przykład zastosowania ze względu na wydzielany dym). W pierwszej grupie najwięcej, bo aż 35 znaków (co stanowi 22% całości analizowanego materiału), dotyczy sposobów obróbki termicznej pożywienia. W grupie tej znalazły się takie znaki, jak: 煮 *zhǔ* 'gotować', 炸 *zhá* 'smażyć na głębokim oleju', 烤 *kǎo* 'piec, opiekać', 炖 *dùn* 'dusić', 焯 *chāo* 'blanszować warzywa', 熘 *liū* 'usmażyć, następnie dodać przyprawy i mąkę ziemniaczaną', 爐 *lú* 'piec, kuchenka', 熟 *shú* 'ugotowany, gotowy do spożycia'. Mnogość znaków związanych z przygotowaniem pożywania przy pomocy ognia jasno obrazuje, jak ważną rolę pełni on w codziennym życiu człowieka. Ogień pozwala zaspokoić jedną z podstawowych potrzeb, jaką jest jedzenie. Jest również wykorzystywany do podgrzewania i suszenia. Jest to widoczne w następujących znakach: 燂 *tán* 'podgrzewać nad ogniem', 焐 *wù* 'rozgrzewać za pomocą czegoś ciepłego', 炮 *bāo* 'suszyć w cieple'. Charakterystycznym dla chińskiej kultury przedmiotem użytku codziennego, w którym wykorzystuje się ciepło wydzielane przez ogień, jest tradycyjne murowane podgrzewane łóżko 炕 *kàng* – jest to rodzaj pieca, który w ciągu dnia służy za stół lub siedzisko, a nocą za łóżko. Ponadto w życiu codziennym dzięki ciepłu możliwe jest prasowanie 熨 *yùn* 'prasować' oraz opalanie skóry ubitego zwierzęcia w celu usunięcia włosów lub piór 煺 *tuì* 'usuwanie szczeciny, piór z zabitego zwierzęcia po uprzednim opaleniu go ogniem lub sparzeniu wodą'. Ciepło wydzielane przez ogień znajduje również zastosowanie w bardziej wyspecjalizowanych procesach, na przykład w wypalaniu wyrobów ceramicznych 炻 *shí* 'rodzaj ceramiki', w kształtowaniu drewna 煣 *róu* 'wyginać drewno nad ogniem' oraz obróbce metali: 熔 *róng* 'przetapiać', 煉 *liàn* 'przetapiać, rafinować, hartować', 焊 *hàn* 'spawać, lutować'.

Ogień jest także wykorzystywany jako źródło światła. Fakt ten obrazują następujące znaki: 燭 *zhú* 'świeczka', 炬 *jù* 'pochodnia', 炷 *zhù* 'knot w lampie naftowej', 燈 *dēng* 'urządzenie będące źródłem światła (lampa, latarnia)'.

W analizowanym materiale odnotowano również jeden znak wskazujący na wykorzystanie ognia ze względu na dym wydzielany w procesie spalania – 熰 *ǒu* 'odstraszać komary dymem wydzielanym podczas spalania odpowiednich roślin'.

Można zaobserwować dużą dysproporcję pomiędzy znakami odwołującymi się do zastosowania ognia ze względu na wydzielane ciepło a tymi, które odwołują się do zastosowania go ze względu na emitowane światło i wydzielany dym. To dowód na to, że ogień wykorzystywany jest głównie ze względu na ciepło, które wydziela się w procesie spalania zarówno w życiu codziennym, jak i zawodowym.

Zastosowanie ognia w sferze obrzędowej zostało utrwalone w znakach: 炷 *zhù* 'palić (trociczki)', 燹 *guàn* 'pochodnia używana podczas składania ofiar', 燖 *xún* 'obgotowywanie mięsa podczas składania ofiar'.

Ogień wykorzystywany jest także w medycynie chińskiej w trakcie zabiegu moksaterapii 灸 *jiǔ* oraz do przygotowania lekarstw – 炮 *páo* 'piec, prażyć (lekarstwo medycyny chińskiej)', 煅 *duàn* 'wypalać (lekarstwo medycyny chińskiej)'.

Ostatnią sferą, w której ogień znajduje zastosowanie, są militaria. Klucz 火 *huǒ* 'ogień' jest elementem znaków 炮 *pào* 'działo, petarda' oraz 烽 *fēng* 'ogień rozpalony jako znak ostrzegawczy'.

Chociaż powyższa rekonstrukcja została przeprowadzona jedynie na podstawie analizy jednej z płaszczyzn języka – pisma chińskiego, i z pewnością nie uwzględnia wszystkich aspektów omawianego pojęcia, z przeanalizowanego materiału wyłania się szczegółowy językowy obraz ognia, co jest dowodem na to, jak bogatym źródłem informacji jest pismo chińskie. Mimo że jest ono umownym w stosunku do języka systemem notacji, w przypadku języka chińskiego jest również nośnikiem treści semantycznej, swoistą reprezentacją rzeczywistości. W oparciu o analizę znaków pisma chińskiego z kluczem semantycznym 火 *huǒ* 'ogień' możliwe było zrekonstruowanie kompleksowego obrazu pojęcia 'ogień', uwzględniającego jego cechy, właściwości oraz zastosowanie w życiu codziennym oraz zawodowym. Jednocześnie w przeprowadzonej analizie wyraźnie widać, że pole semantyczne komunikowane przez klucz może mieć różny stopień intensywności. Klucz 火 *huǒ* 'ogień' jest obecny w znakach, których znaczenie ma bezpośredni związek z jego znaczeniem (na przykład 'płomień', 'palić'), jak również w znakach, których znaczenie coraz bardziej oddala się w kierunku pojęć abstrakcyjnych ('wspaniały', 'okazały'), co jest zgodne z kierunkiem rozwoju myśli ludzkiej – od pojęć dosłownych w stronę coraz bardziej abstrakcyjnych.

Chinese Script as a Representation of the World. A Reconstruction of the Linguistic View of the Fire Embedded in Chinese Characters

Abstract

The aim of this article is to shortly describe the thesis of the linguistic worldview, as well as to present basic information on the development and the structure of Chinese characters, and finally, to reconstruct the linguistic view of fire embedded in the Chinese script through the analysis of the characters with the semantic component 火 *huǒ* 'fire'.

KEYWORDS

linguistic worldview, Chinese script, Chinese characters, radicals, fire, conceptualization

BIBLIOGRAFIA

SŁOWNIKI

1. *Hanyu dazidian* 汉语大字典, di 2 ban 第 2 版, Hanyu dazidian bianji weiyuanhui (bian) 汉语大字典编辑委员会 (编), Wuhan 武汉 2010.
2. *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, t. 1, Kosmos, red. J. Bartmiński, Lublin 1996.
3. *Xiandai Hanyu Cidian* 现代汉语词典, di 7 ban 第 7 版, Zhongguo shehui kexueyuan yuyan yanjiusuo cidian bianjishi (bian) 中国社会科学院语言研究所词典编辑室 (编), Beijing 北京 2016.

OPRACOWANIA KSIĄŻKOWE I ARTYKUŁY

1. Anusiewicz J., Dąbrowska A., Fleischer M., *Językowy obraz świata i kultura. Projekt koncepcji badawczej*, „Język a kultura" 2000, tom 13.
2. Bartmiński J., *Językowe podstawy obrazu świata*, Lublin 2007.
3. Bartmiński J., Tokarski R., *Językowy obraz świata a spójność tekstu*, [w:] *Teoria tekstu. Zbiór studiów*, red. T. Dobrzyńska, Wrocław 1986.
4. Boltz W. G., *Early Chinese Writing*, "World Archaeology" 1986, Vol. 17, No. 3.
5. Fleischer M., *Obraz świata. Ujęcie z punktu widzenia teorii systemów i konstruktywizmu*, „Język a kultura" 2000, tom 13.
6. Kiklewicz A., *Język. Komunikacja. Wiedza*, Mińsk 2006.
7. Kordek N., *On Some Quantitative Aspects of the Componential Structure of Chinese Characters*, Poznań 2013.
8. Künstler M. J., *Pismo chińskie*, Warszawa 1970.
9. Künstler M. J., *Języki chińskie*, Warszawa 2000.
10. Pisarek W., *Językowy obraz świata*, [w:] *Encyklopedia wiedzy o języku polskim*, red. S. Urbańczyk, Wrocław 1978.
11. Qiu X. 裘錫圭, *Wenzixue gaiyao* 文字學概要, Taibei 台北 1994.
12. Tang L. 唐兰, *Zhongguo wenzixue* 中国文字学, Shanghai 上海 2005.
13. Wang F. 王凤阳, *Hanzixue* 汉子学, Changchun 长春 1992.
14. Wang N. 王宁, *Hanzi gouxingxue jiangzuo* 汉字构形学讲座, Shanghai 上海 2002.
15. Zuo M. 左民安, *Xi shuo Hanzi – 1000 ge Hanzi de qiyuan yu yanbian* 细说汉子：*1000* 个汉字的起源与演变, Beijing 北京 2005.
16. Zuo M. 左民安, Wang J. 王尽忠, *Hanzi bushou jiangjie* 汉字部首讲解, Fuzhou 福州 1998.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Numer 22 (3/2018), s. 21–30
e-ISSN 2082-9469 | p-ISSN 2299-1638
www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty/nauki-humanistyczne
DOI: 10.26361/ZNTDH.09.2018.22.02

Zofia Małysa

Uniwersytet Jagielloński
Wydział Filologiczny
e-mail: zosia.malysa@gmail.com

„Rester vivant" Michela Houellebecqa jako wykładnia dynamiki procesu twórczego

Streszczenie

Celem artykułu jest przestudiowanie Houellebecqowskiej formuły rester vivant (pozostawanie żywym) w jej różnorodnych odsłonach – literackiej (esej pt. Rester vivant), filmowej (film *Przeżyć: metoda Houellebecqa*) oraz fotograficznej (cykl *Rester vivant*). Analiza dynamiki procesu twórczego w kontekście postulatu „pozostawania żywym" pozwala odczytać twórczość Houellebecqa jako wypadkową opozycji zewnętrzna pasywność – wewnętrzna aktywność.

Słowa kluczowe

Michel Houellebecq, Arthur Schopenhauer, *Rester vivant*, proces twórczy

Michel Houellebecq, *enfant terrible* francuskiej literatury współczesnej, znany jest w Polsce głównie przez pryzmat swojej twórczości prozatorskiej. Wszystkie powieści Houellebecqa oraz znaczna część jego esejów ukazały się w polskim tłumaczeniu. Nieprzełożona pozostaje dotychczas poezja autora, który *notabene* zadebiutował na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku właśnie jako poeta[1]. Przyglądając się dorobkowi Houellebecqa – autora, który z każdą kolejną publikacją umacnia się na pozycji jednego z najważniejszych współczesnych pisarzy

[1] W 1991 roku opublikowany został pierwszy tom poetycki Michela Houellebecqa, zatytułowany *La Poursuite du bonheur*, oraz jego poetycki esej pt. *Rester vivant*.

europejskich – warto zwrócić uwagę na fakt, że równolegle do aktywności literackiej laureat Nagrody Goncourtów realizuje projekty w domenie sztuk wizualnych. Mowa tu przede wszystkim o fotografii – w latach 2000–2016 Houellebecq stworzył cykle fotograficzne „Before Landing", „Lanzarote", „Is Michel Houellebecq OK?" oraz brał udział w wielu prestiżowych wydarzeniach artystycznych (między innymi Mois de la Photo w paryskim Pavillon Carré, festiwal Manifesta 11 w Zurychu). Autor dał się również poznać na polu filmu jako scenarzysta i reżyser filmów krótkometrażowych (*Cristal de souffrance*, *La Rivière*), pełnometrażowej adaptacji własnej powieści *Możliwość wyspy* oraz pomysłodawca dokumentu *Przeżyć: metoda Houellebecqa*[2]. Wszystkie te działania przyczyniły się do wzmożenia zainteresowania wizualną wrażliwością autora *Mapy i terytorium*, owocując także zaproszeniem go do stworzenia indywidualnej wystawy w paryskim muzeum Palais de Tokyo. Zrealizowana tam w 2016 roku wystawa „Rester vivant" stanowiła najpełniejszą jak dotąd prezentację artystycznego *œuvre* Houellebecqa.

Spoglądając na charakter dorobku Houellebecqa, twórcy zaiste proteuszowego (co, jak zauważa Thomas Clerc, jest współcześnie rzadkością[3]), nasuwa się pytanie, czy dla jego literackiej i artystycznej aktywności można by wyznaczyć jakiś wspólny mianownik. Aby zasugerować jeden – z wielu zapewne – możliwych tropów, warto przyjrzeć się temu, w jaki sposób Houellebecq definiuje dynamikę procesu twórczego. Innymi słowy, pytanie o to, jakie dzieła tworzy Houellebecq, warto zastąpić pytaniem, jak je tworzy.

Za *leitmotiv* niniejszego wywodu posłuży Houellebecqowskie sformułowanie *rester vivant* (pozostać żywym), pojawiające się w tytułach dzieł zrealizowanych przezeń w kilku różnych mediach: literaturze, filmie oraz fotografii. Primo, *Rester vivant* to tytuł opublikowanego w 1991 roku eseju poetyckiego[4], w którym Houellebecq – podobnie jak Rainer Maria Rilke w *Listach do młodego poety* czy Charles Baudelaire w *Conseils aux jeunes littérateurs* – formułuje swoiste credo poetyckie, uznając przy tym cierpienie za źródło wszelkiej twórczości. Esej ów posłużył niemal trzy dekady później, w 2016 roku, jako punkt wyjścia do stworzenia filmu dokumentalnego (reż. Erik Lieshout, Arno Hagers, Reinier van Brummelen), którego pomysłodawcą był Houellebecq i którego zarówno tytuł

[2] Temat filmowej twórczości Michela Houellebecqa rozwija Matthijs Engelberts w artykule pt. *La possibilité d'un film. Houellebecq ou le romancier contemporain face au cinéma*, [w:] *L'unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*, ed. S. Van Wesemael, B. Viard, Paris 2013, s. 374–388.

[3] T. Clerc, *Restée vivante: la poésie antipoétique de Michel Houellebecq*, [w:] *Cahiers de l'Herne. Michel Houellebecq*, ed. A. Novak-Lechevalier, Paris 2017, s. 207.

[4] Esej ten był przez Houellebecqa kilkukrotnie modyfikowany, by pojawić się w ostatecznej formie jako tekst otwierający zbiór poezji pt. *Poésie*, który wydany został nakładem paryskiej oficyny wydawniczej J'ai Lu w 2010 roku.

(*Rester vivant: méthode*, pol. *Przeżyć: metoda Houellebecqa*[5]), jak i fabuła stanowią bezpośrednie nawiązanie do literackiego źródła. Secundo, *Rester vivant* to tytuł wzmiankowanej we wstępie wystawy zorganizowanej w 2016 roku w paryskim Palais de Tokyo, w ramach której obok własnych realizacji artystycznych Houellebecq zaprezentował dzieła innych twórców zaproszonych przez niego do udziału w projekcie (byli to między innymi francuscy artyści Robert Combas, Marie-Pierre Gauthier oraz Renaud Marchand). Tak oto zjawisko wielokrotnego powtórzenia tego samego tytułu – nadawanego przez autora zarówno tworom literackim, jak i wizualnym – skłania do próby przestudiowania Houellebecqowskiej formuły *rester vivant* w jej różnorodnych odsłonach.

Analizę wybranych realizacji Houellebecqa warto poprzedzić wstępnymi uwagami dotyczącymi tego, co stanowi ich pierwszy punkt wspólny, to znaczy tytułu. Tytuł dzieła – niezależnie od medium, w jakim zostało ono wykonane – to silna myśl tekstowa, stanowiąca odautorski komentarz do pracy. Nazywając i gwarantując „tożsamość, spójność oraz granice oryginalnego dzieła"[6], a także stanowiąc jego integralną część, tytuł jest zarazem wypowiedzią o nim, swego rodzaju metatekstem[7]. Co więcej, w tytule często odnaleźć można „wszystko, co ważne dla całości", począwszy od głównego sensu, poprzez koncepcję poetyki, aż po klucz do szyfru stylistycznego[8]. Jeśli zatem przyjąć, że funkcja tytułu opiera się na hermeneutycznej regule intensywnego ruchu „od-do", wówczas tytuł nie tylko figuruje „przed" tekstem (jako tekst można zdefiniować tu każdy tekst kultury), lecz również jest weń wpisany. Pragnąc odnieść powyższe uwagi do tytułu *Rester vivant*, należy przyjrzeć się jego językowej strukturze. Analiza oryginalnego, dwuczłonowego tytułu pozwala bowiem dostrzec pewną opozycję semantyczną, na której jest on oparty: podczas gdy użyty w formie bezokolicznika czasownik *rester* (zostać, pozostać) wiąże się z bezruchem, stagnacją, pasywnością, przymiotnik odczasownikowy *vivant* (żywy) wskazuje na aktywność, czynne i nieustające uczestnictwo w procesie, jakim jest życie. Uwaga ta, istotna nie tylko z semantycznego oraz przekładoznawczego punktu widzenia (*vide* przytoczone we wstępie polskie tłumaczenie tytułu filmu *Rester vivant: méthode*, w którym za ekwiwalent *rester vivant* niezbyt trafnie przyjęto czasownik „przeżyć"), pozwala przejść do zagadnienia, w jaki sposób założenia tytułowego równoważnika zdania przekładają się na Houellebecqowską wizję procesu twórczego.

---

[5] W kontekście polskiego tłumaczenia tytułu filmu warto zauważyć, że czasownik „przeżyć" nie wydaje się najlepszym ekwiwalentem wersji oryginalnej, tj. *rester vivant*, której niuanse semantyczne omówione zostaną w dalszej części artykułu.

[6] J. Derrida, *Przed Prawem*, tłum. J. Gutorow, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2006, s. 418.

[7] K. Hejwowski, *Iluzja przekładu*, Katowice 2015, s. 181.

[8] E. Balcerzan, *Poetyka przekładu artystycznego*, [w:] idem, *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*, Katowice 1998, s. 20.

„Nauczyć się być poetą, to oduczyć się żyć”[9] – pisze Houellebecq we wstępie eseju *Rester vivant*. Owo „oduczenie się” życia, podobnie jak „stawanie się” (*devenir*) poetą, jest zdaniem autora procesem złożonym i wieloetapowym. Tak oto w pierwszej kolejności należy zdystansować się od świata zewnętrznego, by zogniskować swą uwagę na rewizji własnej przeszłości oraz na poznaniu swojej „jaźni głębokiej” (*moi profond*): „Kochaj swoją przeszłość albo jej nienawidź; ale o niej nie zapominaj. Powinieneś w pełni poznać siebie”[10] – pisze Houellebecq. Owa literacka parafraza Sokratejskiej maksymy „poznaj samego siebie” pojawia się również w filmie *Przeżyć: metoda Houellebecqa*, w którym jedną ze scen stanowi monolog psychiatry sugerującego, że zamiast skupiać się na naszej „osobowości społecznej”, należy pielęgnować to, „kim naprawdę jesteśmy”. Postulowane przez Houellebecqa „oduczenie się życia” oznaczałoby więc w pierwszej fazie twórczego impulsu odrzucenie norm narzucanych jednostce przez społeczeństwo na rzecz całkowitego skupienia się na życiu wewnętrznym.

Radykalne zdystansowanie się od świata, „pozostanie” (tytułowe *rester*), ujmowane jest przez pisarza jako nieuchronny etap kształtowania się poetyckiej wrażliwości: „Dzięki temu, stopniowo, twoja głęboka jaźń oddzieli się od ciebie, wyjdzie na wierzch; a twoje ciało pozostanie w miejscu […] dojrzałe do nowego cierpienia”[11]. Zostać poetą to w rozumieniu Houellebecqa nie adaptować się do świata, lecz się od tego świata odsunąć (jak notuje David Evans, zagadnienie nieprzystawalności społecznej stanowi zresztą oś centralną całego tomu *Poésie*, inaugurowanego przez esej *Rester vivant*[12]). „Ustawić się wobec świata na pozycji estetycznej”, precyzuje Houellebecq w jednym z późniejszych esejów, to „zrobić krok w bok”[13]. Wydaje się, iż postawa taka wynika między innymi z faktu, że postulat *rester vivant* zakłada całkowitą pasywność w trywialnych aspektach ludzkiej egzystencji, takich jak kwestie zatrudnienia, zdobywania środków na utrzymanie się czy też posiadania własnego lokum. Należąc do domeny „przeżycia” (*survivre*), kwestie te nie powinny nazbyt zajmować myśli twórcy. Z owym poglądem znakomicie koresponduje przypadek jednego z bohaterów filmu *Przeżyć: metoda Houellebecqa*, artysty Vincenta (w jego rolę wcielił się sam

[9] M. Houellebecq, *Rester vivant*, [w:] idem, *Poésie*, Paris 2010, s. 13. W oryginale: „Apprendre à devenir poète, c’est désapprendre à vivre”. Wszystkie fragmenty zaczerpnięte z eseju *Rester vivant* podane zostały w tłumaczeniu własnym. Wersje oryginalne umieszczone zostały w przypisach.

[10] Ibidem, s. 14. W oryginale: „Aimez votre passé, ou haïssez-le; mais qu’il reste présent à vos yeux. Vous devez acquérir une connaissance complète de vous-même”.

[11] Ibidem. W oryginale: „Ainsi, peu à peu, votre moi profond se détachera, glissera sous le soleil; et votre corps restera sur place […] mûr pour de nouvelles souffrances”.

[12] D. Evans, *Structure et suicide dans les « Poésies » de Michel Houellebecq*, [w:] *Michel Houellebecq sous la loupe*, ed. M. L. Clément, S. van Wesemael, Amsterdam 2007, s. 210.

[13] M. Houellebecq, *Kilka uwag o zamęcie*, [w:] idem, *Interwencje 2*, tłum. B. Geppert, Kraków 2016, s. 40.

Houellebecq), który „kiedyś dobrze się zapowiadał jako rzeźbiarz. Miał wystawy w Paryżu, Nowym Jorku i na Documenta w Kassel. Obecnie nadal mieszka w domu, w którym się wychował, i prawie z niego nie wychodzi"[14]. Z pozoru bierna postawa bohatera skomentowana jest z *offu* fragmentem eseju *Rester vivant*: „Nie będziesz miał problemu z miejscem do życia. Będziesz mieszkać, gdzie się da"[15]. Za kluczowy dla Houellebecqowskiej wizji procesu twórczego uznać można fakt, że swoistej pasywności „świętego pasożyta" (*parasite sacré*), jak nazwany jest poeta – zarazem krytyk społeczeństwa, jak i jego ofiara[16] – przeciwstawiana jest jego nieustająca aktywność wewnętrzna. Vincent, pracując w odosobnieniu nad instalacją pt. *Tajemnica życia*, wyznaje: „Gdzieś przeczytałem, że są dwa rodzaje artystów: rewolucjoniści i dekoratorzy. Chyba jestem dekoratorem. Zdobię przestrzenie wyobraźni. Ale nie udekorowałem tego pokoju. Nic tu nie zmieniłem. Wolę, żeby było tak jak jest"[17], dając tym samym kolejny raz świadectwo opozycji wpisanej w Houellebecqowską formułę „pozostawania żywym".

Twórca, „pozostając" pasywny w pewnych aspektach własnej egzystencji, powinien jednocześnie dążyć do interioryzacji oraz pielęgnowania w sobie wszelkich możliwych cierpień, których źródłem jest świat (*l'univers*), a które zapewnić mają impuls do aktu twórczego. W efekcie, jak zauważa Julia Pröll, zadaniem poezji okazuje się nie zniwelowanie cierpienia, lecz wręcz przeciwnie – jego nieustanne odradzanie[18]. W pierwszej części eseju, noszącej wymowny tytuł *Po pierwsze cierpienie* (*D'abord, la souffrance*), Houellebecq notuje: „Cierpieć, wciąż cierpieć. Musisz nauczyć się odczuwać ból całym sobą. Każda cząstka świata powinna być dla ciebie twoją własną raną"[19], a następnie: „I zawsze powracaj do początku, do cierpienia. Kiedy wzbudzisz w innych wstrząsające politowanie połączone z pogardą, wiedz, że jesteś na dobrej drodze. Możesz zacząć pisać"[20]. Ów silny trop Schopenhauerowski, przejawiający się zresztą w całym utworze (a szerzej – w całej twórczości pisarza[21]), świadczy o głębokiej fascynacji Houellebecqa myślą niemieckiego filozofa, którego *opus magnum* – *Świat jako wola i przedstawienie* – określone zostało przezeń jako „najważniejsza

[14] *Przeżyć: metoda Houellebecqa*, reż. E. Lieshout, A. Hagers, R. van Brummelen, 2016.

[15] M. Houellebecq, *Rester vivant*, op. cit., s. 23.

[16] Abiwalencję wpisaną w figurę poety szczegółowo opisuje, posługując się metaforą grabarza i nieboszczyka, Julia Pröll w artykule *La poésie urbane de Michel Houellebecq: sur le pas de Charles Baudelaire?*, [w:] *Michel Houellebecq sous la loupe*, op. cit., s. 67.

[17] *Przeżyć: metoda Houellebecqa*, op. cit.

[18] J. Pröll, op. cit.

[19] M. Houellebecq, *Rester vivant*, op. cit., s. 14. W oryginale: „Et souffrir, toujours souffrir. Vous devez apprendre à ressentir la douleur par tous vos portes. Chaque fragment de l'univers doit vous être une blessure personnelle".

[20] Ibidem. W oryginale: „Et revenez toujours à la source, qui est la souffrance. Lorsque vous susciterez chez les autres un mélange de pitié effrayée et de mépris, vous saurez que vous êtes sur la bonne voie. Vous pourrez commencer à écrire".

[21] Zob. idem, *En présence de Schopenhauer*, ed. A. Novak-Lechevalier, Paris 2017.

książka na świecie”[22]. W kontekście owej fascynacji warto wspomnieć także inne dzieło Schopenhauera, *Aforyzmy o mądrości życia*, które odegrały kluczową rolę w kształtowaniu się wrażliwości przyszłego literata[23].

Ujmowanie istoty ludzkiego życia w kategoriach cierpienia jest najważniejszą, lecz nie jedyną myślą, którą Houellebecq przejmuje od Schopenhauera. Również w przytoczonych wcześniej postulatach, przede wszystkim tych dotyczących „oduczenia się” życia, pobrzmiewają bowiem wyraźne inspiracje myślicielem, który wierzył, że „całkiem s o b ą każdy może być tylko dopóty, dopóki jest sam”[24], oraz że

> […] kto wyżej stoi w hierarchii natury, tym bardziej jest samotny, i to z istoty swej, nieuchronnie. Ale wówczas jest dla niego dobrodziejstwem, jeśli samotności psychicznej towarzyszy fizyczna; w przeciwnym wypadku otaczający go tłum istot heterogenicznych mąci mu spokój, co więcej, napiera wrogo na niego, odbierając mu własne ja i nie dając nic w zamian[25].

Tak jak dla Schopenhauera jedynym rozwiązaniem na trwałe gwarantującym harmonię ducha byłoby „zupełne wycofanie się z życia”[26], tak w mniemaniu Houellebecqa, aby stać się poetą, to znaczy istotą dążącą bynajmniej nie do harmonii, lecz wręcz przeciwnie – do interioryzacji wszelkich cierpień – „pozostanie żywym” jest konieczne, „przynajmniej przez jakiś czas”[27]. Niemniej ostrożność postępowania, którą autor *Aforyzmów o mądrości życia* zaleca przy kontaktach towarzyskich, częstokroć zmuszających nas „do dostosowania się do innych, niejako do skurczenia się lub nawet do samookaleczenia”[28], również dla Houellebecqa stanowi istotny aspekt „pozostawania żywym”:

> Nieśmiałość nie jest cechą niepożądaną. Można by uznać ją za jedyne źródło wewnętrznego bogactwa; nie byłby to sąd fałszywy. Istotnie, to w momencie rozdźwięku między wolą a aktem zaczynają przejawiać się interesujące zjawiska mentalne. […] Nieśmiałość jest znakomitym punktem wyjścia dla poety[29].

---

[22] A. Novak-Lechevalier, préface, [w:] *Michel Houellebecq. Non réconcilié...*, op. cit., s. 7.

[23] Ibidem.

[24] A. Schopenhauer, *Aforyzmy o mądrości życia*, tłum. J. Garewicz, Warszawa 2000, s. 173.

[25] Ibidem, s. 173–174.

[26] Ibidem, s. 175–176.

[27] M. Houellebecq, *Rester vivant*, op. cit., s. 14. W oryginale: „Pourtant, vous devez rester vivant – au moins un certain temps”.

[28] A. Schopenhauer, op. cit., s. 174.

[29] M. Houellebecq, *Rester vivant*, op. cit., s. 14. W oryginale: „La timidité n’est pas à dédaigner. On a pu la considérer comme la seule source de richesse intérieure; ce n’est pas faux. Effectivement, c’est dans ce moment de décalage entre la volonté et l’acte que les phénomènes mentaux intéressants commencent à se manifester. […] La timidité est un excellent point de départ pour un poète”.

Ponieważ twórczość poetycka jest przez Houellebecqa definiowana jako „wyzwolenie życia wewnętrznego" (*libération de la vie intérieure*), którego podstawę stanowi emocjonalne przetwarzanie wszelkich bodźców, najważniejszym i nieustannie ponawianym wysiłkiem poety, starającego się „pozostać żywym", powinno być unikanie apatii (*échapper à l'apathie*):

> Martwy poeta nic już nie napisze.
> Dlatego tak ważne jest, by pozostać żywym. To proste rozumowanie, ale czasem trudno będzie się go trzymać. Zwłaszcza w okresach przedłużającej się niemocy twórczej. Utrzymanie się przy życiu wyda ci się, w tych właśnie momentach, boleśnie daremne; w końcu i tak już nie piszesz[30].

Trudy „pozostawania żywym", bycia w nieustannym zawieszeniu pomiędzy „przeciwstawnymi siłami życia i śmierci, dnia i nocy, empatii i obojętności"[31], rekompensuje obietnica absolutu, nakreślona przez Houellebecqa w ostatniej części eseju:

> Nieustanne przepracowywanie własnych obsesji doprowadzi cię do stanu patetycznego wraku, podminowanego lękiem lub zdewastowanego przez apatię. Lecz, powtarzam, innej drogi nie ma. Trzeba dotrzeć tam, skąd nie ma odwrotu. Przerwać krąg. I napisać kilka wierszy, zanim się wykończysz. Ujrzysz nieskończone przestrzenie. Każda wielka namiętność otwiera perspektywę wieczności. […] Im bliżej prawdy, tym większa samotność. […] Chciałbyś zawrócić, zatopić się we mgle niewiedzy, ale w głębi duszy wiesz, że jest już za późno.
> Idź. Nie lękaj się. Najgorsze już za tobą. Życie na pewno znów rozszarpie cię na strzępy, ale z twojej perspektywy, zbyt wiele już cię z nim nie łączy. Zapamiętaj: w zasadzie już jesteś martwy. Teraz staniesz twarzą w twarz z wiecznością[32].

---

[30] Ibidem, s. 21. W oryginale: „Un poète mort n'écrit plus. D'où l'importance de rester vivant. Ce raisonnement simple, il vous sera parfois difficile de le tenir. En particulier au cours des périodes de stérilité créatrice prolongée. Votre maintien en vie vous apparaîtra, dans ces cas, douloureusement inutile; de toute façon, vous n'écrirez plus".

[31] A. Novak-Lechevalier, op. cit., s. 21.

[32] M. Houellebecq, *Rester vivant*, op. cit., s. 28 – 30. W oryginale: „Le travail permanent sur vos obsessions finira par vous transformer en une loque pathétique, minée par l'angoisse ou dévastée par l'apathie. Mais, je le répète, il n'y a pas d'autre chemin. Vous devez atteindre le point de non-retour. Briser le cercle. Et produire quelques poèmes avant de vous écraser au sol. Vous aurez entrevu des espaces immenses. Toute grande passion débouche sur l'infini. […] À mesure que vous approchez de la vérité, votre solitude augmente. […] Vous aimeriez retourner en arrière, dans les brumes de l'inconnaissance, mais au fond vous savez qu'il est déjà trop tard. Continuez. N'ayez pas peur. Le pire est déjà passé. Bien sûr, la vie vous déchirera encore; mais, de votre côté, vous n'avez plus tellement à faire avec elle. Souvenez-vous-en: fondamentalement, vous êtes déjà mort. Vous êtes maintenant en tête à tête avec l'éternité".

Z końcowymi frazami eseju koresponduje ostatnia scena filmu *Przeżyć: metoda Houellebecqa*, w której piątka bohaterów-artystów przy akompaniamencie wzniosłego *Adagio for Strings* Samuela Barbera idzie przed siebie opustoszałą ulicą, kierując kroki ku wschodzącemu słońcu. „Poeci, do ataku!" – nawołuje jeden z nich, muzyk Iggy Pop (w roli samego siebie), który przeczytawszy esej *Rester vivant*, zobaczył w nim swoją historię.

Choć scenariusz filmu *Przeżyć: metoda Houellebecqa* zainspirowany został esejem o stawaniu się poetą, to zasięg zawartych w tekście uwag rozszerzony został również na inne przejawy twórczości artystycznej, takie jak muzyka (postać gwiazdy rocka w osobie Iggy'ego Popa) czy sztuki wizualne (współczesny malarz Robert Combas, Michel Houellebecq w roli rzeźbiarza Vincenta). Bardziej uniwersalne, interdyscyplinarnie zorientowane odczytanie eseju *Rester vivant* wydaje się interesującą propozycją między innymi ze względu na fakt, że jego autor sam aktywny jest na wielu polach twórczości. Warto nadmienić, że oprócz literatury, reżyserii i fotografii Houellebecq realizuje również projekty muzyczne (między innymi album *Présence Humaine*) oraz udziela się aktorsko (poza rolą rzeźbiarza w filmie *Przeżyć: metoda Houellebecqa* autor zagrał między innymi samego siebie w *Porwaniu Michela Houellebecqa*).

Najpełniejsze dotychczas świadectwo różnorodności praktyk artystycznych francuskiego twórcy stanowi stworzona przez niego wystawa *Rester vivant*. Ekspozycję, pomyślaną przede wszystkim jako prezentacja jego dorobku fotograficznego (choć nie tylko, gdyż na wystawie znalazły się również prace zrealizowane w innych mediach, takich jak film czy instalacja), odczytywać można między innymi przez pryzmat tytułowej formuły „pozostawania żywym". Zarówno zgromadzone na wystawie zdjęcia, jak i towarzyszące im odautorskie komentarze umieszczone w katalogu wystawy świadczą o tym, że praktykowanie fotografii jest dla Houellebecqa równoznaczne z byciem jednocześnie pasywnym i aktywnym. Pasywność oznacza w tym przypadku dystansowanie się od świata, oddalanie, niejako „znieruchomienie"; aktywność to z kolei wnikliwa, uważna obserwacja rzeczywistości, podjęcie decyzji co do przedmiotu fotografii, długotrwała kontemplacja tego przedmiotu oraz kadrowanie, które stanowi zdaniem twórcy operację najważniejszą – „kadrować, to ograniczać pewien fragment świata tak, by móc odbierać go jako odrębną całość, w oderwaniu od reszty"[33]. O tym, jak złożonym mechanizmem jest dla Houellebecqa fotografowanie, definiowane przez niego jako „pragnienie wyrażenia tego, co zachodzi w procesie myślowym"[34], świadczą zarówno rozbudowane ustępy poświęcone fotografii, które znalazły się w powieści *Mapa i terytorium* (fotografia praktykowana przez

[33] Wypowiedź M. Houellebecqa, *Entretien entre Michel Houellebecq et Jean de Loisy*, [w:] *Rester vivant. Cataloque d'exposition événement au Palais de Tokyo*, Paris 2016, s. 12 [tłum. własne].

[34] Ibidem.

głównego bohatera jawi się jako czynność skrajnie kontemplacyjna, całkowicie pozbawiona spontaniczności[35]), jak i fakt, że zrobienie zdjęcia zajmuje twórcy więcej czasu aniżeli napisanie wiersza[36], a także jego następujące wyznanie:

> Nie jest to kwestia momentu, przygotowując się do zrobienia zdjęcia jestem raczej powolny, fotografuję rzeczy nieruchome. Spaceruję, zauważam jakieś miejsce, później do niego wracam. Ideałem jest, gdy znajduję dobry kadr i czekam już tylko na odpowiednie światło, chyba że trwa to bardzo długo. Robienie fotografii to dla mnie aktywność bliska medytacji[37].

Podsumowując, analiza dynamiki procesu twórczego Houellebecqa przez pryzmat formuły „pozostawania żywym" pozwala na wyznaczenie interpretacyjnego tropu, który okazuje się łączyć wybrane projekty francuskiego twórcy nie tylko na planie metatekstowym (tytuł *Rester vivant*), lecz również ideowym. Formuła ta – choć lapidarna w formie, to niezwykle zintensyfikowana pod względem semantycznym – okazuje się ogniskować elementy kluczowe dla specyfiki procesu twórczego Houellebecqa w jego rozmaitych wariantach. Jako oparty na binarnej opozycji pasywność – aktywność, postulat „pozostawania żywym" stanowi swoistą wykładnię postawy będącej wypadkową tych dwóch kategorii. Przejawy owej postawy, zgodnie z którą gwarantem „pozostawania żywym" jest akt przeć-twarzania oraz tworzenia, to przede wszystkim zdystansowanie się od świata, predylekcje do samotniczego, niekiedy wręcz ascetycznego trybu życia, interioryzacja cierpienia, którego źródłem jest świat zewnętrzny, nienormatywne zachowania społeczne oraz skrajne skupienie się na życiu wewnętrznym połączone z wnikliwą kontemplacją składowych rzeczywistości.

W szerszej perspektywie badawczej takie rozumienie formuły „pozostawania żywym" posłużyć może do analizy nie tylko tych dzieł Houellebecqa, dla których wspólny mianownik stanowi tytuł *Rester vivant*. Wystarczy wspomnieć choćby fakt, że bohaterami tekstów Houellebecqa niejednokrotnie są artyści – jak H. P. Lovecraft, któremu pisarz poświęcił esej biograficzny *Przeciw życiu, przeciw światu*, czy protagonista powieści *Mapa i terytorium* Jed Martin – by uświadomić sobie, w jak dużym stopniu również ich postawy wpisują się w omówiony w niniejszym artykule paradygmat.

---

[35] P. Borrel, *Une fabrication des images. Les arts visuels inscrits dans l'écriture*, [w:] *L'unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*, ed. S. Van Wesemael, B. Viard, Paris 2013, s. 390.

[36] Ibidem, s. 13.

[37] M. Houellebecq w rozmowie z Nelly Kaprièlian, [w:] *Rester vivant. Cataloque d'exposition...*, op. cit, s. 165 [tłum. własne].

Michel Houellebecq's "Rester Vivant" as an Interpretation of the Dynamics of a Creative Process

Abstract

The purpose of the article is to study the Houellebecqian formula of *rester vivant* ("to stay alive") in its diverse renderings: in literature (the essay *To Stay Alive*), in film (*To Stay Alive: A Method*), and in photography (the project *To Stay Alive*). Analysis of the dynamics of a creative process in the context of the postulate "to stay alive" allows to read Houellebecq's output as the product of the opposition between outward passiveness and inner activity.

Keywords

Michel Houellebecq, Arthur Schopenhauer, *Rester vivant*, creative process

Bibliografia

1. Balcerzan E., *Poetyka przekładu artystycznego*, [w:] idem, *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*, Katowice 1998.
2. Borrel P., *Une fabrication des images. Les arts visuels inscrits dans l'écriture*, [w:] *L'unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*, ed. S. Van Wesemael, B. Viard, Paris 2013.
3. Clerc T., *Restée vivante: la poésie antipoétique de Michel Houellebecq*, [w:] *Cahiers de l'Herne. Michel Houellebecq*, ed. A. Novak-Lechevalier, Paris 2017, s. 207.
4. Derrida J., *Przed Prawem*, tłum. J. Gutorow [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2006.
5. Engelberts M., *La possibilité d'un film. Houellebecq ou le romancier contemporain face au cinéma*, [w:] *L'unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*, ed. S. Van Wesemael, B. Viard, Paris 2013.
6. Evans D., *Structure et suicide dans les « Poésies » de Michel Houellebecq*, [w:] *Michel Houellebecq sous la loupe*, ed. M. L. Clément, S. van Wesemael, Amsterdam 2007.
7. Hejwowski K., *Iluzja przekładu*, Katowice 2015.
8. Houellebecq M., *En présence de Schopenhauer*, ed. A. Novak-Lechevalier, Paris 2017.
9. Houellebecq M., *Kilka uwag o zamęcie*, [w:] idem, *Interwencje 2*, tłum. B. Geppert, Kraków 2016.
10. Houellebecq M., *Rester vivant*, [w:] idem, *Poésie*, Paris 2010.
11. Novak-Lechevalier A., préface, [w:] *Michel Houellebecq. Non réconcilié. Anthologie personnelle 1991–2013*, Paris 2013.
12. Pröll J., *La poésie urbane de Michel Houellebecq: sur le pas de Charles Baudelaire?*, [w:] *Michel Houellebecq sous la loupe*, ed. M. L. Clement, S. van Wesemael, Amsterdam 2007.
13. *Rester vivant. Cataloque d'exposition événement au Palais de Tokyo*, Paris 2016.
14. Schopenhauer A., *Aforyzmy o mądrości życia*, tłum. J. Garewicz, Warszawa 2000.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Numer 22 (3/2018), s. 31–42
e-ISSN 2082-9469 | p-ISSN 2299-1638
www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty/nauki-humanistyczne
DOI: 10.26361/ZNTDH.09.2018.22.03

Larysa Michalska

Uniwersytet Jagielloński
Wydział Filozoficzny
Instytut Religioznawstwa
e-mail: larysamichalska@gmail.com

Rola wyobraźni w rytuale inicjacyjnym B'nai B'rith

Streszczenie

B'nai B'rith jest najstarszą nieprzerwanie działającą żydowską organizacją na świecie. Ma charakter ekskluzywny i inicjacyjny. Każda tego typu organizacja, czy to stowarzyszenie o charakterze tajnym, czy zupełnie jawnie działająca grupa, niezwykłą wagę przywiązuje do rytuału wtajemniczenia. Także w przypadku B'nai B'rith inicjacja jest kluczowym elementem konsolidującym bractwo, jak również odróżniającym je od pozostałych żydowskich organizacji.

Proces inicjacyjny zawsze odbywa się na pograniczu światów – realnego i pełnego symboli świata wyobrażonego. W tej specyficznej sytuacji niebagatelna jest rola wyobraźni. To ona pozwala wykreować alternatywną rzeczywistość, w której podczas inicjacji znajdzie się przyszły członek organizacji.

Nie inaczej jest w przypadku B'nai B'rith i praktykowanego przez tę organizację rytuału inicjacyjnego. Wyobraźnia jest kluczowym czynnikiem w tym procesie, łączącym elementy struktury ceremonii wolnomularskiej z tradycją i kulturą żydowską. Niniejszy artykuł stanowi wstęp do rozważań na ten temat.

Słowa kluczowe

organizacje żydowskie, B'nai B'rith, loża, masoneria, wolnomularstwo, paramasoneria, wyobraźnia, rytuał inicjacyjny

B'nai B'rith to najstarsza[1] działająca bez przerwy żydowska organizacja o charakterze świeckim[2]. Jednak nie tylko ten fakt sprawia, że warto przyjrzeć się bliżej jej celom, działalności i strukturze. Synowie Przymierza, tak tłumaczy się tę hebrajską nazwę, to stowarzyszenie w powszechnej opinii uznawane za organizację masońską lub paramasońską. Część członków kategorycznie odcina się od tego typu powiązań, podkreślając filantropijny charakter swojej działalności[3]. Jednak źródła podają zgoła inne informacje, przynajmniej jeśli chodzi o początkowy okres istnienia Niezależnego Zakonu Synów Przymierza. Niektórzy badacze, jak Jonathan Sarna[4] czy Deborah Dash Moore[5], zwracają uwagę na fakt, iż założyciele B'nai B'rith, a przynajmniej kilku z nich, byli członkami lóż masońskich czy lóż Odd Fellows funkcjonujących w Nowym Yorku. O krok dalej w swoich wnioskach posuwa się Hasia Diner, profesor historii oraz kierownik amerykańskich studiów żydowskich na Uniwersytecie w Nowym Jorku, stwierdzając, że kiedy w latach czterdziestych XIX wieku kandydatury Żydów na członków lóż masońskich i organizacji paramasońskich były stopniowo odrzucane, grupa żydowskich emigrantów z Niemiec postanowiła założyć Independent Order of B'nai B'rith – organizację, która miała stać się *żydowskim odpowiednikiem* lóż masońskich[6]. Z tym stanowiskiem częściowo polemizuje Cornelia Wilhelm, autorka publikacji opisującej początki omawianej organizacji pt. *The Independent Orders of B'nai B'rith and True Sisters: Pioneers of a New Jewish Identity, 1843–1914*. Zdaniem Wilhelm opowieść o tym, iż w gronie założycieli B'nai B'rith byli sami emigranci, którzy rozpoczynali nowe życie w Ameryce, nie znajduje potwierdzenia w faktach[7]. Wilhelm umniejsza także rolę postaw antysemickich w procesie powoływania do życia B'nai B'rith – jej zdaniem większość fundatorów nowej organizacji była w dalszym ciągu zaangażowana w działalność lóż masońskich czy organizacji uważanych za

[1] B'nai B'rith zostało założone w Nowym Jorku 13 listopada 1843 roku. Jonathan D. Sarna w tekście *Halakha According to B'nai B'rith* używa sformułowania „często powtarzana opowieść" w odniesieniu do opisów tego wydarzenia, co pogłębia wrażenie funkcjonowania swego rodzaju mitu założycielskiego tej organizacji.

[2] D. Bridger, S. Wolk, *The New Jewish Encyclopedia,* Behrman House Inc., 1976, s. 60.

[3] Autorka w trakcie prowadzenia badań otrzymała wiadomość od jednej z członkiń brytyjskiej loży B'nai B'rith, iż organizacja ta „nie ma i nigdy nie miała żadnych powiązań z wolnomularstwem" [tłum. własne] (korespondencja mailowa z 3 lutego 2016 roku, nazwisko respondentki objęte jest ochroną danych osobowych).

[4] J. D. Sarna, *The Halakha According to B'nai B'rith*, [w:] *Rav Chesed essays in honor of Rabbi Dr. Haskel Lookstein*, Rafael Medoff, KTAV Publishing House, 2009, Volume II, s. 165.

[5] D. Dash Moore, *B'nai B'rith and the Challenge of Ethnic Leadership*, State University of New York, 1981, s. 1.

[6] H. Diner, *A Time to Gathering: the Second Migration 1820–1880*, Baltimore 1992, s. 109.

[7] Wilhelm przytacza przykład Isaaka Dittenhoeffera, jednego z członków założycieli B'nai B'rith, który urodził się już w Ameryce.

paramasońskie, jak Odd Fellow, gdzie nie spotykali się z dyskryminacją ze względu na swoje żydowskie pochodzenie[8].

Część badaczy, jak Jonathan Sarna, zwraca uwagę na specyficzną sytuację społeczną, w jakiej znaleźli się założyciele B'nai B'rith. W latach czterdziestych XIX wieku w Nowym Jorku funkcjonowało już osiem synagog, a tym samym osiem kongregacji, bardzo często konkurujących ze sobą, a nawet nieprzychylnie do siebie nastawionych i walczących o jak największą liczbę członków. Część Żydów pozostawała indyferentna i niezainteresowana przynależnością do organizacji religijnych. Jednak w dalszym ciągu wielu z nich towarzyszyła potrzeba zjednoczenia i wzajemnego wsparcia[9]. To właśnie jedność i braterskie więzy legły u podstaw nowej organizacji, w początkowym okresie istnienia posługującej się niemiecką nazwą Bundes Brüder, która jeszcze bardziej podkreślała braterski charakter stowarzyszenia[10]. Zwiększająca się liczba żydowskich emigrantów w Ameryce przyczyniła się do położenia nacisku na pomocowy aspekt B'nai B'rith. Wielu nowych przybyszów zwracało się o wsparcie przy organizacji życia w Nowym Świecie. W ten sposób wyklarował się jeden z głównych celów działalności B'nai B'rith – stworzenie świeckiej wspólnoty, do której mogli przystąpić Żydzi niezależnie od kraju, z którego przybyli, czy nurtu judaizmu, z jakim się identyfikowali. W konstytucji bractwa wydanej w 1851 roku podkreślono szczególną rolę żydowskiej tożsamości, a także fakt, iż nie stoi ona w opozycji z tożsamością amerykańską, która dla wielu Żydów – zwłaszcza reformowanych – stawała się coraz ważniejsza[11].

Z tego krótkiego szkicu o początkach i ideach przyświecających B'nai B'rith wyłania się obraz stowarzyszenia o charakterze charytatywnym, skupiającego się na zjednoczeniu Żydów ponad podziałami, co zdawałoby się potwierdzać tezę o braku związków z masonerią czy braku jakichkolwiek inspiracji tego typu organizacjami. Co więcej, przeczyłoby to także jakimkolwiek inspiracjom

[8] C. Wilhelm, *Deutsche Juden in Amerika, Bürgerliches Selbstbewusstsein und Jüdische Identität in den Orden B'nai B'rith und True Sisters*, Steiner 2007, s. 60–61, [za:] J. D. Sarna, op. cit., s. 165–166.

[9] Barbara Franco, dawna kuratorka w Scottish Rite Masonic Museum & Library, twierdzi, iż organizacje takie jak B'nai B'rith, Free Sons of Israel czy United Order of True Sisters były niezwykle ważne dla Żydów przybywających do Ameryki w większości z małych sztetli, gdzie życie koncentrowało się wokół synagogi i tradycji, co zdecydowanie pomagało zachować żydowską tożsamość i poczucie odrębności. W Nowym Świecie, gdzie mieszkali Żydzi przybyli z różnych krajów, reprezentujący różne nurty judaizmu, aszkenazyjczycy i sefardyjczycy, zachowanie żydowskiej tożsamości stawało się coraz trudniejsze, dlatego potrzebowano czegoś, co ułatwi pewnego rodzaju unifikację. B. Franco, *Many Fraternal Groups Grew from Masonic Weed*, Vol. 1, [online] http://phoenixmasonry.org/many_fraternal_groups_grew_from_masonic_seed_part_1.htm [dostęp: 10.08.2017].

[10] J. D. Sarna, op. cit., s. 167.

[11] R. Liedtke, D. Rechter, *Towards Normality: Acculturation and Modern German Jewry*, Tübingen 2003, s. 325.

o charakterze ezoterycznym czy mistycznym. Jednakże baczniejsze przyjrzenie się strukturze i rytuałom praktykowanym przez członków B'nai B'rith sugeruje coś zgoła innego. Wiele podobieństw czy zapożyczeń sugeruje masońskie inspiracje tej organizacji. Anna Kargol idzie o krok dalej w rozważaniach o proweniencji opisywanego związku, twierdząc, iż „Zakon B'nai B'rith był odgałęzieniem od pnia amerykańskiego wolnomularstwa"[12]. Jednak, podobnie jak inni badacze (między innymi Deborah Dash Moore), przyznaje ona, iż B'nai B'rith należy uważać za organizację paramasońską, gdyż nigdy nie została ona uznana przez amerykańskich wolnomularzy za regularną masonerię ani też członkowie B'nai B'rith do uznania za taką organizację nie dążyli[13]. Można zatem stwierdzić, iż była to organizacja zrodzona z masońskich inspiracji, jednak zachowująca odrębność i własny rys, co niewątpliwie sytuuje Niezależny Zakon Synów Przymierza wśród organizacji o charakterze paramasońskim[14]. Jednym z najistotniejszych elementów pozwalających na takie powiązanie jest rytuał inicjacyjny praktykowany przez wszystkie tego typu stowarzyszenia.

Pierwszy szkic konstytucji i opis rytuału inicjacyjnego dla nowo powstałej organizacji został opracowany przez Henry'ego Jonesa (urodzonego w Hamburgu jako Heinrich Jonas) oraz Williama Renau. Wspomniane dokumenty przedstawione zostały zaledwie kilka dni po założeniu B'nai B'rith, 21 listopada 1843 roku[15].

Oprócz konstytucji i rytuału została stworzona specyficzna nomenklatura, wyszczególniona we wzmiankowanych dokumentach. Prezydent loży nazywany był Wielkim Nasim, Wiceprezydent określany był jako Wielki Alef, natomiast Sekretarz nosił miano Wielkiego Sofera[16]. Wszystkie wymienione tytuły podkreślają przywiązanie ich twórców do tradycji i kultury żydowskiej, jednak – jak wspomniano już wcześniej – religia i religijność nie były dla założycieli B'nai B'rith kluczowym aspektem. Byli to Żydzi funkcjonujący w kręgu judaizmu reformowanego, więc ich recepcja i rozumienie wielu elementów religii w znacznym stopniu odbiegały od wykładni ortodoksyjnej.

Oprócz rozbudowanego, sześciostopniowego rytuału, Henry Jones i William Renau opracowali pokaźny zbiór regaliów, znaków, symboli i haseł, który z B'nai B'rith uczynił organizację ekskluzywną, noszącą znamiona tajnego stowarzyszenia[17].

---

[12] A. Kargol, *Po Jakubowej drabinie. O rytuale inicjacyjnym żydowskich lóż parawolnomularskich B'nai B'rith w okresie międzywojennym*, Kraków 2013, s. 16.

[13] Ibidem, s. 16.

[14] Charles Wesolowsky, aktywny mason, a jednocześnie członek B'nai B'rith, opisywał tę żydowską organizację jako dodatek, uzupełnienie, zapewne mając na myśli uzupełnienie żydowskiego życia w braterskim duchu, tak dobrze znanym mu z loży wolnomularskiej. Wesolowsky pisał: „Dzięki Opatrzności, Loża B'nai B'rith stanowi teraz uzupełnienie. Niezależnie od tego, gdzie jesteś – jest to to samo dzieło, ten sam znak, ten sam duch – jesteś w domu pośród braci" [tłum. własne]. Zob. B. Franco, op. cit.

[15] E. E. Grusd, *B'nai B'rith; the Story of a Covenant*, New York 1966, s. 21.

[16] Ibidem.

[17] Ibidem.

Rytuały przejścia pełnią kluczową rolę we wszystkich organizacjach oraz grupach o charakterze inicjacyjnym. Tego rodzaju obrzędy symbolizują ponowne narodziny czy też odrodzenie w nowej, odmiennej rzeczywistości. Inicjowany przechodzi specyficzną drogę – nie tylko symbolicznie, ale także zupełnie realnie, gdyż w większości wypadków podczas inicjacji ma miejsce swego rodzaju pantomima czy inscenizacja, podczas której kandydat pokonuje pewną odległość[18]. Nie inaczej było w przypadku B'nai B'rith. W początkowym okresie istnienia tej organizacji element tajemnicy otaczającej wszystkie rytuały, a zwłaszcza rytuały inicjacyjne, był niezwykle widoczny. Z czasem – w dużej mierze z obawy przed oskarżeniami o tajny charakter organizacji i pojawiające się sugestie powiązań z masonerią – zaczęto odchodzić od rozbudowanego rytualizmu. W 1857 roku na oficjalnym zjeździe członków Wielkiej Loży Konstytucyjnej (Grand Constitutional Loge) podjęto decyzję o odrzuceniu niektórych elementów ceremoniału, a sześciostopniową dotychczas organizację zastąpiono trójstopniową hierarchią[19]. Nie wszystkie loże B'nai B'rith zgadzały się z tymi ustaleniami – przede wszystkim z uproszczeniem rytuału – przez co dochodziło do wielu napięć, w efekcie których w 1866 roku postanowiono, aby przedstawiciele poszczególnych stopni nosili fartuszki w odpowiednim kolorze, na których wyszyte były litery I.O.B.B. (Independent Order of B'nai B'rith)[20].

Kolejne zmiany zostały wprowadzone na zjeździe w Nowym Jorku w 1868 roku, kiedy to zastąpiono hebrajskie tytuły poszczególnych urzędników lożowych ich odpowiednikami w języku angielskim. Mimo wprowadzanych zmian, mających na celu zredukowanie „tajności", nie udało się uniknąć oskarżeń i podejrzeń. Dlatego też w 1885 roku postanowiono dopuścić do publicznego inicjowania urzędników lożowych[21].

Wspomniane modyfikacje całego rytualizmu B'nai B'rith dla wielu nie były wystarczające. Kwestię samego rytuału oraz tajności w ogóle podnoszono kilkakrotnie, między innymi w 1910 roku, jednak dopiero po dziesięciu latach, na konferencji w Cleveland w 1920 roku, podjęto decyzję o całkowitym odtajnieniu działalności i usunięciu z rytuału wszelkich elementów mogących sugerować jakiekolwiek związki z organizacjami o charakterze tajnym[22].

Wprowadzane w rytuale zmiany miały na celu nie tylko uniknięcie oskarżeń o powiązania z tajnymi stowarzyszeniami, ale także zredukowanie do minimum elementów mogących wywołać jakiekolwiek konflikty i nieporozumienia z chrześcijańskimi współobywatelami[23].

---

[18] G. Widengren, *Fenomenologia religii*, Kraków 2008, s. 227–229.

[19] E. E. Grusd, op. cit., s. 46.

[20] Ibidem, s. 64.

[21] Ibidem.

[22] Ibidem.

[23] Anna Kargol w książce *Zakon Synów Przymierza. Krakowska Loża „Solidarność" 1892–1938* przytacza fragment korespondencji między drem Adolfem Krausem, Prezydentem Związku B'nai B'rith w Chicago, a Leonem Aderem – Prezydentem dystryktu polskiego

Pomimo uproszczonej formy rytuał inicjacyjny B'nai B'rith w dalszym ciągu pobudzał wyobraźnię i to właśnie ona oraz bogata symbolika były kluczowymi elementami pozwalającymi na pełne przeżycie rytuału oraz wprowadzenie nowego członka do wspólnoty.

Hierarchiczna, stopniowa struktura Zakonu B'nai B'rith – a co za tym idzie rytuał inicjacyjny, który do tej struktury wprowadza – została przez Cornelię Wilhelm określona mianem „teatralnej". Trudno nie zgodzić się, że ceremonia wtajemniczenia do loży Zakonu Synów Przymierza może być rozpatrywana w kategorii swego rodzaju spektaklu, z wykorzystaniem specyficznych kostiumów, regaliów, którego scenariusz inspirowany jest fragmentami Tory[24].

Jeden z członków B'nai B'rith, Abraham Perlman, w swoim referacie pt. *Istota i program pracy Zakonu B'nai B'rith*, wygłoszonym podczas zamkniętego posiedzenia Wielkiej Loży 23 listopada 1926 roku, stwierdził: „Zakon nasz odrzucił tajemniczą mistykę dawnych wolnomularzy, ażeby nie dopuścić do przewagi formy nad treścią"[25]. Ten zaledwie jednozdaniowy cytat doskonale obrazuje niejednoznaczną naturę omawianej organizacji oraz wskazuje na odmienne podejście jej członków do wszelkich związków z masonerią i innymi organizacjami o charakterze tajnym. Pozwala także podejrzewać, że początkowo – przez modyfikacjami i odtajnieniem rytuału – B'nai B'rith był organizacją zanurzoną w mistycyzmie, a rytuały miały rys ezoteryczny.

Obecnie, niemalże sto lat po odtajnieniu rytuału inicjacyjnego, każdy zainteresowany może sięgnąć do jego tekstu, a przynajmniej do tekstu pochodzącego z 1926 roku, będącego w użyciu przez loże w Wielkiej Brytanii i Irlandii[26].

We wspomnianym dokumencie odnaleźć można fragment, w którym wybrzmiewa myśl bardzo podobna do refleksji wygłoszonej w czasie referatu przez Abrahama Perlmana. Mentor (*Monitor*) zwraca się do nowo przyjętego członka Zakonu tymi słowami: „Niezależny Zakon B'nai B'rith nie jest zależny

---

(nr XIII). Kraus, nawiązując do sytuacji społeczno-politycznej w Polsce okresu międzywojennego, pisał tak: „W waszym kraju cokolwiek, co mogłoby być tłumaczone jako refleksja na temat krzyża, powinno być ominięte. […] Powody, które przedstawiacie, i obawy, jakie wyrażacie, są identyczne z tymi, jakie skłoniły nas na ostatnim konwencie zakonu do zmiany rytuału i obalenia tajności". I dalej, w podobnym tonie: „Nie ma nic w naszym rytuale, co nie mogłoby być głoszone publicznie, jeżeli jednak znajdziecie jakiekolwiek zdanie w rytuale, które mogłoby obrazić nawet najdelikatniejszych spośród chrześcijan w waszym otoczeniu, wykreślcie je" (APKr BB, t. 34, k. 9, k.11, Korespondencja Związku z Zakonem w Chicago, [za:] A. Kargol, *Zakon Synów Przymierza. Krakowska Loża „Solidarność" 1892–1938*, Warszawa 2013, s. 47).

[24] C. Wilhelm, op. cit., s. 31.

[25] APR BB, t. 36, k. 6, [za:] A. Kargol, *Po Jakubowej drabinie...*, op. cit., s. 19.

[26] Tekst rytuału inicjacyjnego dostępny jest w języku angielskim na stronie http://www.stichtingargus.nl/vrijmetselarij/bnaibrith_r.html [dostęp: 1.03.2017].

od żadnego rytu oddziałującego na wyobraźnię. Jego cele to kultywowanie uczuć wspólnego braterstwa i podtrzymywanie wzniosłych koncepcji żydostwa i żydowskich obowiązków"[27].

Powyższy cytat wydaje się potwierdzeniem założeń i celów B'nai B'rith, które zostały przywołane na początku niniejszego tekstu. Nowo powstała na gruncie amerykańskim organizacja miała służyć zjednoczeniu Żydów pochodzących z różnych części Europy i pełnić funkcje charytatywno-pomocowe. Mogłoby się wydawać, iż w organizacji o takim profilu działalności nie ma miejsca na element tajemniczości, a przyziemne zadania, które miała spełniać, nie wymagają posługiwania się wyobraźnią. Ponadto, wszystkie przywołane do tej pory etapy modyfikacji rytuału oraz wypowiedzi członków Zakonu zdają się przeczyć tytułowi niniejszego artykułu. Jednakże, jeśli tylko przyjrzeć się bliżej tekstowi rytuału inicjacyjnego, a także całemu ceremoniałowi, w którym niezwykle istotną rolę odgrywają także stroje, regalia i specyficzne przedmioty, okazuje się, że wyobraźnia miała niebagatelnie znaczenie.

Inicjacja na członka Niezależnego Zakonu Synów Przymierza była niezwykle ważnym przeżyciem wspólnotowym, a nawet – w pewnym sensie – religijnym. Symbolika i przebieg obrzędu czyniły z rytuału przejścia niezwykle silne przeżycie na wielu poziomach – emocjonalnym, duchowym, a także intelektualnym[28], co stanowi cechę charakterystyczną hierarchicznych organizacji o charakterze inicjacyjnym[29]. Proces wprowadzania do tego ekskluzywnego grona rozpoczynał się od poinformowania kandydata, iż jego aplikacja została przyjęta i może on oficjalnie wstąpić na ścieżkę wtajemniczenia. Już na tym etapie łatwo zauważyć podobieństwa do procedur funkcjonujących w lożach wolnomularskich. Inicjowany musiał być zarekomendowany przez innego członka B'nai B'rith. Po zatwierdzeniu kandydatury przez przedstawicieli loży to właśnie brat udzielający rekomendacji informował kandydata o pomyślnym werdykcie i rozpoczęciu procesu wtajemniczenia[30].

---

[27] *Independent Order of B'nai B'rith District Grand Lodge of Great Britain and Ireland. Ritual of the Constituent Lodges*, 1926, [online] http://www.stichtingargus.nl/vrijmetselarij/bnaibrith_r.html [dostęp: 1.03.2017].

[28] A. Kargol, *Po Jakubowej drabinie...*, op. cit., s. 83.

[29] Mieczysław Ursyn tak opisuje wagę inicjacji masońskiej: „Profan pukający do drzwi świątyni to człowiek, który już wie, że musi coś ze sobą zrobić, ale jeszcze nie wie jak. Wolnomularz wie, którędy wiedzie droga do Światła. Zawsze, gdy uczestniczy w inicjacji nowego Brata, przeżywa ją podwójnie. Raz jako wzruszenie z tego, że jeszcze jeden człowiek zbliży się do Światła, drugi, bo jeszcze raz przeżywa, coraz świadomiej, cały proces własnej inicjacji, od nieporadnego jeszcze ucznia do tego, o którym inni rzekną, że jest w pełni Wolnomularzem" (M. Ursyn, *Znaczenie symboliczne podróży inicjacyjnych*, „Ars Regia" 1997, 6/1 – 2 (11–12), s. 235).

[30] C. Wilhelm, op. cit., s. 31.

Inicjacja nowego członka przybierała postać podróży symbolicznej, w czasie której profan miał udowodnić, że zrozumiał nauki i zasady obowiązujące w Zakonie, a także swym zachowaniem musiał potwierdzić, iż jest na tyle wartościowym człowiekiem, aby wstąpić w szeregi bractwa.

Owa podróż rozpoczynała się w momencie przekroczenia progu loży. Wówczas kandydat był odprowadzany do niewielkiego pokoju, gdzie w spokoju i odosobnieniu mógł jeszcze raz przemyśleć swoją decyzję o przystąpieniu do bractwa. Był to także czas na złożenie ślubowania. W różnych publikacjach pojawiają się odmienne informacje na temat jego charakteru. Anna Kargol, opierając się na tekście rytuału inicjacyjnego używanego w krakowskiej loży „Solidarność", wspomina o ślubowaniu ustnym, mającym charakter swego rodzaju egzaminu, a także deklaracji pisemnej, którą inicjowany wręczał później urzędnikom lożowym[31]. Natomiast Cornelia Wilhelm przywołuje element ślubowania ustnego, które odbywało się we wspomnianym wcześniej pokoju, będącym odpowiednikiem masońskiej izby rozmyślań[32].

Po złożeniu obietnicy, iż inicjowany będzie przestrzegał wszystkich praw i zasad obowiązujących w Zakonie, następowała właściwa część ceremonii, która mimo zapewnień podkreślonych w tekście rytuału, zdecydowanie oddziaływała na wyobraźnię.

Profanowi krępowano ręce, a na szyi wiązano powróz. Miał to być symbol skrępowania i ograniczeń, jakie nakłada na niego otaczająca rzeczywistość, jednak wstępując do loży, ma szansę wyzbyć się wszystkiego, co go ogranicza i krępuje. Tak przygotowany kandydat mógł wejść do głównej sali, by odbyć symboliczną podróż, będącą wprowadzeniem do nowego, lożowego życia[33]. Niezwykle widoczne jest tu zapożyczenie z rytuału przejścia praktykowanego w lożach masońskich. Kandydat ma skrępowane ręce, powróz na szyi, a jego ubranie jest w pozornym nieładzie (podwinięta lewa nogawka obnaża kolano, a rozpięta koszula – prawą pierś), co ma symbolizować chaos i nieuporządkowany stan duszy i umysłu inicjowanego[34]. Jeśli w rytuale wolnomularskim pęta symbolizują niewolę spowodowaną niewiedzą, brakiem światła, które dopiero ma zostać udzielone inicjowanemu, to w przypadku B'nai B'rith mamy do czynienia z odwołaniem do aspektu religijnego, ale i historycznego narodu żydowskiego. Powróz i skrępowane ręce nawiązują do fizycznego zniewolenia podczas pobytu Izraelitów w Egipcie, a sama inicjacja w symboliczny sposób odtwarza moment wyjścia i odzyskania wolności[35].

---

[31] A. Kargol, *Po Jakubowej drabinie...*, op. cit., s. 33.

[32] C. Wilhelm, op. cit., s. 31.

[33] A. Kargol, *Po Jakubowej drabinie...*, op. cit., s. 39–40.

[34] T. Nasierowski, *Wolnomularstwo bez tajemnic*, Warszawa 1996, s. 71.

[35] A. Kargol, *Po Jakubowej drabinie...*, op. cit., s. 39–40; S. P. De Vries, *Obrzędy i symbole Żydów*, tłum. A. Borowski, Kraków 2003, s. 169; N. Kameraz-Kos, *Święta i obyczaje żydowskie*, Warszawa 2000, s. 55.

Kiedy inicjowany przekroczył próg loży, usłyszał chóralnie odśpiewany Psalm 24, który zwany jest także liturgią wejścia, gdyż prawdopodobnie wykonywany był, gdy wierni wchodzili do świątyni jerozolimskiej. Jego tekst jest swego rodzaju opisem cech i cnót kandydata na nowego członka B'nai B'rith[36].

Następnie kandydat trafiał pod opiekę przewodnika, który towarzyszył mu w jego podróży do wtajemniczenia. Owym przewodnikiem był nie kto inny, jak Mojżesz – postać niezwykle ważna dla historii narodu żydowskiego, archetypiczny przewodnik, ojciec narodu, a także wyzwoliciel. Ta ostatnia funkcja jest ważna w kontekście inicjacji i przywołanych wcześniej więzów, które pętają kandydata. Mojżesz jako przywódca – duchowy i jak najbardziej realny – Izraelitów, wyprowadzając ich z Egiptu zmienił ich status, z niewolników uczynił ich ludźmi wolnymi[37]. Taka zmiana ma także mieć miejsce w sali lożowej podczas symbolicznej podróży inicjowanego[38].

Wspomniano wcześniej o charakterystycznych strojach i przedmiotach używanych podczas ceremonii w Zakonie. Nie inaczej było w przypadku opisywanego rytuału. Asystent Mentora, który wcielał się w rolę Mojżesza, występował w specyficznym stroju – długiej szacie, z długą siwą brodą. Taka charakteryzacja miała zapewne przydawać rytuałowi cech teatralności, a także w pewnym sensie pobudzać wyobraźnię uczestników ceremonii. Ponadto, Mojżesz dzierżył w dłoni laskę i księgę[39], co wskazywało na jego rolę przewodnika i prawodawcy. Powagę obrzędu podkreślało przemówienie, które Asystent Mentora kierował do inicjowanego. Podkreślał niesamowitość wydarzenia, podczas którego miała nastąpić przemiana kandydata i miał on być niczym nowo narodzony[40]. Bracia oczekiwali

---

[36] *Dawidowy Psalm*: „Do Pana należy ziemia i to, co ją napełnia / świat i jego mieszkańcy. / Albowiem On go na morzach osadził / i utwierdził ponad rzekami / Kto wstąpi na górę Pana, / kto stanie w Jego świętym miejscu? / Człowiek o rękach nieskalanych i o czystym sercu, / który nie skłonił swej duszy ku marnościom / i nie przysięgał fałszywie. / Taki otrzyma błogosławieństwo od Pana / i zapłatę od Boga, Zbawiciela swego / Takie jest pokolenie tych, co Go szukają, / co szukają oblicza Boga Jakubowego. / Bramy, podnieście swe szczyty / i unieście się, prastare podwoje, / aby mógł wkroczyć Król chwały. / «Któż jest tym Królem chwały?» / «Pan, dzielny i potężny, / Pan, potężny w boju». / Bramy, podnieście swe szczyty / i unieście się, prastare podwoje, / aby mógł wkroczyć Król chwały! / «Któż jest tym Królem chwały?» / «To Pan Zastępów: On sam Królem chwały»". Ps 24, cyt. za: *Biblia Tysiąclecia*, [online] http://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=857&werset=6#W6 [dostęp: 1.03.2017].

[37] Motyw odzyskanej wolności jest po dzień dzisiejszy obecny w rytuale towarzyszącym świętu Pesach. Podczas uroczystego sederu (kolacji o niezwykle bogatej symbolice) uczestnicy przybierają charakterystyczną pozycję, wspierając się na lewym boku, tak jak czynili to Rzymianie, ludzie wolni. Ma to przypominać Żydom o ich historii – o okresie niewolnictwa, ale też o tym, że stali się ludźmi wolnymi. Zob. N. Kameraz-Kos, op. cit., s. 59.

[38] A. Kargol, *Po Jakubowej drabinie...*, op. cit., s. 44.

[39] C. Wilhelm, op. cit., s. 32.

[40] O motywie ponownych narodzin w kontekście inicjacji wolnomularskiej pisze także M. Ursyn (op. cit., s. 235–236).

od niego uczciwości, poświęcenia, umiejętności dochowania tajemnicy i wsparcia we wszystkich możliwych dziedzinach życia, to samo oferując w zamian[41].

Po tej przemowie inicjowany i Mojżesz – jego przewodnik – wyruszali w symboliczną podróż, której zwieńczeniem były powtórne narodziny, tym razem jako członka Zakonu Synów Przymierza. Po dwukrotnym okrążeniu sali lożowej inicjowany, otoczony pozostałymi członkami loży, tworzącymi *łańcuch braterski*, składał przysięgę w obliczu Boga. Następnie Prezydent objaśniał symbolikę powrozu, który inicjowany miał na szyi. Był to symbol niewoli egipskiej, która „została pokonana przez więzy braterstwa łączące nas teraz i jest symbolem duchowych więzów naszego braterstwa, więzów łączących nie tylko Izrael, ale łączących ludzi z Bogiem"[42].

Cały rytuał inicjacyjny przesiąknięty był bogatą symboliką, a wyobraźnia była kluczowym elementem potrzebnym do pełnego zrozumienia i zaangażowania w swego rodzaju misterium, które odbywało się wówczas w loży. Prezydent objaśniał znaczenie trzech symboli B'nai B'rith – tablic z dziesięciorgiem przykazań, Arki Przymierza oraz menory. Tablice dekalogu to symbol przymierza zawartego przez Żydów z Bogiem, ale także w szerszym kontekście symbol przymierza Żydów z innymi narodami. Żydzi, zawierając przymierze i przyjmując Dekalog, wzięli na siebie odpowiedzialność szerzenia Prawa, co było także jednym z zadań braci skupionych w B'nai B'rith. Arka Przymierza również nawiązywała do przymierza, ale – zgodnie z wykładem Prezydenta – miał to być także symbol życia, natomiast cherubiny umieszczone na jej wieku miały symbolizować dwoistość natury ludzkiej – ciało i duszę[43].

Wyjaśnienia przywołane powyżej były częścią ceremonii i duchowej podróży wtajemniczanego. Jednak najbardziej rozbudowane objaśnienia czekały na niego na końcu tej drogi, gdy zatrzymał się przed menorą. Dla członków B'nai B'rith menora była symbolem misji Izraela, którą było szerzenie w świecie światła, czy raczej oświecenia i *Boskiej Prawdy.* Każde z ramion menory symbolizowało jedną wzniosłą ideę – światło, sprawiedliwość, pokój, dobroczynność, miłość braterską, harmonię oraz prawdę. Wymienieniu każdej z nich towarzyszyło zapalenie jednej świecy. Po objaśnieniu znaczenia menory inicjowany otrzymywał hasła, znaki i sygnały, którymi w danym okresie posługiwali się członkowie loży[44].

Elementem wieńczącym rytuał był wykład Prezydenta objaśniający symbolikę i znaczenie ceremonii, w której właśnie wzięto udział. Było to symboliczne przeniesienie się w czasie do momentu niewoli egipskiej (co symbolizowały więzy i powróz na szyi inicjowanego) i opuszczenia Egiptu pod wodzą Mojżesza. Wzięcie udziału w tego typu ceremonii, będącej duchowym przeżyciem Exodusu,

---

[41] C. Wilhelm, op. cit., s. 32.

[42] APKr, BB, t. 34, k. 25, [za:] A. Kargol, *Po Jakubowej drabinie...*, op. cit., s. 51.

[43] Ibidem, s. 59–63.

[44] Tekst rytuału inicjacyjnego pierwszego stopnia *Independent Order of B'nai B'rith District Grand Lodge of Great Britain na Ireland*, op. cit.

z pewnością niezwykle silnie oddziaływało na wyobraźnię zgromadzonych w loży, a zwłaszcza na inicjowanego. Nie sposób zatem zgodzić się z przywołanym wcześniej cytatem z przemowy Mentora, iż „Niezależny Zakon B'nai B'rith nie jest zależny od żadnego rytu oddziałującego na wyobraźnię"[45]. Wyobraźnia, zdaniem Maurice'a Blanchota, daje nam we władanie rzeczywistość, ponieważ nie jest ona sferą znajdującą się poza światem, a wręcz przeciwnie – jest „światem, uchwyconym i urzeczywistnionym"[46]. Ideę tę można odnieść także do ceremonii inicjacyjnej B'nai B'rith, kiedy wyobraźnia staje się rzeczywistością i pozwala w pełni, na wielu poziomach przeżywać rytuał.

Mimo wielu zmian i uproszczeń rytuału, a także prób odcięcia się od mistycznej i tajemniczej aury spowijającej od samego początku działalność B'nai B'rith, te elementy w dalszym ciągu były bardzo widoczne i zapewne oddziaływały na braci zrzeszonych w Zakonie.

NARODOWY PROGRAM ROZWOJU HUMANISTYKI

Praca naukowa finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki" w latach 2016–2019: Kultura polska wobec zachodniej filozofii ezoterycznej w latach 1890–1939 (0186/NPRH4/H2b/83/2016).

The Role of an Imagination in the B'nai B'rith Rite of Passage

Abstract

The aim of this article is to show how important for the B'nai B'rith rite of passage is imagination. B'nai B'rith is the longest functioning Jewish secular organisation. This brotherhood was established in New York in 1843 by Jewish immigrants from Germany. B'nai B'rith is often described as an "para-masonic" organisation what is not surprising, if we remember that some of the founders were active masons. It was unavoidable to transfer some ideas and rituals from one organisation to another. One of the examples is the rite of passage. This article describes how the process of initiation runs. The similarities with masonic ritual are very visible and show B'nai B'rith connection with freemasonic ideology. Crucial element is here imagination. Thanks to the imagination the brotherhood meeting and initiating the new member to the community starts to be a real journey with deep anthropological meaning.

[45] Ibidem.

[46] M. Blanchot, *Literatura i prawo do śmierci*, [w:] idem, *Wokół Kafki*, trans. K. Kocjan, Warszawa 1996, s. 23, [za:] M. Cuber, *Trofea wyobraźni. O prozie Leo Lipskiego*, Katowice 2011, s. 12–13.

KEYWORDS

Jewish organisations, B'nai B'rith, freemasonry, loge, rite of passage, imagination, para-masonic organisations

BIBLIOGRAFIA

1. *Biblia Tysiąclecia*, [online] http://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=857&werset=6#W6 [dostęp: 01.03.2017].
2. Blanchot M., *Wokół Kafki*, trans. K. Kocjan, Warszawa 1996.
3. Bridger D., Wolk S., *The New Jewish Encyclopedia*, Behrman House Inc., 1976.
4. Cuber M., *Trofea wyobraźni. O prozie Leo Lipskiego*, Katowice 2011.
5. Dash Moore D., *B'nai B'rith and the Challenge of Ethnic Leadership*, State University of New York, 1981.
6. De Vries S. P., *Obrzędy i symbole Żydów*, tłum. A. Borowski, Kraków 2003.
7. Diner H., *A Time to Gathering: the Second Migration 1820–1880*, Baltimore 1992.
8. Grusd E. E., *B'nai B'rith; The Story of a Covenant*, New York 1966.
9. Kameraz-Kos N., *Święta i obyczaje żydowskie*, Warszawa 2000.
10. Kargol A., *Po Jakubowej drabinie. O rytuale inicjacyjnym żydowskich lóż parawolnomularskich B'nai B'rith w okresie międzywojennym*, Kraków 2013.
11. Kargol A., *Zakon Synów Przymierza. Krakowska Loża „Solidarność" 1892–1938*, Warszawa 2013.
12. Liedtke R., Rechter D., *Towards Normality: Acculturation and Modern German Jewry*, Tübingen 2003.
13. Nasierowski T., *Wolnomularstwo bez tajemnic*, Warszawa 1996.
14. Sarna J. D., *The Halakha According to B'nai B'rith*, [w:] *Rav Chesed Essays in Honor of Rabbi Dr. Haskel Lookstein*, Rafael Medoff, KTAV Publishing House, 2009, Volume II.
15. Ursyn M., *Znaczenie symboliczne podróży inicjacyjnych*, „Ars Regia" 1997, 6/1 – 2 (11–12).
16. Widengren G., *Fenomenologia religii*, trans. J. Białek, Kraków 2008.
17. Wilhelm C., *Deutsche Juden in Amerika, Bürgerliches Selbstbewusstsein und Jüdische Identität in den Orden B'nai B'rith und True Sisters*, Steiner 2007.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Numer 22 (3/2018), s. 43–61
e-ISSN 2082-9469 | p-ISSN 2299-1638
www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty/nauki-humanistyczne
DOI: 10.26361/ZNTDH.09.2018.22.04

Olga O'Toole

Jagiellonian University in Kraków
Faculty of Philology
Chair in English Linguistics
e-mail: violga_otoole@yahoo.com

Ethnolect and Attitudes in Chicagoland: An Analysis of African American Chicagoan Attitudes to AAVE

Abstract

In the field of ethnolect study, African American Vernacular English and Chicano English are known for their great significance in indexing and building identities. The Chicago and Chicago Northwest Suburb communities in particular, however, have seen little methodological linguistic study with concern to language attitudes. The following work is an analysis of interviews that took place in the Chicago area with members of the African American community. Although research on language attitudes in minority communities has already been carried out,[1] not much has been done as far as language attitude research within the African American community in Chicago. The interviews regarded the attitudes of in-group members to their respective ethnolects and provides an analysis of aspects of their perceptions concerning the varieties associated with their ethnic group. The interviews followed the direct approach to language attitude studies and consisted of open questions.[2] In order to elicit responses from each speaker concerning the varieties they speak, questions of discrimination, attitudes, and perception, especially in the context of employment, were touched upon in the conversations with each participant.

[1] M. Ronkin, H. E. Karn, *Mock Ebonics: Linguistic Racism in Parodies of Ebonics on the Internet*, "Journal of Sociolinguistics" 1999, 3 (3); T. Kristiansen, *Investigating language and Space: Experimental Techniques Space*, [in:] *Language and Space: An International Handbook of Linguistic Variation*, eds. P. Auer, J. E. Schmidt, Berlin 2010.

[2] P. Garrett, *Attitudes to Language*, Cambridge 2010.

KEYWORDS

sociolinguistics, language attitudes, ethnolects, AAVE, identity, code-switching

Introduction

Language attitudes have seen much study,[3] and the question of identity is one that has become increasingly prevalent in the social sciences since the 1950s. The subject continues to attract the attention of researchers today.[4] As Bucholtz and Hall state, identity is "the product rather than the source of linguistic and other semiotic practices," making it more of a socio-cultural phenomenon.[5] This approach to language and identity study is also applicable with regards to ethnic minorities and their heritage languages.[6]

According to the Freidberg Institute for Advanced Studies, there are over "30 million working-class African Americans throughout North America" that speak African American Vernacular English, "with heavy concentrations of speakers in metropolitan areas such as New York, Philadelphia, Washington, DC, Chicago, Detroit, Houston and Los Angeles."[7] The African American population makes up over 30 percent of Chicago's residents, with the African American Community being hit the hardest by a lack of job availability and poverty.[8]

Within the study of language varieties, ethnolects[9] have been categorized as having to do with ethnicity, and have hence been made distinct from other types of lects. An ethnolect has been defined as "varieties of a language that mark speakers as members of ethnic groups who originally used another language or distinctive variety."[10] African American Vernacular English is an ethnic variety that has seen much repression on the side of educators and governing bodies.[11] What is now broadly known as African American English, and more narrowly as African American Vernacular English, has undergone many changes in name

[3] C. Myers-Scotton, *Multiple Voices: An Introduction to Bilingualism*, New Jersey 2005; P. Garrett, op. cit.

[4] J. Edwards, *Language and Identity: An Introduction*, Cambridge 2009, p. 15.

[5] M. Bucholtz, K. Hall, *Identity and Interaction: A Sociocultural linguistic approach*, "Discourse studies" 2005, (7) 4–5, p. 1.

[6] C. Fought, *Language and Ethnicity*, Cambridge 2006.

[7] W. Wolfram, *Rural African American Vernacular English*, "The Electronic World Atlas of Varieties of English", Leipzig 2013.

[8] K. Hendricks et al., *A Tale of Three Cities: The State of Racial Justice*, Chicago 2018.

[9] Also referred to as *ethnic varieties* P. Eckert, *Where do Ethnolects Stop?*, "International Journal of Bilingualism" 2008, 12 (25), p. 25.

[10] M. Clyne, *Lingua Franca and Ethnolects in Europe and Beyond*, "Sociolinguistica" 2000, 14, p. 86.

[11] J. Rickford, *Using the Vernacular to Teach the Standard*, [in:] *Ebonics in the Urban Education Debate*, eds. D. Ramirez, T. Wiley, G. de Klerk, E. Lee, Long Beach 2005.

since the beginnings of mass undertakings of study on the variety in the 1960s. The names, as such, refer to the variety conditioned by social climate and spoken by working class members of the African American community. Green[12] provides a list of the terms that includes, but is not limited to Negro dialect, Negro English, Black English, Black Vernacular English, Afro American English, African American Vernacular English (AAVE), and Ebonics. Although there has been a general consensus to referring to the variety as both AAVE and Ebonics, AAVE is considered the more politically correct term because of the connotations that the term Ebonics carries.[13]

As Wardhaugh states "linguists have noticed how uniform [African American urban speech] is in many respects."[14] Although AAVE has been categorized as a variety in its own right due to its being characterized by a uniform structure, its own grammatical system and lexicon, negative sentiment towards the African American community continues to reach the linguistic sphere. AAVE is known for being perceived as slang, as well as its value in indexing pop-cultural awareness.[15] Despite the work of linguists, the social perception of AAVE has not seen much change since the first studies of AAVE claimed its validity as a variety.[16]

With regards to linguistic varieties, the tools through which identity is communicated stand as significant manifestations of attitudes towards certain languages. Because minority ethnolects are what are known as *marked lects*, a concept used "to describe various polarities within language systems"[17] they diverge from what is considered the norm, and many times have a social stigma attached to them. Some varieties are defined as *unmarked* varieties, as they are perceived as a norm within groups of linguistic varieties, due to their higher prestige, whereas marked categories are those which stand outside of socially dominant categories.[18] Some examples of marked lects might be varieties of ethnolects and regiolects, like Chicano English or Southern English.

---

[12] L. Green, *African American English: A Linguistic Introduction*, Cambridge 2002, p. 6.

[13] M. Ronkin, H. E. Karn, op. cit.; M. Bucholtz, *Sociolinguistic Nostalgia and the Authentication of Identity*, "Journal of Sociolinguistics" 2003, 7 (3); J. Rickford, op. cit.

[14] R. Wardaugh, *An Introduction to Sociolinguistics*, Oxford 2006, p. 342.

[15] E. Chun, *Taking the Mike: Performances of Everyday Identities and Ideologies at a US High School*, "Proceedings of the Thirteenth Annual Symposium About Language and Society", 2005; J. Rickford, op. cit.; W. Labov, *Unendangered Dialect, Endangered People: The Case of African American Vernacular English*, "Transforming Anthropology" 2010, No. 18 (1).

[16] R. Lippi-Green, *English with an Accent: Language, Ideology and Discrimination in the United States*, New York 1997.

[17] C. Myers-Scotton, *Codes and Consequences: Choosing Linguistic Varieties*, Oxford 1998, p. 4.

[18] Ibidem.

The use of *marked* language is socially manifested in the act of *code-switching*,[19] as well, which can be used as a tool for the negotiation of identity.[20] Code-switching is the occurrence of a verbal action that "creates communicative and social meaning."[21] The act of code-switching does not only negotiate identity, but also functions as a marker of positive attitudes of speakers towards the language or variety in use.[22] Study of code-switching has been carried out in the context of bilingual individuals and communities, as well as that of bidialectal speakers.[23]

The functional role of code-switching will be important in analyzing its reflection of language attitudes, as the actual role that switching from Standard English to AAVE is significant, if it occurs. Here, the functional role is seen as that of community building and the expression of identity.[24] The analysis will look, in particular, at the attitudes of those in the Chicago African American community towards AAVE as a variety. The importance of understanding such attitudes is due to the rise in racial hate crimes and an overall need for the understanding of how racial bias has fueled a rejection of markers of blackness, which is heavily associated with being "angry or criminal." The present study aims to investigate whether the same attitudes are felt by those in the African American community, themselves.

1. Attitudes

Crystal defines language attitudes quite simply, saying that they are "the feelings people have about their own language or the language of others."[25] Speakers of minority dialects and other languages in the United States are oftentimes faced with the feeling that they have to learn Standard English in order to have the same opportunities as others.[26] Negative sentiment towards minority lects does not only take place in groups where varieties of high esteem are spoken, but also among speakers of minority lects. There are several methods of measuring

[19] Code-switching exists in many forms, including inter-sentential code-switching, metaphorical code-switching and situational code-switching and is divided into two main categories, functional and formal code-switching (J. Holmes, *An Introduction to Sociolinguistics 3rd Ed*, Essex 2008).

[20] C. Fought, op. cit.

[21] P. Auer, *Code Switching in Conversation: Language, Interaction and Identity*, Adingdon--on-Thames 1999, p. 1.

[22] Ibidem.

[23] C. Fought, op. cit.

[24] C. Hoffman, *An Introduction to Bilingualism*, London 1991.

[25] D. Crystal, *English as a Global Language*, Cambridge 1997, p. 215.

[26] J. Milroy, L. Milroy, *Authority in Language: Investigating Standard English*, New York 2002; T. Crowley, *Standard English and the Politics of Language*, London 2003.

language attitudes,[27] and for the purpose of the study, a direct approach, in this case the interview method in questionnaire format, was chosen.[28]

The interviews that took place were conducted with a goal of reaching conclusions about the attitudes of members of the Chicago African American community towards the languages that their ethnic group is associated with. The assumption was that despite the fact that much negative sentiment is directed at AAVE, ties African American heritage propels people of the community to use AAVE rather than reject it. The study was motivated by a need to discuss the attitudes towards AAVE as a variety, especially surrounding the racial hate crimes committed against African Americans in the United States around the time.

2. Methods

The analysis has been divided into sections which correlate with the order of the questions asked throughout the course of the interview. At the end of each section, a table presenting the categorization of the attitudes of the study's participants has been provided, which represents the material described. The first section deals with the categorization of AAVE by those interviewed, the second section deals with the question of identity with regards to AAVE, the section that follows regards the issue of code-switching and if it was deemed necessary by the speakers, the final part of the analysis consists of a discussion of the issue of employability and how the participants measured the effect of AAVE on employment.

The interviews were done over the course of two months, from July to August 2014, and ten people were interviewed. The full list of questions used during the interviews, as well as the recordings may be found as an attachment in the appendices (Appendix A). The interviews were carried out in an environment comfortable and convenient for the interviewee. Seven of the participants were female, and three of them were male, and they ranged from between 28 to 51 years of age. Approximately half of the interviews took place at the UCAN Chicago South office in Southside Chicago in the state of Illinois. This area of the city has a large African American population and is well-known for the gang activity that takes place. UCAN is an organization which works to support both youth and adults who have suffered trauma. The organization provides education to families entering foster care and works with troubled youth to put them on the right path for their futures and oftentimes helps them begin to receive an education.

[27] Methods of measuring language attitudes include indirect form of analyses, such as matched and verbal guise techniques. Other techniques consist of direct forms of measurement, such as interviews and surveys conducted among speakers, as well as folklinguistic approaches (Garrett, op. cit.).

[28] Ibidem.

The interviews were not conducted solely in the city of Chicago, and therefore the area in which all of the interviews occurred will be collectively referred to as the "Chicago area". This includes the Northwest suburbs, where cities like Palatine, Evanston and Schaumburg can be found. Some of the people interviewed hail from the Chicago suburbs, and have resided there their whole lives, whereas others come from the "inner city" and the Southside Chicago. A table of the participants has been provided below.

Tab. 1. Participants

	PARTICIPANTS				
Male	**Age**	**location**	**Female**	**Age**	**location**
Fred	39	Southside Chicago, IL	Rheba	28	Southside Chicago, IL
Lee Roe	41	Southside Chicago, IL	Lashonda	34	Southside Chicago, IL
Darryl	51	Southside Chicago, IL	Angel	36	Evanston, IL
			Karen	43	Southside Chicago, IL
			Mary	43	Southside Chicago, IL
			MichaelAnn	49	Southside Chicago, IL
			Petrina	47	Palatine, IL

Source: own work.

Permission was given by each person interviewed to use his or her first name in the following work, and therefore no pseudo names will be used for any of the participants. Most of those interviewed were of a middle class standing, although all of the participants came from a lower-class to lower-middle class background.

The direct approach to the study of language attitudes entails using interviews or surveys to measure speaker attitudes,[29] where in the case of the present studies, solely interviews were used to come to conclusions. One of the first questions the participants were asked was what languages they spoke. Then they were asked what their thoughts on AAVE were, where I referred to it as AAVE, or Ebonics. The purpose of the question was to measure reactions and determine the participants' categorizations of the term. Although the transcribed material represents over eight hours of audio recordings, selections of the transcriptions have been made for the purpose of the paper.

[29] Ibidem.

3. Analysis

3.1. In-group member attitudes towards the status of AAVE

The initial question of what language each participant spoke led to a discussion on the subject of AAVE and whether or not they considered it a variety. Eight of the participants referred to the use of AAVE as "slang" or "improper English." What is interesting, however, is that not all participants displayed negative sentiment towards AAVE. Frank's initial response to being asked about the languages he spoke was that he spoke English. However, when asked again if he spoke any other languages, he responded that he spoke AAVE.

> Fred: Um…Ebonics (1) slang.

Fred not only expressed the fact that he considers himself a speaker AAVE, but also said that he supported it as a language with strong ties to his African American heritage. Fred also underlined the importance of using AAVE with his children.

Karen was another participant to consider African American Vernacular English a language in its own right. Despite the fact that she overtly called it slang, while sometimes using the term Ebonics, she expressed a clear opinion of what she thought of AAVE:

> Karen: I: do um if that i:s what someone grew up with culturally (.) then to me it is considered a sla:ng (.) slang is a language (2) just like if you wanna go even further like with texting (2) uh people are using OMG (/ouem'ʤi/) and all of this different fo:rm of communica:tion to me: it eventually is gonna become a way of communication (.) I mean it is a way of communication but it's gonna be more common commonly u:sed

This opinion, however, the one that favors the view of African American Vernacular English as a language or variety of its own, was not one that was expressed by only two of the participants. The eight other participants were hesitant in considering themselves to be bidialectal speakers of English, like Rheba, who referred to African American Vernacular English as "improper" and a type of speech not fit for the workplace. Some of the participants, such as Rheba and Mary, discussed their experiences with needing to improve their English.

> Rheba: I've learned that I had to perfect my speech over time=
> meaning that (1) in academics
> and even when I was at Argo (.) that's when I actually learned how to actually (.) y'know (.) speak proper (.) and talk y'know

Rheba's reference to standard, academic English as "proper" is indicative of the sentiment that African American English is slang and not even a valid form of

English. She also refers to AAVE as slang when asked about what language she speaks with friends and family in the Southside:

> Rheba: um (2) just (2) slang (.) that's like the norm.

The fact that she speaks what she refers to as slang with her family indicates a quite blatant linguistic division between members of what might be considered the "academic" or "white-collar" world and "home" in the Southside. Rheba is not the only one who sees African American Vernacular English as "improper" English. Mary, a 43-year-old employee at UCAN, is a prime example of someone who does not necessarily consider African American English to be a dialect.

> Mary: I never bought into the whole Ebonics thing

She explained that when she entered the academic world, her teachers emphasized the importance of doing away with speech that sounded African American, even when she was in the sixth grade.

> Mary: I had teachers that really: focused on how (.) how we were already perceived. and makin' sure that (.) you know (.) it's like instead of sayin' [fou] (.) it's four [for] (.) you know (2) so when a teacher said that to me (.) it resonated. and from that point on I (.) you know (.) it's not [bɪn ə] or [bɪn tu] (.) it's 'about to' or somethin'(.) So (.) um (.) those things

Mary was not the only one to mark African American Vernacular English as being more slang than a dialect. Angel, a 32-year-old patient care technician did not favor the idea of an official status for the variety.

> Angel: cuz its just like something (2) it's l- (.) it's see like it's like it's just like sla:ng to me so it's so natural that it's not even. to me: I don't feel like I'm speakin you know what I mean? Like (2) *speakin'* (2)
> I'm not gonna be at work speaking slang (3)

Angel equated African American English to a Southern, or "country" way of speaking.

> Angel: U:m (2) cuz it almost sound like when you use it (1) like (.) when when you use it (.) somebody that doesn't (.) they're like (.) o:h you sound country: (2) y'know cuz it's like.it's kinda like tha:ng /ɵæːŋ/ =
> like my brother'll be like it sounds so <u>cou</u>ntry when people talk like that (.) you know (.) things like that (.) U:m (1) it's just. it's just (.) it's just like a natural thing so it's not really like anything you would (1) see (2) and like (…) a lot of people from Atlanta (.) mm (.) talk from like down South (3) my mom..she does it (.) ha:rd..she has a really hard (hhh) and that's what it is but (it's like) to somebody else that will call it Ebonics*?*

(.) It would really be li:ke oh you just have a country (a really) down-South accent (.) you have a country acce:nt.

The fact that Angel described African American Vernacular English as a country--like variety reflects a more negative attitude towards the dialect itself. On more than one occasion, Angel reiterated the non-language status of the variety in her own mind.

Angel: And that's-that's bad… that's sad to me because that's broken English and that's… because I don't cons-*I* personally don't consider that to even be like a real lang(h) uage… I think that's (.) just (.) our backgrou:nd..speaking wo:rds..y'know making a bunch of words up..cuz it *is* a bunch of words in tha-in that..I can't even call it a language..it's just a bunch of words in Ebonics that are totally made up

Lashonda was another participant who expressed a dislike for the use of a term such as *Ebonics*, and even questioned the origin of the term upon my use of it.

Lashonda: =I mean..just becau:se it's just like..I don't know if it needs a w- like… where did that come from? Where did the word Ebonics come from? I dunno (3) d-if you kn[ow

However, when asked about her thoughts on the term African American Vernacular English, she responded equally negatively, then expressing a negative sentiment towards the existence of a separate official ethnolect of African American origin.

Lashonda: no (.) n-I don't think-I don't think we should have our own Engl-like I d-

Becau:se (2) it feels like (2) I feel like if we worked so hard to be the same (.) n-like (2) not the same but treated the same*?* the:n to work towards having a separate language doesn't even make sense sometimes*?* Like (.) just (.) it bothers me. (2) it doesn't sound right to me (2) I dunno (.) it just sounds unintelligent to me=

Lee Roe also automatically termed African American Vernacular English "broken English" and Standard English "proper English". He talked about the way he spoke in high school and the way he and his friends spoke. He described his speaking African American Vernacular English as broken English.

Lee Roe: Uh: (2) broken English=
natural (.) uh (.) again (.) when I moved up here I didn't really care anymore (.) so I just used whatever came naturally (.) so-n- broken English

Lee Roe used the terms slang and broken English interchangeably, implying that they are the same thing. He was not the first to refer to AAVE as slang, which is

something that Baron[30] has found to be a commonly occurring description for the ethnolect.

Each participant had at least a slightly different view of African American Vernacular English and his or her own opinion concerning whether or not it should be considered a valid variety.

Tab. 2. Qualification of AAVE by participants

Broken/Bad English	Country	Slang	Language/Dialect
Lee Roe Mary Lashonda Petrina	Angel MichaelAnn	Lee Roe Rheba Karen	Fred Darryl

Source: own work.

Almost all of the participants attributed a negative quality to AAVE, whereas only two maintained its dialectal status within the discussion.

3.2. African American Vernacular English and identity

Despite the fact that a majority of the African American participants disregarded AAVE as a proper variety of English, there were two participants who advocated for it, those being Fred and Darryl. Darryl, who is 51 years old, reminds us that language is directly linked with heritage are.

Fred also considered AAVE to be a part of his identity. He did admit, however, that when the situation calls for it, he is ready and willing to speak Standard English:

> Fred: but I also don't deny (.) if I have to speak (.) you know proper English

He explained that both varieties make him who he is, and that because of his strong association of his self with African American Vernacular English, we can confer that he strongly identifies with the variety, possibly because of its ties to his heritage.

Darryl referred to himself as a user of both Standard English and African American Vernacular English and stated that he had no problem switching between varieties.

[30] D. Baron, *Ebonics and the Politics of English*, "World Englishes" 2000, 19 (1).

> Darryl: I think (.) uh (.) i:t ma:y have a little bit to do with my identity: it has a lot to do with gro:wth and u:h (.) as a case (.) and like I say uh my prior (xx) just fits as far as gaging my identity (.) but my language skills I-uh-I (.) and so (.) like I was saying (.) even earlier o:n I read a lot of books (.) so I was exposed to (.) a lot of stu:ff u:m U:m (3) no:t really I probably talk more like thi:s (1) than the o:ther (.) becau:se (.) you know I'm not on the street anymo:re (.) I'm not a ki:d (.) obviously (.) I'm fifty (.) so (.) you know (.) [so

Just as Fred did, Darryl admitted that African American Vernacular English was a part of his identity. He described it as one of the two languages that he spoke and he stated that he was not ashamed of that. This can be compared to the sentiments of those participants quoted earlier, such as Mary, who does not even allow her nephew to speak African American Vernacular English because she categorized it as slang. The fact that Darryl and Fred speak this way around their African American peers demonstrates how even socially stigmatized varieties can still be used in manifesting identity.

Angel, however, expressed disapproval of the use of the African American vernacular in the workplace, stating that she herself does not use it at work, and, in turn, she does not allow her daughter to use it at home, either. The use of African American Vernacular English, or what a number of the participants considered "slang" and "bad" or "broken" English affects the way they raise their children and expressed the way they wanted their children to speak.

Tab. 3. Identification of participants with AAVE

Identifies with AAVE	**Does not identify with AAVE**
Fred Darryl Lee Roe MichaelAnn	Mary Lashonda Karen Rheba Angel Petrina

Source: own work.

Here, there is a divide between the participants' identifying with AAVE, with the majority of the female participants expressing a lack of feeling of identification with the variety, and all three of the male participants' expressing their identification with it.

3.3. The functions of code-switching in the African American community

A number of those interviewed, when asked about the credibility of a speaker of AAVE and job opportunity, maintained that there is a time and a place for the use of the variety. Even those who considered themselves advocates of the ethnolect, such as Fred, expressed the need to educate those who are unfamiliar with how the use of the vernacular could negatively influence their future prospects of being considered employable.

The code-switching that takes place in the context of the use of African American Vernacular English is usually *functional,* and specifically *situational,* in that the use of variety is highly dependent on the context, and also plays a role in.[31] The use of the variety served the function of community building in some of the cases.[32]

All of the informants mentioned that African American English was more likely than not to be disapproved of in a professional setting. Whereas some participants expressed a leaning towards the use of Standard English at work, others found it unacceptable to use what they called slang in the workplace. This is why some speakers expressed a need to know when to speak what way. Mary, who at first seemed completely against the use of African American Vernacular English, then stated that if the user was able to switch easily from one variety to the next, it was okay.

> Mary: If you can transition from speaking like that, amongst you:r peers (.) friends (.) family (.) whatever (.) and transition and know the correct way then that's fine (1) but if you can't then it's a problem (.) I want us to ri:se

Angel expressed a similar opinion to Mary's saying there is a time and a place for the use of what she calls "slang". She explained that her daughter's half-sister spoke differently from her (her daughter sometimes picking up the slang from her sister), and the contexts in which her daughter's half-sister uses the variety she is used to speaking. She talked about the reasons she disliked the children's use of the vernacular.

> Angel: Because of them speaking it like that they take it li:ke..nothin personal because I was like explaining how like ((her sister)) (3) when sh- even when she's certain places (.) certain people don't understand those wo:rds (.) y'know and I think that if you're able to.. if that's just how you like to speak when you're comfortable around fa:mily or certain friends that's oka:y (.) but I think that if you can't (.) if you can't speak in a proper language when you're around at work or when you're talkin to a tea:cher o:r someone else (H) and they don't understand that=

[31] J. Holmes, op. cit.
[32] P. Auer, op. cit.

Lee Roe also explained why code-switching played a minor role in his life, stating that he usually spoke Standard English, because the environments he was in somewhat expected the use of it, but that there were in fact situations in which he used the vernacular. He mentioned that he did not use it as much in his adult life.

> Lee Roe: U:h (1) not so much (.) ehm (.) I think in all the settings I-I:'ve had to work in professionally i:ts (.) it just tones itself down*?*
> U:m..I still know it I still use it sometimes I mean it just naturally comes out b-(.)by and large I s(xx) moreso speak proper (.) especially since I have to

Lee Roe's statement about switching between AAVE and Standard English out of necessity is also deemed somewhat true in what Fred says about when to use African American Vernacular English and when to strive for more of what he calls "proper".

> Fred: I understand that who I am and my presence (1) can be intimidating (.) especially for folks who look like me (2) and who don't have the same opportunities that I have (.) and so: I'm real cautious about th[a:t
> (1) if I'm n (.) if I'm (.) at work (.) or any type of work environment (.) you know (.) there's a certain level (1) terminology (.) that I have to speak (.) it's the bottom line (.) y'know? I can (.) but if I'm around uh just my peers (.) and family (.) then I just cut loose (.) there's no problem at all

What Fred said simply reiterated the constraints on language use that exist in the work environment, making clear what happens outside of it for some speakers of AAVE. Although he discussed the way language use works differently in different environments, he provided insight into how code-switching works in the professional sphere alone.

Karen made an interesting point about the act of switching between African American Vernacular English (which she once again chose to term "slang") and Standard English at work, claiming that whatever situation a certain variety is optimal for dictates what variety is used. Karen, who works as an intake supervisor for the teen parenting network and in the foster care program at UCAN, found that the use of the vernacular was crucial in her work. As the majority of her clientele was African American, she explained that speaking African American Vernacular English might make the people she worked with feel more comfortable in her presence and make her, in turn, more approachable for them.

> Karen: It depe:nds o:n the person tha:t you're speaking with on the pho:ne (.)I am a person that's very adjustable: (3) and I'll adjust to what's necessary to retrieve the information that I need.

Karen used the vernacular not just for the benefit of the person she was talking to, to make him or her more comfortable, but also to her own benefit and to effectively carry out a task and in a timely fashion.

> Karen: U:m becau:se we deal with a heavy populated A:frican Ame:rican culture..um.. it's sometimes is beneficial to u:tili:ze sla:ng o:r um to me meet them where they're--they're at (3) u:m (3) to gather the information that you need.

She explained that it was not she who initiates the use of slang to create a wider comfort zone, but that she was the one who accommodates to whoever it was she was speaking to:

> Karen: I think that they feel comfortable (3) because they have to utili:ze this approach before I would (2) it wouldn't be something that I would just initially u:se (.) it would be somethin that I would find that *they* are using and they feel co:mfortable so I would meet them where they're at

The following table presents the categorization of the reactions of the participants to code-switching, based on whether or not they implied that they practiced code-switching themselves or overtly expressed approval or disapproval of it.

Tab. 4. Use of code-switching among participants

Code-switching between contexts (work/peer)	**Code-switching at work**	**Does not partake in code-switching**	**No comment**	**Thinks code--switching is ok**	**Code--switching is not ok**
Fred Darryl	Karen	Mary Lashonda Angel	Petrina MichaelAnn	Mary Fred Karen	Angel

Source: own work.

Those who discussed code-switching expressed the necessity of being able to switch easily from one variety to the next when the situation calls for it. Though these situations may be different, such as Fred's uneasiness at seeming pretentious in front of his peers yet knowing that he should use the standard at work, and Karen's example of bonding with clients through the use of AAVE, they each demonstrate the important role that code-switching plays in the African American community.

3.4. African American English and the question of employability

It is a common belief that the use of AAVE diminishes a speaker's credibility and eligibility when applying for a job.[33] The fact that employers pay attention to how their future employees speak is no secret, but whether or not the use of the African American Vernacular English in the work place is viewed as appropriate is another issue. Here we discuss the sentiments of a select number of the participants to the use of African American Vernacular English in the workplace.

A number of the participants expressed distaste for the use of AAVE at work, claiming that there is a time and place for everything, even the use of certain speech. Considering, however, how many of the interviewees referred to the black vernacular as "slang", this comes as no surprise.

One of the points that Fred made in his discussion of his job at UCAN is the work he did to train individuals to speak in order to be considered presentable and employable. He explained that he himself had to take part in workshops which promoted the idea of professional speech to help people assimilate to the working world. He expressed that these expansions of the idea that there is a correct linguistic variety is one limited to certain job descriptions. His comments were more tolerant than others and even expressed support of the use of the African American Vernacular in the workplace.

> Fred: U::m…well…let's say if you're just startin' out on a job. you just got hired somewhere…there's a certain level (.) you know (2) where they call it probational period.. or whatever..you know and you almost have to perfo:rm it's like an interview
> You know..you are who you are in that interview..but outside of that..typically you're either a little bit mo:re or less. y'know and so…for the purposes of gettin yourself in the door and…y'kno:w…bein in the environment..I encourage folks to be a:s..um…professionally…um..equipped as possible..but then also: …because I think some of the tell--tale si:gns of candida:tes who: wanna work..or go into the workforce…so if you and I ha:ve…I'm makin it general…if you and I have the sa:me expertise..sa:me education level..or we offer the sa:me skill se:ts…I mean what do: employers ha:ve to dictate which candidate they select?

Although he considered himself an advocate for the use of African American Vernacular English and keeping the variety present in the lives of its speakers, he agreed that in the workplace, the use of Ebonics was not helpful in advancing a person's career status. He stressed the importance of teaching youth when and how to speak Standard English, stressing the notion of the professional setting as a place in which it is expected rather than an option. This, however, he believed to be true mostly of an office-type job setting.

---

[33] S. L. Lanehart, *Sociocultural and Historical Contexts of African American English*, Amsterdam 2001.

> Fred: I think it really depends o:n the um i:ndustry (.) an-and what type of work you're doin (.) more social environment (2) say someone works for standard parking…alright? Now there's a certain level of what professionalism you should ha:ve (.) but then it's mo:re social enga:gement
> [right]
> Y'know..and so: (.) as opposed to bein at a law firm (.) where I don't think that is gonna be: recommended at a:ll (.) and so they may have a certain le:vel of (2) of u:m (2) adequateness that you- you just have to a:sk (2) and there's no room fo:r anything else.

Some other participants expressed a similar sentiment that the use of "Ebonics", "slang" or "African American Vernacular English" holds a person back when he or she is trying to find a job or in a professional setting. Karen reiterated what Lee Roe said about the use of the variety hindering a person's chances of success.

She was one respondent who expressed the feeling of any limit in communication that the use of African American Vernacular English could render, which also illustrates a sense that even the African American community considers it an inferior variety. Petrina was another participant to say that using AAVE limits one's abilities to find a good job.

> Petrina: I don't think anything wrong wi:th [AAVE] (.) I mean (.) although (.) when I hear the younger kids tryin to pick up on certain sla:ng (1) I I correct em (.) I'm like you kno:w you shouldn't be: speakin like tha:t (.) and (.) it's like if you're if you're out in a social setti:ng (.) and you're trying to get a job you should never speak like that

Tab. 5. Attitudes towards the use of AAVE and employability

AAVE positive for a work environment	**AAVE negative for a work environment**
Darryl	Angel Petrina MichaelAnn Fred Karen Lee Roe Angel Mary LaShona

Source: own work.

It is quite visible here, how the majority of the participants agreed on the same plane of the issue of finding a good job and speaking "properly". There is an obvious correlation here between the use of the standard when in a professional

setting and trying to get work. This is reason enough for an in-group member to reject the use of and not support African American Vernacular English.

4. Results

Overall, the language attitudes of those interviewed, all from varying backgrounds in terms of education and upbringing, were prevalently negative ones. Despite the initial assumption that the attitudes of ingroup members of minority groups would be rather positive with regards to their heritage variety the findings have indicated that this is not quite the case. Among the participants, there were those who expressed disapproval of the use of the variety. The differences in terminology used by the participants to describe AAVE as either slang, country speak African American Vernacular English and Ebonics represents attitudes towards the status of the variety.

The sentiments towards code-switching were also quite mixed. While some believed that any use of the variety is bad, there were those who believed it acceptable to use AAVE as long as they were able to switch back to Standard English when necessary. There was a general consensus that a speaker of African American Vernacular English should be able to switch between the two, and that a mono-dialectal speaker of AAVE would be held back by his incapability to speak Standard English.

The relevance of functional code-switching, however, was indicative of the way in which the variety was seen by some as a tool not only in the negotiation of identity, but also in accommodating to the context in which one finds him- or herself. What can be observed is that despite eight of the participants' negative sentiment towards the status of the variety, it is crucial to be able to switch from one to the other depending on the situation one finds oneself in.

The positive comments regarding AAVE were most commonly associated with the usefulness of AAVE in maintaining community ties, for accommodating to people at work and staying in touch with heritage. Although most of the comments regarding AAVE were more reluctant to acknowledge the official status of the ethnolect as a variety, there was a general consensus that it serves as an identity-building tool. It must be mentioned that the number of participants was limited, and that a greater number would have enabled for a broader study of language attitudes in the Chicago area.

The participants generally harbored a negative sentiment towards the vernacular. The analysis shows that mixed attitudes were shown regarding AAVE's status as a valid variety and its role in maintaining job positions, especially in the case of those at UCAN. The sentiment, however, that the use of AAVE hinders a person's ability to get a new job and prevents him or her from reaching any opportunity to gain more prestige was also present throughout the interviews.

Bibliography

1. Auer P., *Code Switching in Conversation: Language, Interaction and Identity*, Adingdon--on-Thames 1999.
2. Baron D., *Ebonics and the Politics of English*, "World Englishes" 2000, 19 (1).
3. Bucholtz M., *Sociolinguistic Nostalgia and the Authentication of Identity*, "Journal of Sociolinguistics" 2003, 7 (3).
4. Bucholtz M., Hall K., *Identity and Interaction: A Sociocultural linguistic approach*, "Discourse studies" 2005, (7) 4–5.
5. Carlson H., Henry M. A., *Effect of Accent and Dialect on Employability*, 2006, 43.
6. Chun E., *Taking the Mike: Performances of Everyday Identities and Ideologies at a US High School*, "Proceedings of the Thirteenth Annual Symposium About Language and Society", 2005.
7. Clyne M., *Lingua Franca and Ethnolects in Europe and Beyond*, "Sociolinguistica" 2000, 14.
8. Crowley T., *Standard English and the Politics of Language*, London 2003.
9. Crystal D., *English as a Global Language*, Cambridge 1997.
10. Eckert P., *Where do Ethnolects Stop?*, "International Journal of Bilingualism" 2008, 12 (25).
11. Edwards J., *Language and Identity: An Introduction*, Cambridge 2009.
12. Fought C., *Language and Ethnicity*, Cambridge 2006.
13. Garrett P., *Attitudes to Language*, Cambridge 2010.
14. Green L., *African American English: A Linguistic Introduction*, Cambridge 2002, p. 6
15. Hendricks K. et al., *A Tale of Three Cities: The State of Racial Justice*, Chicago 2018.
16. Hoffman C., *An Introduction to Bilingualism*, London 1991.
17. Holmes J., *An Introduction to Sociolinguistics 3rd Ed*, Essex 2008.
18. Kristiansen T., *Investigating language and Space: Experimental Techniques Space*, [in:] *Language and Space: An International Handbook of Linguistic Variation*, eds. P. Auer, J. E. Schmidt, Berlin 2010.
19. Labov W., *Unendangered Dialect, Endangered People: The Case of African American Vernacular English*, "Transforming Anthropology" 2010, No. 18 (1).
20. Lanehart S. L., *Sociocultural and Historical Contexts of African American English*, Amsterdam 2001.
21. Lippi-Green R., *English with an Accent: Language, Ideology and Discrimination in the United States*, New York 1997.
22. Milroy L., Muysken P., *Introduction: Code-switching and Bilingualism Research*, [in:] *One Speaker, Two Languages: Cross-Disciplinary Perspectives on Code-Switching*, eds. L. Milroy, P. Muysken, Cambridge University Press 1995.
23. Milroy J., Milroy L., *Authority in Language: Investigating Standard English*, New York 2002.
24. Myers-Scotton C., *Codes and Consequences: Choosing Linguistic Varieties*, Oxford 1998.
25. Myers-Scotton C., *Multiple Voices: An Introduction to Bilingualism*, New Jersey 2005.
26. Rickford J., *Using the Vernacular to Teach the Standard*, [in:] *Ebonics in the Urban Education Debate*, eds. D. Ramirez, T. Wiley, G. de Klerk, E. Lee, Long Beach 2005.
27. Ronkin M., Karn H. E., *Mock Ebonics: Linguistic Racism in Parodies of Ebonics on the Internet*, "Journal of Sociolinguistics" 1999, 3 (3).
28. Sabbagh K. G., *The Terrorist and the Whore*, Dominguez Hills 2015.
29. Wardaugh R., *An Introduction to Sociolinguistics*, Oxford 2006.
30. Wolfram W., *African American English*, "Handbook of World Englishes", Oxford 2006.
31. Wolfram W., *Rural African American Vernacular English*, "The Electronic World Atlas of Varieties of English", Leipzig 2013.

Appendix A

Interview Questions

1. Tell me about your background, your family
2. Where are you/ where is your family originally from?
3. What is/ are the languages that you speak?
4. What do you think about the language(s) that you speak?
5. What do you feel that others think about the languages (or way) that you speak?
6. Have you ever suffered discrimination because of your language/ the way that you speak?
7. Do you ever feel misunderstood?
8. Have you ever been denied a public service (over the phone, for example) because of the way you speak?
9. Do you find that younger or older generations tend to be more racially biased?
10. Why (if so) do you continue to use a language that so many people see as being non-standard English? (Why do you choose not to use it?)
11. How strongly do you identify with your heritage?
12. How do you demonstrate this?
13. Has anyone from outside of your community ever tried to emulate your language/ the way that you speak? How good was that attempt? How did you feel about it?

Appendix B

Transcription Notation

(.)	Minimal pause
(number)	Longer pause (counted seconds)
[	overlap
@@@@	laughter
Wor(h)d	Laughter in a word
C:	Long consonant
V:	Long vowel
Wor-word	Stutter
<u>Word</u>	Emphasis
?	Rising intonation
(Hx)	Exhale
=	Question response
(xx)	Inaudible
WORD	Imitation or higher tone of voice
(...)	Omitted excerpt

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Numer 22 (3/2018), s. 63–86
e-ISSN 2082-9469 | p-ISSN 2299-1638
www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty/nauki-humanistyczne
DOI: 10.26361/ZNTDH.09.2018.22.05

Agata Pietrzak

Uniwersytet Jagielloński
Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej
Instytut Psychologii Stosowanej
e-mail: agata_dz@wp.pl

„Stopy, do czego was potrzebuję, gdy mam skrzydła do latania". Malarstwo Fridy Kahlo jako odzwierciedlenie sytuacji cierpienia

Streszczenie

Celem niniejszego artykułu jest próba przedstawienia malarstwa Fridy Kahlo jako kompensacyjnej formy rozwoju aktywności własnej artystki oraz odzwierciedlenie sytuacji cierpienia, które odegrało zasadniczą rolę w jej twórczości. Malarstwo Kahlo stanowi zapis konkretnych, dramatycznych wydarzeń z jej życia: ograniczonej sprawności ruchowej, fizycznego cierpienia, operacji chirurgicznych, niemożności posiadania dzieci czy wreszcie trudnego i burzliwego małżeństwa. Autorka opisuje wybrane dzieła, przepełnione osobistą symboliką i bolesnymi emocjami. W dalszej części pracy, opierając się na biografii Fridy Kahlo, jej własnych wypowiedziach oraz literaturze przedmiotu, autorka wskazuje, że malarstwo stało się dla artystki kompensacyjną formą samorealizacji oraz sposobem na radzenie sobie z odczuwanym cierpieniem.

Słowa kluczowe

Frida Kahlo, cierpienie, niepełnosprawność i twórczość, malarstwo, samorealizacja

Wprowadzenie

Aktywność twórcza artystów niejednokrotnie stanowi ilustrację przeżywanych przez nich stanów emocjonalnych oraz zapis rzadko spotykanej wrażliwości. Ukazanie emocji towarzyszących przeżywanemu cierpieniu, a więc przeżyć wyjątkowo trudnych i wymagających, wydaje się tematem zasługującym na szczególną uwagę.

Artystką, która w sposób niezwykle wymowny dzieliła się swoim cierpieniem poprzez sztukę, jest meksykańska malarka Frida Kahlo. Jej obrazy stały się świadectwem życiowych dramatów, niespełnionych nadziei oraz cierpienia i bólu. Ta kobieta o niezwykle mocnej osobowości i nieustępliwym charakterze jest obecnie jedną z najbardziej rozpoznawalnych i kontrowersyjnych malarek XX wieku.

Frida Kahlo największą popularność zyskała w swoim rodzimym kraju, Meksyku, gdzie stała się prawdziwą legendą. W swoich tradycyjnych, meksykańskich strojach, cierpiąca i harda jednocześnie, do dzisiaj wywołuje podziw i fascynację Meksykanów – o czym mogłam się przekonać osobiście. Mieszkając przez dwa lata nieopodal stolicy Meksyku, miasta Fridy Kahlo, miałam niepowtarzalną okazję doświadczyć niespotykanej siły oddziaływania twórczości tej wyjątkowej malarki.

Artystka zawsze z dumą podkreślała swoje pochodzenie i bez skrępowania prezentowała meksykańską kulturę poza granicami kraju. Chętnie otaczała się przedmiotami wykonywanymi przez rdzenną ludność Meksyku i przyjmowała prezenty nawiązujące do czasów prekolumbijskich. Ten szacunek do tradycji i historii meksykańskiej znalazł odzwierciedlenie w ogromnej sympatii, jaką Meksykanie darzą malarkę do tej pory. Frida Kahlo stała się symbolem Meksyku, ikoną stylu i jednocześnie wzorem do naśladowania. W każdym meksykańskim mieście z łatwością można znaleźć przedmioty z podobizną artystki, która na stałe wpisała się w krajobraz tego ogromnego kraju.

Celem niniejszego artykułu jest próba przedstawienia malarstwa Kahlo jako kompensacyjnej formy rozwoju aktywności własnej artystki oraz odzwierciedlenia sytuacji cierpienia, które odegrało zasadniczą rolę w jej twórczości. Poddano analizie wybrane obrazy, uznawane za przełomowe i nawiązujące do najważniejszych momentów zwrotnych w życiu malarki[1]. Analiza została dokonana w oparciu o szczegółową biografię, informacje uzyskane w Muzeum Fridy Kahlo w Coyoacán, zapiski z Dziennika malarki oraz wrażenia własne autorki z pobytu w Meksyku.

[1] Z uwagi na dużą liczbę dzieł namalowanych przez artystkę, znacznie przekraczającą ramy niniejszego artykułu, rozważania dotyczące jej twórczości ograniczą się do kilku wybranych autoportretów.

Mikrokosmos cierpienia Fridy Kahlo

Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón urodziła się 6 lipca 1907 roku w Coyoacán, starej dzielnicy willowej na przedmieściach miasta Meksyk. Frida była trzecią z czterech córek urodzonego w Niemczech fotografa Guillerma Kahlo i Matilde Calderón, rodowitej Meksykanki[2]. W wieku pięciu lat Frida przebyła chorobę Heinego-Medina, która przykuła ją do łóżka na dziewięć długich miesięcy. Pomimo starannej rehabilitacji prawa noga rozwijała się słabiej i malarka już do końca życia borykała się z częściowym kalectwem, które ukrywała pod długimi meksykańskimi spódnicami.

W 1922 roku Frida Kahlo rozpoczęła naukę w prestiżowym Liceum Państwowym, najlepszej placówce edukacyjnej w stolicy Meksyku. Szkoła ta miała pomóc spełnić jej marzenie o studiowaniu medycyny i zostaniu w przyszłości lekarką. Wypadek, który wydarzył się trzy lata później, przekreślił te plany i całkowicie odmienił życie Fridy. Autobus, którym wracała ze szkoły, zderzył się z tramwajem. Frida znalazła się w grupie najbardziej poszkodowanych pasażerów – miała złamany kręgosłup, zmiażdżoną stopę i obojczyk. Ponadto metalowa barierka przebiła jej miednicę na wskroś, co zniweczyło późniejsze marzenia o macierzyństwie. „Jeszcze niedawno szłam przez świat pełen kolorów i namacalnych kształtów. Teraz żyję na planecie bólu, przezroczystej niczym lód"[3] – napisała w liście do przyjaciela. Kahlo doznała tak wielu urazów, że lekarze nie dawali jej szans na przeżycie. Niezwykły hart ducha i wola przetrwania sprawiły jednak, że po wielu miesiącach niewyobrażalnych cierpień i dni spędzonych w szpitalu Frida odzyskała sprawność w nogach. Zmasakrowane ciało miało jednak już do końca życia pozostać źródłem cierpień i udręk meksykańskiej artystki. „No hay remedio – nie ma rady. Trzeba się z tym pogodzić. Zaczynam się przyzwyczajać do cierpienia"[4] – mówiła.

Frida, której ambicją było studiowanie medycyny i ratowanie ludzi, zwróciła się ku malarstwu jako swego rodzaju psychologicznemu remedium. Pierwszy z 52 autoportretów namalowała leżąc w łóżku, tuż po wypadku – za pomocą lusterka.

Artystce od dnia wypadku aż do śmierci nieustannie towarzyszył ból. Fizyczne cierpienie stało się więc nieuniknionym, głównym bohaterem większości jej autoportretów i dzieł. Twórczość Fridy przepełniona jest scenami ilustrującymi ból fizyczny – gwoździe i strzały raniące skórę, cierniowy naszyjnik zdobiący szyję artystki, metalowy pręt przeszywający miednicę na wskroś, wreszcie zmasakrowane kobiece ciało leżące w kałuży krwi. Frida chciała, aby ludzie patrząc na

[2] Informacje biograficzne na podstawie: H. Herrera, *Frida. Życie i twórczość Fridy Kahlo*, tłum. B. Cendrowska, Warszawa 2003.

[3] Ibidem, s. 37.

[4] Ibidem, s. 50.

jej obrazy mogli poczuć cierpienie, którego doświadczała[5]. Nie wahała się sięgać po najbardziej wstrząsające i dosłowne środki wyrazu. Ten rodzaj malarstwa, gdzie bezpośredniość graniczy z ekshibicjonizmem, pełni funkcję dziennika intymnego[6]. Prace malarki, często szokujące, pełne są osobistej symboliki, obrazującej najgłębsze udręki i bolesne emocje.

„Nie jestem chora, jestem załamana. Ale cieszę się, że żyję, dopóki mogę malować". Twórczość naznaczona bólem

Jednym z najbardziej poruszających dzieł, w których Frida ilustruje własne cierpienie, jest *Strzaskana kolumna*, portret narracyjny z 1944 roku[7]. Obraz powstał w czasie, gdy zdrowie artystki pogorszyło się tak bardzo, iż musiała poddać się skomplikowanej operacji, która zakończyła się założeniem stalowego gorsetu ortopedycznego. Warto podkreślić, że w ciągu całego życia założono jej łącznie dwadzieścia osiem gorsetów, w tym jeden stalowy, dwa skórzane, pozostałe wykonano zaś z gipsu.

Strzaskana kolumna z bolesną dosłownością ukazuje cierpienia malarki. Na obrazie widać półnagą Fridę, której ciało zostało przepołowione. W środku klatki piersiowej znajduje się stalowa konstrukcja, mająca kształt greckiej kolumny. Warto zauważyć, że kolumna jest popękana – symbolizuje prawdopodobnie zrujnowany licznymi operacjami kręgosłup malarki. Całość obejmują pierścienie gorsetu ortopedycznego, chroniące korpus przed rozpadem[8]. Cierpienie zostało przedstawione za pomocą licznych gwoździ kaleczących twarz i ciało. Największy z nich, wbity w serce, symbolizuje prawdopodobnie ból emocjonalny. Twarz Fridy wyraża wewnętrzny spokój i poczucie godności, co podkreśla dodatkowo nienaturalnie wyprostowana pozycja ciała. Obserwator może odnieść wrażenie, że patrzy nie na twarz cierpiącej kobiety, lecz na maskę. Łzy spływające po policzkach ujawniają jednak prawdziwe odczucia kobiety.

Jednym z dramatycznych następstw wypadku była niemożność posiadania dzieci. Herrera wskazuje, że Kahlo co najmniej trzykrotnie zmuszona była do usunięcia ciąży ze względów zdrowotnych, doświadczyła też kilku poronień[9]. Dyskretnym nawiązaniem do tych wydarzeń jest biały materiał okrywający biodra postaci, na którym widnieją zaschnięte plamy krwi. Popękana, jałowa ziemia, stanowiąca tło obrazu, dodatkowo podkreśla niemożność spełnienia największego

[5] Ibidem, s. 65.

[6] K. Kulpińska, *Autoportret artystki w polskiej grafice na tle wizerunków własnych graficzek polskich i amerykańskich z lat dwudziestych – trzydziestych XX wieku*, „AUNC Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo" 2016, nr 47.

[7] H. Herrera, op. cit., s. 64.

[8] Ibidem, s. 66.

[9] H. Herrera, op. cit.

pragnienia malarki – stworzenia nowego życia[10]. Pustynny krajobraz staje się więc metaforą marzeń zaprzepaszczonych na skutek kalectwa. Autorka odniosła się do tych traumatycznych zdarzeń pod koniec życia: „Moje malarstwo nosi w sobie przekaz bólu. Malarstwo dopełnione życiem. Straciłam troje dzieci. Dopełniły je obrazy. Wierzę, że najlepszym wyjściem jest praca"[11].

Szpital Henry'ego Forda (1932) stanowi szczególnie wstrząsające świadectwo zawiedzionych nadziei na macierzyństwo. Okoliczności powstania obrazu szczegółowo opisuje Herrera na podstawie listów Fridy i opowieści przyjaciół, którzy towarzyszyli malarce w tym trudnym okresie. Dowiadujemy się z nich, że decyzję o namalowaniu utraconego dziecka Frida podjęła już w szpitalu. Pragnęła narysować je dokładnie takim, jakim było w momencie poronienia, domagała się więc podręcznika medycznego, który zawierałby niezbędne ilustracje[12].

Na obrazie widać obnażoną, płaczącą kobietę, która leży bezsilnie na metalowym, szpitalnym łóżku. Kahlo maluje tu samą siebie, udręczoną cierpieniem i krwawiącą. W dłoni trzyma trzy czerwone wstążki, a na obu końcach każdej z nich znajdują się różnorodne symbole macierzyńskiej niedoli. Szczególnie istotny dla znaczenia obrazu wydaje się – umieszczony w jego centrum – męski płód. Czerwona wstążka przypomina tutaj pępowinę, zaś płód jest znacząco większy od innych elementów i jako jedyny znajduje się bezpośrednio nad plamą krwi. Zdaniem Haydena Herrery[13] i Andrei Kettenmann[14] jest to wizualizacja „małego Diega", na którego Frida tak długo czekała. Kość miednicowa, znajdująca się obok łóżka, została narysowana bardzo starannie. Można przypuszczać, że została przywołana w obrazie jako przyczyna kłopotów z utrzymaniem ciąży. Na uwagę zasługuje również ślimak, unoszący się nad wezgłowiem łóżka. W kulturze rdzennych ludów Meksyku ślimak jest symbolem kobiecości i płodności, a ze względu na swoją ochronną skorupę również poczęcia i ciąży[15].

Szpital Henry'ego Forda otwiera nowy rozdział w twórczości Fridy Kahlo, dając początek serii krwawych i przerażających autoportretów. Diego Rivera tak podsumował malarstwo żony po poronieniu: „Frida zaczęła pracę nad serią arcydzieł, niemających precedensu w historii sztuki. […] Nigdy jeszcze kobieta nie rzuciła na płótno tak udręczonej poezji, jak zrobiła to Frida w tym okresie w Detroit"[16].

---

[10] Ibidem, s. 67.
[11] Ibidem, s. 155.
[12] Ibidem.
[13] H. Herrera, op. cit.
[14] A. Kettenmann, *Frida Kahlo 1907-1954. Dolor i pasión*, México 2002.
[15] G. Izquierdo Díaz, G. Hernández Ramírez, *El caracol como expresión del sonido, la fertilidad y su relación con el agua*, „Tercio Creciente" 2017, no 11.
[16] H. Herrera, op. cit., s. 147.

Frida Kahlo i Diego Rivera pobrali się 21 sierpnia 1929 roku. Rodzina artystki określiła ich małżeństwo jako związek słonia i gołębicy – ona młoda i filigranowa, on zaś 42-letni, brzydki olbrzym[17]. Od tego momentu życie artystki stało się pasmem rozstań i powrotów, kłótni i namiętności. Rivera nie stronił od kobiecych wdzięków i często wdawał się w przelotne romanse. Malarka zdawała sobie sprawę z natury męża i wiele potrafiła mu wybaczyć. Czarę goryczy przelał jednak romans Rivery z młodszą siostrą Fridy, Cristiną. Zdrada dwojga najbliższych osób okazała się ostatecznym ciosem zadanym malarce, który zaowocował rozwodem i wieloma miesiącami udręki. Herrera cytuje wyznanie Fridy na temat jej związku z Riverą: „Spotkały mnie w życiu dwie katastrofy. Raz, gdy najechał na mnie autobus… A po raz drugi, kiedy spotkałam Diega"[18]. Jednym z obrazów, który stał się świadectwem ogromnego bólu psychicznego odczuwanego po zdradzie męża, jest *Pamięć* (1937).

W *Pamięci* Frida ukazuje swoje cierpienie w sposób boleśnie dosłowny i bezpośredni – za pomocą ogromnego, wyrwanego serca, które krwawi u jej stóp. Klatka piersiowa została przeszyta na wskroś długim, ostrym narzędziem – przypomina on pręt, który przebił Fridę podczas wypadku. Być może malarka w ten sposób daje do zrozumienia, że ból spowodowany zdradą męża jest równie dotkliwy jak ten fizyczny. Frida pozbawiona jest rąk, co Herrera interpretuje jako symbol bezradności[19].

Warto zwrócić uwagę na zmiany, jakie nastąpiły w wyglądzie artystki. W *Pamięci* Kahlo ma krótko ścięte włosy i nie nosi już meksykańskiego stroju. Zmiany te są zgodne z rzeczywistością, gdyż po rozstaniu z mężem Frida zrezygnowała z tego, co Diego tak bardzo lubił – długich, gęstych włosów oraz tehuańskich sukni[20]**.** Strój z Tehuany[21] widnieje na obrazie być może jako oznaka utraconej na zawsze tożsamości, podobnie jak szkolny mundurek, który nawiązuje do zamkniętego rozdziału w jej życiu, jakim była edukacja szkolna. Obydwa stroje połączone są z Fridą czerwonymi wstążkami. Motyw ten pojawił się wcześniej w obrazie *Szpital Henry'ego Forda*.

Pamięć ujawnia, że cierpienie z powodu romansu pomiędzy mężem i siostrą zakorzeniło się głęboko w psychice artystki. Trudno jednak nie zauważyć, że pomimo odczuwanego bólu Frida pozostaje nieugięta w obliczu cierpienia – stoi wyprostowana, z wysoko uniesioną głową, a jej spojrzenie wyraża pewność i spokój.

---

[17] Ibidem, s. 95.

[18] Ibidem, s. 110.

[19] Ibidem, s. 186.

[20] G. Souter, *Frida Kahlo. Beneath the mirror*, London 2005, s. 73.

[21] Frida często nosiła wielobarwne, indiańskie suknie pochodzące z regionu Tehuantepec (Oaxaca).

Ryc. 1. Przedmioty codziennego użytku z podobizną Fridy Kahlo. Od lewej: t-shirt, torba na ramię, zegarek, lalka, torba podróżna, oprawka na telefon

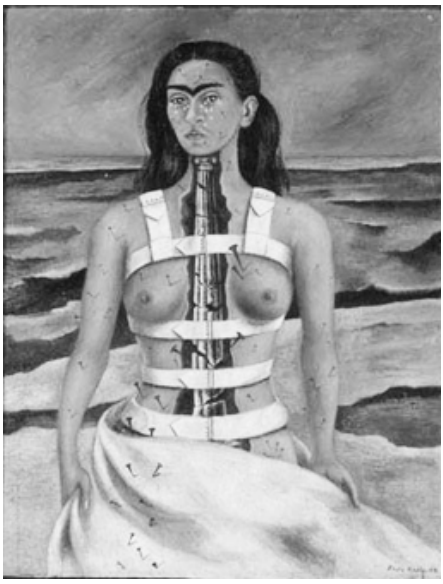
Mercado Libre [online]: https://articulo.mercadolibre.com.mx

Ryc. 2. Łóżko Fridy Kahlo z zamontowanym lustrem, znajdujące się w Muzeum Fridy Kahlo w Coyoacán (Meksyk)

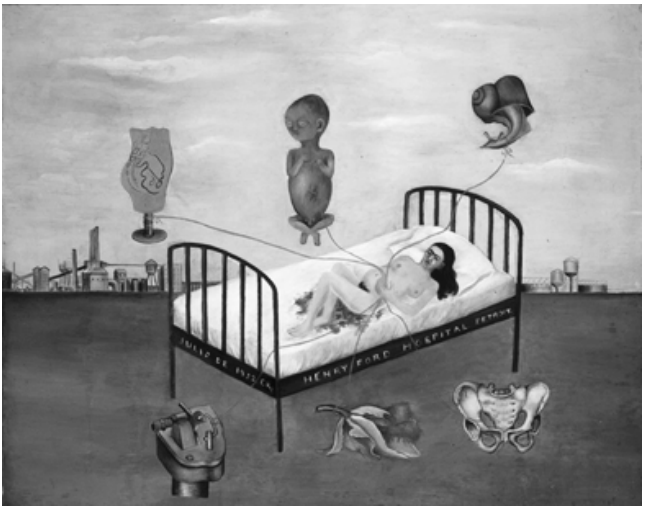
Materiały własne autorki

Ryc. 3. Gorset ortopedyczny znajdujący się
w Muzeum Fridy Kahlo w Coyoacán (Meksyk)
Materiały własne autorki

Ryc. 4. Gorsety ortopedyczne znajdujące się
w Muzeum Fridy Kahlo w Coyoacán (Meksyk)
Materiały własne autorki

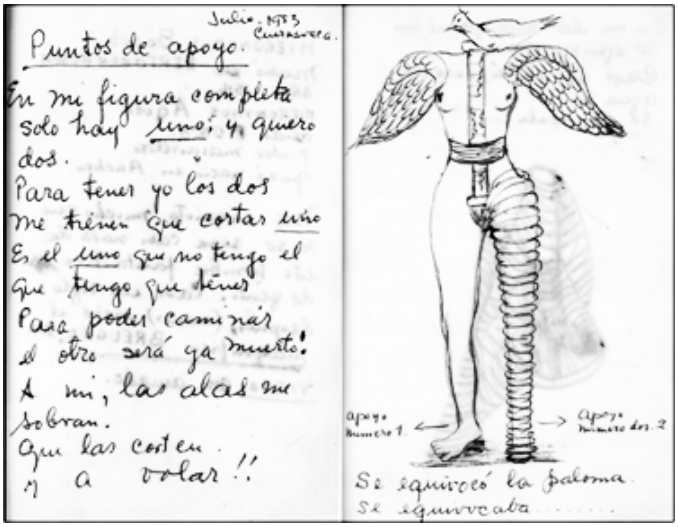


Ryc. 5. Frida Kahlo, *Strzaskana kolumna* (1944),
olej na płycie pilśniowej, 43 × 33 cm
Kolekcja Dolores Olmedo Mexico City, Mexico

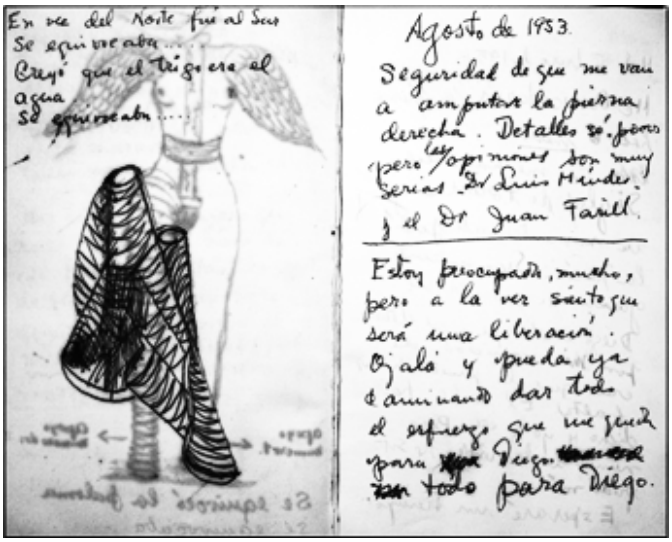


Ryc. 6. Frida Kahlo, *Szpital Henry'ego Forda* (1932),
olej na płótnie, 30.5 × 38 cm
Kolekcja Dolores Olmedo (Mexico City)

Ryc. 7. Frida Kahlo, *Pamięć* (1937),
olej na metalu, 40 × 28 cm
Kolekcja Michela Petitjeana (Paryż)



Ryc. 8. Karta z dziennika Fridy Kahlo
Materiały własne autorki



Ryc. 9. Karta z dziennika Fridy Kahlo
Materiały własne autorki

Ryc. 10. Karta z dziennika Fridy Kahlo
Materiały własne autorki

Ryc. 11. Frida Kahlo, *Jelonek* (1946),
olej na płycie pilśniowej, 22.4 × 30 cm
Kolekcja Carolyn Farb (Houston, Texas)

Ryc. 12. Frida Kahlo, *Drzewo nadziei* (1946)
olej na płycie pilśniowej, 55.9 × 40.6 cm
Kolekcja Daniela Filipacchiego (Paryż)

Ryc. 13. Frida Kahlo, *Dwie Fridy* (1939),
olej na płótnie, 173,5 × 173 cm
Museo de Arte Moderno (Mexico City)

Ryc. 14. Muzeum Fridy Kahlo w Coyoacán (Meksyk)
Materiały własne autorki

Ryc. 15. Kuchnia. Pomieszczenie wypełnione jest glinianymi garnkami i ozdobami pochodzącymi m.in. z Guanajuato, rodzinnego miasta Diego Rivery, słynącego z ręcznie robionych przedmiotów

Materiały własne autorki

Ryc. 16. Sypialnia nocna

Materiały własne autorki

Ryc. 17. Urna z prochami malarki w kształcie ropuchy.
Było to pieszczotliwe określenie, jakim Frida nazywała Diego Riverę
Materiały własne autorki

Ryc. 18. Sztaluga Fridy Kahlo
Materiały własne autorki

Ryc. 19. Buteleczki, słoiki i flakony po perfumach,
które Frida wykorzystywała jako pojemniczki do farb
Materiały własne autorki

Ryc. 20. Patio
Materiały własne autorki

Szczególnie cennym i wartościowym źródłem informacji na temat przeżyć malarki jest jej osobisty dziennik, który prowadziła od 1942/1944 roku aż do śmierci. Został on opublikowany w całości czterdzieści lat później, stanowiąc unikatowy komentarz do powstałych dzieł. Oryginalny egzemplarz przechowywany jest obecnie w Muzeum Fridy Kahlo w Coyoacán. Spontanicznie ozdabiane karty dziennika same w sobie stanowią cenne dzieło sztuki, przepełnione oryginalnością i osobistymi objaśnieniami malarki. Dziennik zawiera ponad 70 akwarel, w tym autoportrety, rysunki, obrazy i szkice. Wiele z nich zostało uzupełnionych rozmaitymi obserwacjami i refleksjami Fridy. Malarka spisuje również swoje listy oraz wiersze. Różnorodność przekazu wydaje się stanowić największe bogactwo dziennika, wprowadzając odbiorcę w świat osobowości malarki. Jest to niepowtarzalna szansa przyjrzenia się jej wizji świata, pragnieniom i lękom, tęsknotom i smutkom.

Na ryc. 8–10 zaprezentowane są trzy karty dziennika, na których malarka nawiązuje do bolesnych wydarzeń ze swojego życia. Załączone szkice korespondują z symboliką szeroko rozwiniętą w obrazach, między innymi w *Strzaskanej kolumnie*.

Punkty oparcia. W mojej pełnej postaci jest tylko jeden, a chciałabym dwa. Aby mieć obydwa, jeden trzeba odciąć. To ten, którego nie mam, a który muszę mieć. Żeby móc chodzić, drugi musi być już martwy. Mnie wystarczą skrzydła. Niech to odetną i będę latać. [lipiec 1953, Cuernavaca][22]

Pewność, że amputują mi prawą nogę. Szczegóły zostały ustalone, ale opinie są bardzo poważne […]. Martwię się bardzo, ale jednocześnie czuję, że to będzie wyzwolenie. Mam nadzieję, że nauczę się chodzić, dam z siebie wszystko, dla Diego. Wszystko dla Diego[23].

Nic nie jest cenniejsze niż krok – siła drogi i pozwolenie sobie, aby być lekkim. Tragedia jest największą niedorzecznością, jaką ma człowiek. Jestem pewna, że zwierzęta […] nie piszą poematów w teatrach otwartych ani zamkniętych (domach). I ich ból jest ich prawdą, jakościowym obrazem, który każdy człowiek może odczuwać boleśnie[24].

Zapiski malarki, przesycone symboliką i dwuznacznością, nie są łatwe w odbiorze. Komentarze często są chaotyczne i przybierają postać pojedynczych haseł, skojarzeń lub gier słownych. Warto jednak podkreślić, że właśnie ta niejednoznaczność i wymykanie się sztywnym ramom interpretacji świadczą o wyjątkowości wspomnianego dzieła.

Dwa lata po *Strzaskanej kolumnie* Frida namalowała kolejny obraz, w którym ukazała swoje cierpienie w sposób równie dosłowny. W *Jelonku* (1946) Kahlo przedstawia siebie połączoną z ciałem jelenia. Zwierzę przeszyte jest tak wieloma

[22] "El diario de Frida Kahlo", tłum. własne.
[23] Ibidem.
[24] Ibidem.

strzałami, że niebawem zginie. Jego ciało krwawi, lecz twarz Fridy pozostaje spokojna. Herrera interpretuje ten obraz jako podróż przez życie samej malarki, prześladowanej ciosami, które stopniowo doprowadzą ją do zguby[25].

W tym samym roku powstaje *Drzewo nadziei* (1946), ukazujące dwie Fridy. Postać znajdująca się po lewej stronie leży skrwawiona i częściowo naga na szpitalnym łóżku. Obok niej siedzi Frida wyprostowana, dumna i pewna siebie. Ubrana w czerwoną tehuańską suknię, dzierży gorset ortopedyczny i flagę z napisem „Drzewo nadziei, trzymaj się mocno", próbując w ten sposób pocieszyć leżącą towarzyszkę. Dualizm istnienia ukazany jest dodatkowo w wyraźnym podziale na dwie połowy: dzień i noc. Słońce, które zgodnie z mitologią Azteków karmi się ludzką krwią, odpowiada okaleczonemu ciału[26]. Księżyc natomiast, jako symbol kobiecości, łączy się z Fridą wzmocnioną, pełną nadziei. Herrera uważa, że dwie Fridy to symbol samowystarczalności – Frida sama się pociesza, strzeże i umacnia[27]. Strażniczka Frida płacze ze współczucia, lecz siedzi sztywno wyprostowana.

Frida wykorzystała motyw dualizmu po raz pierwszy w 1939 roku, malując ogromny obraz zatytułowany *Dwie Fridy*. Przedstawia on dwa autoportrety naturalnej wielkości i stanowi odzwierciedlenie kryzysu małżeńskiego, który zakończył się rozłąką z ukochanym Diego. Obraz powstał niedługo po rozwodzie i ukazuje Fridę kochaną oraz Fridę wzgardzoną. Kobieta kochana i podziwiana przez męża to Meksykanka: ma ciemniejszą karnację i ubrana jest w barwny strój z Tehuany. W dłoni trzyma portret męża, pełniący funkcję amuletu[28]. Postać siedząca obok ubrana jest w białą, koronkową suknię w stylu wiktoriańskim – a więc jest obca. Obie Fridy mają odsłonięte i wyeksponowane serca, co nawiązuje do bolesnych emocji przeżywanych przez malarkę. Serce niekochanej Fridy krwawi, zaś jej tętnica jest tylko nieznacznie przytrzymywana przez szczypce chirurgiczne, grożąc wykrwawieniem.

Malarstwo jako forma wyrażania siebie i radzenia sobie z cierpieniem

Analiza dzieł meksykańskiej artystki wskazuje jednoznacznie na ścisły związek malarstwa z bolesnymi wydarzeniami, jakie miały miejsce w jej życiu. Konieczność zmagania się z ograniczeniami ciała stanowiła motyw przewodni jej autoportretów, zatem można zgodzić się z wnioskiem wysnutym przez Edytę Niedziuk, iż niepełnosprawność stała się elementem definiowania tożsamości artystki i wyrażania siebie[29]. Wyrazista autokreacja oraz dramatyczna autentyczność nadają jej

[25] H. Herrera, op. cit., s. 350.
[26] A. Kettenmann, op. cit., s. 68.
[27] H. Herrera, op. cit., s. 275.
[28] A. Kettenmann, op. cit., s. 52.
[29] E. Niedziuk, *(Czy) twórcza obecność osób niepełnosprawnych w przestrzeni publicznej?,* „Interdyscyplinarne Konteksty Pedagogiki Specjalnej" 2015, nr 9.

malarstwu niezwykłą siłę oddziaływania, obok której trudno przejść obojętnie. Szczególnie cenna wydaje się uwaga Stanisława Baja, iż kontekst biograficzny obrazu może pomóc w jego odbiorze, zwłaszcza jeśli chodzi o artystów niepełnosprawnych: „Są to niezwykłe księgi życia, bogate w doświadczenia, bogate w tragizm losu. Ów kontekst biograficzny artystów niepełnosprawnych powoduje, że tej sztuce po prostu się wierzy. Stąd jej siła"[30].

Podejmując się dyskursu na temat malarstwa Fridy Kahlo jako formy wyrażania siebie, warto podkreślić, iż jednym z istotnych elementów rozwoju człowieka jest jego poczucie samorealizacji. Definiowane jest ono jako „potrzeba urzeczywistniania posiadanych możliwości w celu wzmocnienia osobistego rozwoju"[31]. Maslow uważał, że jest ona tożsama z rozwojem własnego potencjału oraz „dążeniem do stania się tym, kim można się stać"[32]. Wzmacnianie osobistego rozwoju wydaje się szczególnie istotne w przypadku osób z niepełnosprawnością, gdyż pomaga to przezwyciężać bagaż bolesnych doświadczeń[33]. W przypadku zaistnienia poważnych ograniczeń fizycznych jedną z możliwości kompensacyjnego rozwoju własnej aktywności jest malarstwo[34]. Michał Ostrowski podkreśla, że twórczość artystyczna pozwala przezwyciężać lęki, obawy i ograniczenia oraz pokonać negatywny sposób myślenia o sobie samym[35]. Warto dodać, że trwałe urazy fizyczne często prowadzą do obniżenia poczucia własnej wartości, osamotnienia, dezorganizacji obrazu własnego „ja" oraz depresji[36].

Wydaje się, że w przypadku Fridy Kahlo ryzyko wystąpienia poważnych urazów psychicznych było szczególnie wysokie. Choroba Hainego-Mediny, która dotknęła artystkę w wieku dziecięcym, stanowiła pierwsze wyzwanie dla jej poczucia własnej wartości. Jej prawa noga pozostała bardzo cienka, co wywoływało żarty i kpiny ze strony rówieśników. Frida starała się ukryć kalectwo, jednak ze względu na odmienność trudno jej było znaleźć przyjaciół. Herrera bardzo wymownie opisuje ten okres życia meksykańskiej artystki: „Ale była ptakiem zranionym. I jako poraniona różniła się od innych dzieci, toteż często bywała

---

[30] S. Baj, *Sztuka artystów niepełnosprawnych – źródło prawdy i tajemnica talentu*, [w:] *Arteterapia drogą wyjścia z izolacji osób niepełnosprawnych*, red. B. Sochal, Warszawa 2008.

[31] C. S Hall., G. Lindzey, *Teorie osobowości*, Warszawa 2002, s. 260.

[32] Ibidem, s. 260.

[33] M. Ostrowski, *Twórczość artystyczna osób niepełnosprawnych po wypadkach komunikacyjnych – studium przypadku*, „Seminare" 2016, nr 37 (2), s. 127.

[34] M. Paprocka-Borowicz, A. Jasiewicz-Lebioda, A. Pozowski, *Niepełnosprawność osób po urazach rdzenia kręgowego z porażeniem kończyn dolnych a pojęcie zdrowia*, [w:] *Pacjent podmiotem troski zespołu terapeutycznego*, red. E. Krajewska-Kułak, M. Sierakowska, J. Lewko, C. Łukaszuk, Białystok 2005, s. 388.

[35] M. Ostrowski, op. cit., s. 127.

[36] B. Dobrzańska-Socha, *Sytuacja utraty zdrowia. Problemy psychologiczne osób z kalectwem nabytym*, Kraków 2013, s. 45–51.

samotna. Akurat w wieku, gdy mogła rozszerzyć swój świat poza krąg rodzinny i nawiązać dozgonne przyjaźnie, musiała pozostać w domu. Kiedy doszła do siebie i wróciła do szkoły, szydzono z niej i wykluczono z koleżeńskiego grona"[37]. Wypadek autobusowy, któremu Frida uległa w wieku nastoletnim, stanowił prawdopodobnie najcięższą próbę dla jej psychiki. Kahlo znalazła się w kryzysie obejmującym nie tylko dramatyczne zmiany w obrębie ciała, ale również zmiany w stosunkach interpersonalnych. Przyjaciele i jej młodzieńcza miłość opuścili ją[38], po raz kolejny została więc porzucona w sytuacji zmagania się z chorobą i zmuszona do samodzielnego radzenia sobie z cierpieniem i bólem.

Sytuacja utraty zdrowia powoduje nieuchronne zmiany w życiu człowieka, w tym często dotkliwy i długotrwały ból psychiczny[39]. Edwin Shneidman, wybitny badacz tej problematyki, wyjaśnia, że ból psychiczny to „ból, cierpienie i udręka zachodzące w umyśle. To ból nadmiernego poczucia wstydu, winy, strachu, niepewności, samotności, obawa przed starzeniem się lub bolesną śmiercią"[40]. Autor za podstawowe źródło bólu psychicznego uznaje frustrację potrzeb, bez których zaspokojenia człowiek nie jest w stanie funkcjonować. Potrzeby te zostały zaklasyfikowane do takich obszarów, jak: brak akceptacji społecznej, utrata kontroli i przewidywalności świata, zagrożenie obrazu siebie, utrata kluczowych relacji oraz nadmierna wściekłość i gniew[41].

Trudno nie zgodzić się, że Frida Kahlo poznała gorzki smak wszystkich wymienionych czynników składających się na dotkliwy ból psychiczny. Niewątpliwie stanowi ona jednak przykład osoby, która zdecydowała się przekuć własne ułomności w siłę, a cierpienie i ból zamienić w źródło inspiracji. Malarstwo stało się dla niej formą autoterapii. Dzięki niemu przekraczała własne ograniczenia wynikające z niepełnosprawności. Ostrowski podkreśla, iż „terapię własną osób z niepełnosprawnością można zdefiniować jako proces samodzielnej aktywności, autorewalidacji, autokreatywności, która pozwala rozwijać się tym osobom pomimo i na przekór własnej niepełnosprawności"[42]. Taka definicja autoterapii znajduje potwierdzenie w rozważaniach Olgi Grzesiuk, która interpretuje malarstwo Kahlo jako odzwierciedlenie wewnętrznych konfliktów i braku równowagi

---

[37] H. Herrera, op. cit., s. 15.

[38] Kahlo po rozpoczęciu nauki w Liceum Państwowym nawiązała liczne znajomości. Najbliższą grupę jej przyjaciół stanowili *Cachuchas*, których zbliżyły wspólne zainteresowania i wybryki szkolne. Frida związała się z przywódcą grupy, Alejandrem Gomezem Ariasem, który był jej pierwszą młodzieńczą miłością.

[39] B. Dobrzańska-Socha, op. cit.

[40] E. S. Shneidman, *The Suicidal Mind*, New York 1996, s. 38, [za:] J. Chodkiewicz, J. Miniszewska, *Ból psychiczny a występowanie myśli i tendencji samobójczych*, „Psychiatria i Psychologia Kliniczna" 2014, nr 14 (1).

[41] Ibidem, s. 38.

[42] M. Ostrowski, op. cit., s. 137.

oraz ucieleśnienie stanów umysłu[43]. Zdaniem autorki większość obrazów meksykańskiej artystki to efekt poszukiwania sposobów na zneutralizowanie bólu, cierpienia fizycznego i psychicznego.

Zgodnie z powyższym stanowiskiem obrazy Fridy stały się sposobem na zaspokojenie sfrustrowanych potrzeb, dając jej możliwość pełnienia zupełnie nowej roli społecznej, a tym samym zmniejszenia poziomu bólu psychicznego[44]. Jako malarka zyskała przede wszystkim akceptację, która w późniejszym czasie przerodziła się w powszechny podziw oraz niezależność finansową. Co więcej, autoportrety stały się ujściem dla bolesnych emocji, które targały wnętrzem artystki, układając się w szczerą relację z jej trudnego życia. Słowa Olgi Grzesiuk wydają się doskonałym podsumowaniem rozważań nad znaczeniem malarstwa w życiu Fridy: „dzieła Kahlo mają w większości wymiar tragiczny, są bowiem swego rodzaju relacją z przechodzonych kuracji, operacji i zabiegów, zapisem walki z bólem i ciężkiej rekonwalescencji. […] Z drugiej strony ujawniają zaskakujący stoicyzm Fridy wobec niepowodzeń, tragikomizm w sposobie, w jaki gardzi kalectwem"[45].

Podsumowanie

Frida Kahlo zapisała się w ludzkiej pamięci jako postać wyjątkowa – zarazem kontrowersyjna i godna podziwu, eksponująca własne cierpienie w sposób niezwykle intymny i bezpośredni. Twórczość meksykańskiej malarki stanowi zapis konkretnych, dramatycznych wydarzeń z jej życia: ograniczonej sprawności ruchowej, fizycznego cierpienia, operacji chirurgicznych, niemożności posiadania dzieci czy wreszcie trudnego i burzliwego małżeństwa. Malarstwo stało się dla artystki sposobem na złagodzenie cierpienia i uśmierzenie bólu: im więcej cierpiała, tym więcej tworzyła. Z niezwykłą sprawnością operowała malarskimi metaforami, przesyconymi symboliką i ekspresją. Wszelkie próby zaklasyfikowania jej sztuki do jakiejkolwiek kategorii wydają się daremne.

Postać Fridy Kahlo jednocześnie fascynuje, z uwagi na magnetyczną i wyrazistą osobowość, ale i przytłacza. Jej twórczość, w całej swojej bolesnej i krwawej dosłowności, jest niełatwa w odbiorze. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że w autoportretach tej cierpiącej kobiety dominują przede wszystkim upór i siła przetrwania. Frida maluje bez ckliwości, sentymentów i użalania się nad sobą. Nie oczekuje współczucia. Jesteśmy więc świadkami nierównej walki, jaką stoczyła ta nieugięta, zawzięta kobieta, o niezwykle barwnym wnętrzu, ze swoim słabym i schorowanym ciałem. Walki, w której w moim odczuciu bez wątpienia zwyciężyła.

---

[43] O. Grzesiuk, *Kim jest Frida Kahlo? Wokół biografii artystki*, „Roczniki Humanistyczne" 2011, nr 4 (59), s. 177.

[44] J. Chodkiewicz, op. cit., s. 38.

[45] O. Grzesiuk, *Jej twarz, świątynia jej rozbitego ciała i dusza w całości*, „ARTykuły. Magazyn Studentów Historii Sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego" 2012, nr 5–6, s. 99.

Na zakończenie – śladami Fridy Kahlo. Podróż po Niebieskim Domu

Dom rodzinny malarki został przekształcony w muzeum w 1958 roku, stając się jednym z najchętniej odwiedzanych miejsc na mapie Meksyku. Planując swoją podróż do ojczyzny Fridy Kahlo, wiedziałam, że La Casa Azul będzie jednym z pierwszym miejsc, które odwiedzę.

Niebieski Dom to nie tylko unikatowa kolekcja dzieł Fridy Kahlo i Diego Rivery, ale również cenny zbiór pamiątek i przedmiotów osobistych malarki, takich jak między innymi naczynia, pościel, fotografie, notatki, zdjęcia i pocztówki. Dom Fridy, podobnie jak jej stroje, obfituje w liczne nawiązania do meksykańskiej sztuki ludowej i stanowi odzwierciedlenie jej zamiłowania do artefaktów prekolumbijskich. Możliwość odwiedzenia tego wyjątkowego miejsca stanowi pewnego rodzaju podróż w czasie, gdyż wiele pomieszczeń sprawia wrażenie niedawno opuszczonych przez gospodarzy.

Teren muzeum onieśmiela swoim rozmiarem. Rozległy, prostokątny budynek zajmuje 800 m^2, zaś główny dziedziniec rozpościera się na 400 m^2. Budynek składa się z dziesięciu pokoi, między innymi salonu, kuchni, jadalni, kilku sypialni i przestrzeni studyjnej. Każde pomieszczenie opowiada swoją własną historię, uzupełnianą przez przedmioty codziennego użytku.

Kuchnia i jadalnia przykuwają uwagę przede wszystkim radosną, meksykańską kolorystyką. W kuchni znajdują się liczne naczynia oraz długi, typowy meksykański piec. Mimo że kuchenki gazowe były już w tamtych czasach dostępne, Frida i Diego woleli gotować w staromodny sposób, używając drewna opałowego, i przygotowywać typowe dania prekolumbijskie. *Si nosotros no somos nuestros colores, aromas, nuestro pueblo, ¿qué somos? Nada* (tłum. „Jeżeli nie jesteśmy naszymi kolorami, zapachami, naszym miasteczkiem, czym jesteśmy? Niczym") – mówili.

Na szczególną uwagę zasługują pomieszczenia usytuowane na piętrze: dwie sypialnie (dzienna i nocna) oraz studio. W sypialni, z której Frida korzystała w ciągu dnia, znajduje się łóżko z zamontowanym lustrem oraz maska pośmiertna artystki. Sypialnia nocna ozdobiona jest kolekcją motyli, prezentem od japońskiego rzeźbiarza Isamu Noguchiego oraz kolekcją zabawek. W pobliżu łóżka znajduje się toaletka, na której spoczywa urna z prochami Fridy Kahlo.

W pomieszczeniu studyjnym znajduje się sztaluga artystki, prezent od Nelsona Rockefellera, jej pędzle, farby i książki. Jest to miejsce, które emanuje szczególną energią. Akcesoria i narzędzia malarskie, tak drogie sercu każdego artysty, pozwalają przenieść się w czasie i czynią codzienność Fridy Kahlo znacznie bliższą, bardziej przystępną.

Zwiedzanie muzeum kończy się wyjściem do przestronnego patio, gdzie rosły ulubione kwiaty Fridy i mieszkały zwierzęta znane z jej obrazów (między innymi małpki, papugi, kury, psy).

Frida Kahlo i Diego Rivera zawsze pragnęli dzielić się swoją pracą z mieszkańcami Meksyku. Tworzyli dla ludu. Po śmierci Fridy muralista zobowiązał swoją przyjaciółkę Dolores Olmedo, aby w przyszłości uczyniła z Niebieskiego Domu muzeum. Można przypuszczać, iż para artystów byłaby szczęśliwa, wiedząc, że prośba Rivery została spełniona i La Casa Azul gości dzisiaj przybyszów z całego świata. Zwiedzaniu tego wyjątkowego muzeum towarzyszy szczególna atmosfera, zupełnie jakby Frida Kahlo wciąż przechadzała się od czasu do czasu po swoich włościach.

"Feet, What Do I Need You for if I Have Wings to Fly". Frida Kahlo's Painting as a Reflection of Suffering

Abstract

The aim of this article is to present Frida Kahlo's painting as an compensatory development of her own activity and to reflect the situation of suffering, which played a fundamental role in her work. Kahlo's work is a kind of private diary, full of specific, dramatic events in her life: physical disability, suffering, surgical operations, inability to have children and finally a difficult and turbulent marriage. The author describes selected paintings filled with personal symbolism and painful emotions. In the further part of the work, based on the biography of Frida Kahlo, her own statements and the literature of the subject, she indicates that painting has become a compensatory form of self-realization for the artist and a way to deal with suffering.

Keywords

Frida Kahlo, suffering, physical disability and art, painting, self-realization

Bibliografia

1. Baj S., *Sztuka artystów niepełnosprawnych – źródło prawdy i tajemnica talentu*, [w:] Arteterapia drogą wyjścia z izolacji osób niepełnosprawnych, red. B. Sochal, Warszawa 2008.
2. Chodkiewicz J., Miniszewska J., *Ból psychiczny a występowanie myśli i tendencji samobójczych*, „Psychiatria i Psychologia Kliniczna" 2014, nr 14 (1).
3. Dobrzańska-Socha B., *Sytuacja utraty zdrowia. Problemy psychologiczne osób z kalectwem nabytym*, Kraków 2013.
4. Grzesiuk O., *Kim jest Frida Kahlo? Wokół biografii artystki*, „Roczniki Humanistyczne" 2011, nr 4 (59).
5. Grzesiuk O., *Jej twarz, świątynia jej rozbitego ciała i dusza w całości*, „ARTykuły. Magazyn Studentów Historii Sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego" 2012, nr 5–6.
6. Hall C. S., Lindzey G., *Teorie osobowości*, Warszawa 2002.
7. Herrera H., *Frida. Życie i twórczość Fridy Kahlo*, tłum. B. Cendrowska, Warszawa 2003.

8. Izquierdo Díaz G., Hernández Ramírez G., *El caracol como expresión del sonido, la fertilidad y su relación con el agua*, „Tercio Creciente" 2017, no 11.
9. Kettenmann A., *Frida Kahlo 1907–1954. Dolor i pasión*, México 2002.
10. Kulpińska K., *Autoportret artystki w polskiej grafice na tle wizerunków własnych graficzek polskich i amerykańskich z lat dwudziestych – trzydziestych XX wieku,* „AUNC Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo" 2016, nr 47.
11. Niedziuk E., *(Czy) twórcza obecność osób niepełnosprawnych w przestrzeni publicznej?*, „Interdyscyplinarne Konteksty Pedagogiki Specjalnej" 2015, nr 9.
12. Ostrowski M., *Twórczość artystyczna osób niepełnosprawnych po wypadkach komunikacyjnych – studium przypadku*, „Seminare" 2016, nr 37 (2).
13. Paprocka-Borowicz M., Jasiewicz-Lebioda A., Pozowski A., *Niepełnosprawność osób po urazach rdzenia kręgowego z porażeniem kończyn dolnych a pojęcie zdrowia*, [w:] *Pacjent podmiotem troski zespołu terapeutycznego*, red. E. Krajewska-Kułak, M. Sierakowska, J. Lewko, C. Łukaszuk, Białystok 2005.
14. Souter G., *Frida Kahlo. Beneath the Mirror*, London 2005.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Numer 22 (3/2018), s. 87–101
e-ISSN 2082-9469 | p-ISSN 2299-1638
www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty/nauki-humanistyczne
DOI: 10.26361/ZNTDH.09.2018.22.06

Anna Spiechowicz

Uniwersytet Jagielloński
Wydział Polonistyki
e-mail: anna.m.spiechowicz@gmail.com

Doświadczenie umierania w *Tunelu* Jacka Kaczmarskiego

Streszczenie

Artykuł stanowi analizę *Tunelu* (2004), ostatniego zbioru wierszy Jacka Kaczmarskiego. Poeta ten czytany był najczęściej przez pryzmat polityczności. Jego twórczość funkcjonowała wespół ze scenicznymi wykonaniami, *Tunel* zaś został w całości napisany jako tomik poetycki. Autorka czyta wiersze legendarnego barda „Solidarności" przez doświadczenie ciężkiej nieuleczalnej choroby i widmo śmierci wyłaniające się z tejże poezji. Zależy jej na tym, aby odkryć egzystencjalne treści w wierszach pieśniarza i ukazać go jako poetę zmagającego się za pomocą pisania z cierpieniem, umieraniem, schyłkiem. W swoich analizach bierze pod uwagę wcześniejszą twórczość poety i kontekst biograficzny, a także innych twórców opisujących podobne doświadczenia. Zadaje pytanie o to, jak ukazana jest w tych utworach ostateczność, i dokonuje syntezy omawianych obrazów.

Słowa kluczowe

Jacek Kaczmarski, choroba, śmierć, *Tunel*

Wydany 26 kwietnia 2004 roku (16 dni po śmierci poety)[1] *Tunel* zamyka twórczość Jacka Kaczmarskiego. Stanowi również istotny punkt na jej mapie. Zawiera wiersze bezpośrednio dotyczące nieuleczalnej choroby. Jest także wyłącznie tomikiem poetyckim, nie śpiewnikiem. Oczywiście wiąże się to z niemożnością koncertowania,

[1] K. Gajda, *To moja droga. Biografia Jacka Kaczmarskiego*, Wrocław 2009, s. 346.

ale śmiem twierdzić, że dowodzi też kunsztu poetyckiego autora i kończy dyskusję na temat zasadności określania go mianem poety[2]. Podobnie jak cała twórczość Jacka Kaczmarskiego, teksty, które ukazały się w *Tunelu*, są nierówne artystycznie. Znajdują się w nim utwory bardzo kunsztowne literacko, na przykład *Starość Tezeusza* (uznany przez Marię Janion za najlepszy wiersz tomu), ale i dzieła mało wyrafinowane, jak *Łazienki zimą*. Nie zmienia to faktu, iż ten ostatni zbiór staje się literackim wypełnieniem życia Jacka Kaczmarskiego oraz faktycznym jego podsumowaniem. Spuścizna pieśniarza okazuje się dość pokaźna – pozostawił on po sobie ponad sześćset utworów poetyckich oraz kilka dzieł prozą, w tym często przywoływany przez wielu badaczy *Autoportret z kanalią*[3].

Ostatni koncert Jacka Kaczmarskiego odbył się 12 stycznia 2002 roku. Artysta już wtedy miał kłopoty z przełykaniem oraz bóle gardła. Jeszcze w tym samym roku padła diagnoza – rak złośliwy przełyku oraz zaledwie kilka miesięcy życia[4]. Jak pisze Krzysztof Gajda:

> Wyniki otrzymane od warszawskich onkologów Jacek rozesłał do ośrodków medycznych po całym świecie, pytając o rokowania i szanse jakiegoś leczenia. Odpowiedzi przychodziły w różnym czasie. Długiego życia nie obiecywał nikt, konkretne oferty leczenia zawsze powiązane były z operacją, kilkucyfrowymi kwotami euro, dolarów i innych walut[5].

W tych staraniach widać ogromną wolę życia, która znajdzie swe odzwierciedlenie w *Tunelu*. Poza poszukiwaniem lekarzy poeta zwracał się również w stronę bioenergoterapeutów, szamanów, medycyny alternatywnej, na rzecz której zrezygnował z leczenia operacyjnego. Ostatnie dwa lata życia artysta starał się przeżyć najpełniej, jak tylko było to przy jego stanie zdrowia możliwe. Bywał na imieninach, urodzinach, różnego rodzaju uroczystościach. Zwierzył się także

---

[2] Dyskusji na temat tego, czy można określać Jacka Kaczmarskiego mianem poety, a jego twórczość poezją, odbyło się wiele. Zob. M. Traczyk, *Poeta czy tekściarz – i kto o tym decyduje?*, [w:] *Zostały jeszcze pieśni... Jacek Kaczmarski wobec tradycji*, red. K. Gajda, M. Traczyk, Kraków 2010; K. Gajda, *Język poetycki Jacka Kaczmarskiego*, [w:] idem, *Jacek Kaczmarski w świecie teksów*, Poznań 2013.

[3] Na temat twórczości Jacka Kaczmarskiego w ostatnich latach powstało szereg opracowań. Wyróżnić należy następujące publikacje: K. Gajda, *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*, nowe wydanie (poprawione i poszerzone), Poznań 2013; idem, *To moja droga. Biografia Jacka Kaczmarskiego*, Wrocław 2009 (choć nie dotyczy bezpośrednio twórczości, to zarysowuje jej istotny kontekst); *Zostały jeszcze pieśni... Jacek Kaczmarski wobec tradycji*, red. K. Gajda, M. Traczyk, Kraków 2010; *Zanurzeni w historii – zanurzeni w kulturze*, red. M. Karwala, B. Serwatka, Kraków 2009; P. Wiroński, *Wbrew, pomimo i dlatego. Analiza twórczości Jacka Kaczmarskiego*, Kraków 2011; E. Sobczak, *Swój własny wróg – mój Bóg. 5 rocznica śmierci Jacka Kaczmarskiego*, „Znak" 2009, nr 647; S. Stabro, *Przedmowa*, [w:] *A śpiewak także był sam*, Warszawa 1998.

[4] Zob. K. Gajda, *To moja droga...*, op. cit., s. 328–331.

[5] Ibidem, s. 332.

Henrykowi Sikorze, że woli umrzeć młodo, niż dożyć niedołężnej starości. Autor *Przybycia tytanów* rozpaczliwie trzymał się życia, zamiast na leczenie wydawał pieniądze na wystawne kolacje i nowe zwierzęta. Trywializował cierpienie, a swoją chorobę obracał w żart. Natomiast przez cały 2002 rok nie napisał ani jednego utworu poetyckiego. Zamilkł na dwanaście miesięcy, podczas gdy dawniej pisał po kilka/kilkanaście tekstów dziennie. Wszystko zmieniło się w 2003 roku, kiedy postanowił wziąć udział w konkursie poetyckim. Był już wtedy po tracheotomii. Kolejne wiersze, składające się na tomik, powstawały w następnych miesiącach, do grudnia. Bohaterami wielu utworów są zwierzęta – papugi, koty, żółwie, rybki, psy, a nawet aksolotle i mułoskoczki. Pod koniec 2003 roku pieśniarz stracił całkowicie głos i porozumiewał się z bliskimi tylko w formie pisemnej. Ostatnie zdanie wypowiedziane przez Jacka Kaczmarskiego do mikrofonu miało brzmieć[6]: „Jeżeli chodzi o moją chorobę, to jestem już na ostatniej prostej"[7].

Oprócz *Tunelu* artysta pozostawił po sobie wiele kartek i liczący kilkaset stron brulion A4, w którym poza wierszami znajdują się zapiski dnia codziennego oraz te związane z przeżywaniem choroby. Na kartkach widoczne są krople krwi, rozmazane i w różnych barwach. Już chory, pracował przy spektaklu składającym się z jego piosenek pt. *Galeria*, którego premiera odbyła się 2 maja 2004 roku. Kaczmarski bardzo chciał wziąć w niej udział[8].

Nie tylko utrata głosu i wyniszczająca choroba przyczyniły się do wzmocnienia legendy poety. Jeszcze jednym czynnikiem, dopełniającym mit, był chrzest przyjęty na łożu śmierci w Wielką Sobotę. Tego samego dnia, przeżywszy 47 lat, Jacek Kaczmarski zmarł[9].

Poetyka *Tunelu* nie różni się znacząco od poetyki pozostałych tekstów autora *Naszej klasy*. Porównując go z ostatnimi tomikami innych twórców, na przykład *Ciemnym świecidłem* Aleksandra Wata z 1968 roku czy *Epilogiem burzy* Zbigniewa Herberta z roku 1998, można stwierdzić, że poetycki idiom Kaczmarskiego zdaje się wręcz nie przystawać do tak dramatycznych tematów[10]. Nie ma w ostatnim zbiorze nagłych, niespodziewanych refleksji nad śmiercią, zwrotów do Boga,

---

[6] Zob. ibidem, s. 333–343.

[7] Ibidem, s. 343.

[8] Zob. ibidem, s. 346–351.

[9] Zob. ibidem, s. 352–354.

[10] Poeta relacjonował, że zrobił to celowo. Na początku jego zapisy były nieco inne, ale szybko z nich zrezygnował, gdyż: „To było kreowanie siebie i własnej choroby przekazem poetyckim w stylu ostatniego tomiku Herberta czy niektórych wierszy Miłosza. Te notatki były automatycznie nieprawdziwe, histerycznie minoderyjne. Zrezygnowałem z takiego zapisu na rzecz notatek reporterskich z procesu leczenia". J. Kaczmarski, *Jeszcze nie wiem, czy będę żył*, rozmowę przepr. P. Najsztub, „Przekrój" 2002, [online] http://www.kaczmarski.art.pl/media/wywiady-z-jackiem-kaczmarskim/jeszcze-nie-wiem-czy-bede-zyl/ [dostęp: 29.03.2018].

lęku przed potępieniem, patosu czy przekształceń formalnych. Poeta pozostał w swojej twórczości jednolity. Przytoczmy fragment z wiersza otwierającego tomik, pod tytułem *Tunel*:

Pytają mnie – co czułem, kiedy prawie, prawie
już bym się na niebieskiej przeciągał murawie

lub, biorąc pod uwagę wariant mniej wesoły –
zażywałbym kąpieli w kotle pełnym smoły;

więc – na początku jeszcze istniała szczelina,
przez którą stół widziałem, chleb i szklankę wina,

[.....]

Pomyślałem: to pewnie ten tunel świetlisty,
Którym dojdę – gdzie dojdę – na byt wiekuisty,

niemałą czując ulgę, że to wreszcie koniec,
gdzie zapewne się dowiem – co po tamtej stronie…

Tyle że świetlistości tam nie było wcale;
już raczej brudny opar, jak w miejskim kanale,

[.....]

Nie mogąc tedy stwierdzić, czym w piekle, czym w niebie –
Dosłownie i w przenośni – doszedłem do siebie.

Pojąłem – w psa skomleniu i papugi wrzasku –
Że tylko tutaj szukać mi mroków i blasków,

że tutaj, z perspektywy szklanki wina, chleba
można bać się otchłani i tęsknić do nieba,

tutaj wszystko, co piękne, wszystko, co straszliwe,
bo żyje – przeżywane przez wszystko, co – żywe…

(*T* 1055[11])

[11] Wszystkie cytowania utworów Jacka Kaczmarskiego pochodzą z *Antologii poezji* pod redakcją Krzysztofa Nowaka (Warszawa 2012). Autor większość swoich wierszy łączył w programy, tj. zamkniętą całość, połączoną pewną myślą przewodnią. W *Antologii...* znajdują się też rozdziały, które zostały skompletowane przez redaktorów (bez udziału autora) w poszczególne cykle. W niniejszej pracy będę cytować utwory Kaczmarskiego według chronologicznego porządku ustalonego przez redaktorów *Antologii*. W tym celu posłużę się następującymi skrótami: *PT – Przybycie tytanów*, *MR – Mury*, *R – Raj*, *MM – Muzeum*, *K – Krzyk*, *N – Niewolnicy*, *DS – 90 dni spokoju*, *Z – Zbroja*, *PM – Przejście Polaków przez Morze Czerwone*, *MZ – Mój Zodiak*, *KS – Kosmopolak*, *NA – Notatnik australijski*, *POK – Pięć sonetów o umieraniu komunizmu*, *DH – Dzieci Hioba*, *GJ – Głupi Jasio*, *WZK – Wojna postu z karnawałem*,

Tytuł utworu, jak i całego tomu sugeruje konfrontację z ostatecznością. Tunel, który jest tematem powyższego wiersza, wyznacza pewien moment graniczny. Poeta posłużył się charakterystycznym obrazem światła w tunelu, będącym alegorią umierania, a konkretnie przejścia w zaświaty. Kaczmarski jednak, jak ma w zwyczaju, wszystko przeinacza i okrasza ironią. W tym wierszu podmiot liryczny wydaje się tożsamy z autorem zewnętrznym, gdyż bard opisuje doświadczenie choroby, swój stan „o krok" od śmierci. *Tunel* to wiersz regularny, napisany trzynastozgłoskowcem, składającym się z rymowanych dystychów (może to nawiązanie do dystychu elegijnego, jakim zapisywano zazwyczaj epitafia), a zatem nie następuje w nim zmiana poetyki. Artysta, podobnie jak we wcześniejszych utworach (na przykład w *Konfesjonale* z 1987 roku czy *Testamencie'95* z roku 1995), traktuje o poważnych sprawach w niepoważny sposób. Można zaryzykować stwierdzenie, iż wtedy, gdy poeta mówił o sobie i istotnych kwestiach związanych ze swoim życiem, nie był w stanie zdobyć się na całkowite odsłonięcie samego siebie. Być może obawiał się, że będzie to brzmiało sztucznie i przesadnie, o czym wspominał, odnosząc się do *Konfesjonału*[12]. Potrzebował „schować" się za konwencją. Kształt poetycki *Tunelu* można także łączyć z wypieraniem choroby i kurczowym trzymaniem się życia, o czym pisała Maria Janion: „W tej poezji spraw ostatecznych nie ma ekstazy śmierci, jest żarliwa ekstaza życia"[13]. O swojej postawie poetyckiej wypowiadał się również sam autor:

> Próba traktowania tego z humorem była i jest dla mnie rodzajem terapii[14].
>
> Jedną z cech zajmowania się sztuką jest stała obecność śmierci w myślach i przy pracy, bo sztuka, to ciągłe obcowanie z ludzką kondycją, a więc ze śmiercią także. Opisałem te stany w wierszu *Tunel*[15].

S – Sarmatia, *ST – Szukamy stajenki*, *PŁ – Pochwała Łotrostwa*, *MN – Między nami*, *DSK – Dwie skały*, *M – Mimochodem*, *KW – Kuglarze i wisielcy*, *M-A – Muzeum-aneks*, *Ś – Świadkowie*, *I – Inspiracja*, *WS – Wysocki*, *LS – Lektury szkolne*, *P – Poematy*, *SE – Skróty i erotyki dla Ewy*, *FNR – Fraszki na pracowników RWE*, *B – Bankiet*, *V1 – Varia 1972–1981*, *V2 – Varia 1982–2002*, *TIA – Tłumaczenia i adaptacje*, *T – Tunel*. Cyfra po skrócie oznacza numer strony.

[12] W jednym z wywiadów odnosił się do niniejszego utworu następująco: „Nie wiem, czy taka prawdziwa spowiedź, chociaż najcięższa, zostałaby przez ludzi odebrana jako prawdziwa spowiedź, a nie kabotyństwo czy kokieteria. Bicie się w piersi z wysokości sceny i z mikrofonami przy ustach jest absurdem". J. Kaczmarski, *Moją pasją jest życie*, rozmowę przepr. J. Ostrowski., Frankfurt 1987 [online] http://www.kaczmarski.art.pl/media/wywiady-z-jackiem-kaczmarskim/moja-pasja-jest-zycie/ [dostęp: 29.03.2018].

[13] M. Janion, O *Tunelu*, „Migotania Przejaśnienia" 2004, nr 2 (5), s. 2.

[14] J. Kaczmarski, *A dawali mi dwa tygodnie*, rozmowę przepr. K. Zbytniewski, „Rzeczpospolita" 2002, [online] http://www.kaczmarski.art.pl/media/wywiady-z-jackiem-kaczmarskim/a-dawali-mi-dwa-tygodnie/ [dostęp: 29.03.2018].

[15] Idem, *Śnią mi się smaki zwykłych potraw*, rozmowę przepr. R. Siwiec, „Trybuna Ludu" 2003, [online] http://www.kaczmarski.art.pl/media/wywiady-z-jackiem-kaczmarskim/snia-mi-sie-smaki-zwyklych-potraw/ [dostęp: 29.03.2018].

> Ksiądz Tischner powiedział kiedyś, że nie należy trzymać się życia za wszelką cenę. To bliskie mojemu pogodnemu fatalizmowi[16].

W *Tunelu* można zauważyć kilka powracających motywów. Jednym z nich jest desakralizacja zaświatów. Początkowe wersy sugerują, że jest niebo i piekło. Sam bohater ma nadzieję dowiedzieć się, jak wygląda tamten świat, ale doznaje rozczarowania. To zaś łączy się z niewiarą w życie pozagrobowe, o której również wielokrotnie wspominał Kaczmarski[17]. Tylko doczesność ma prawdziwą wartość. Dla poety to, co dotykalne, jest symbolem realnej egzystencji, nie przekonuje go, iż „[…] nagroda wielka jest w niebie"[18]. Życie ziemskie stanowi symbol życia prawdziwego, namacalnego, pełnego, natomiast to, co po śmierci, okazuje się tylko brudem i nicością. W tym utworze nie znajdujemy lęku przed karą, świadomości religijnej, zwrotu ku poważnej, refleksyjnej poetyce, ale ironię i żart. Być może służyło to oswajaniu straszliwej rzeczywistości umierania.

W podobnie żartobliwym tonie poeta mówi o cierpieniu, którego doświadczył w chorobie. Plucie krwią, niemożność przełykania i ogromny ból to zapewne i tak zbyt łagodne słowa na opisanie dramatu, z jakim zmagał się Kaczmarski. Mimo to w *Tunelu* pisanym przez ostatni rok walki z chorobą nie natkniemy się na epatowanie cierpieniem. Pojawiają się jedynie wzmianki o trudnościach, jak na przykład w utworze *Księga skarg i zażaleń*:

> Pozatykały mi się rurki,
> gruczoły skwierczą, jak ptifurki,
> zraczyć się raczył kielich krtani,
> przełyk nie działa ani, ani.
>
> (*T* 1057)

Żartobliwa forma właściwie nie nasuwa okrutnych skojarzeń. Poeta, który śmieje się i z ironią traktuje swoje boleści, nie zadręcza czytelnika męczącymi go dolegliwościami, a jedynie sygnalizuje, że aktualnie są one nieodłącznym elementem jego egzystencji. Podobną poetykę stosuje w utworze *Oddział chorych na raka à la Polonaise A.D. 2002*, w którym z domieszką komizmu opisuje swoje doświadczenia z warszawskiego szpitala na ul. Banacha. Tytuł jest nawiązaniem do *Oddziału chorych na raka* Aleksandra Sołżenicyna z 1968 roku, u którego szpital stanowi

---

[16] Ibidem.

[17] Na przykład w rozmowie z Dorotą Kondratiuk na pytanie, czy w jego świecie są jakieś zaświaty, odpowiada, że nie. Zob. idem, *Przeczuwam istnienie Absolutu*, rozmowę przepr. D. Kondratiuk, „Gazeta Łapska" 1995, nr 2, [online] http://www.kaczmarski.art.pl/media/wywiady-z-jackiem-kaczmarskim/przeczuwam-istnienie-absolutu/ [dostęp: 29.03.2018].

[18] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. *Biblia Tysiąclecia*, wyd. III popr., Poznań–Warszawa, 1982, s. 1128 [Mt 5, 12].

alegorię totalitarnego państwa. Wiersz Kaczmarskiego przewrotnie nawiązuje do dzieła rosyjskiego pisarza, gdyż nie aspiruje on do żadnej politycznej metafory. Autor umniejsza i prześmiewczo traktuje nie tylko swoje cierpienie, ale także innych pacjentów, co opisuje następująco:

Pięciu na jedną salę kładli na Banacha
(miejsca ciągle za mało, a rak coś się pleni),
więc pięciu nas leżało, a każdy miał stracha,
że to kres jego drogi na tej ciężkiej ziemi.

[.....]

Trzeci wciąż się naświetlał, miał głowę w bandażach,
skórę twarzy jak sandał i dziurę po uchu.
Znikał „płucka przewietrzyć i raczka podsmażać"
Nikotynka – powiadał – podtrzymuje na duchu.

[.....]

Z twardą kulą w przełyku łaziłem po ciemku
zimną wodą spod kranu chłodzić suche usta,
a Bezuchy po łóżku ciskał się i stękał
– Kładą tu byle kogo i nie można usnąć!

Rano mnie wypisali zaraz po badaniach.
Teraz już tylko dni do wyroku odliczać…
Pod oknem siedział Godny. Wkładałem ubranie.
Nagle, ni stąd, ni zowąd mówię – Zdrowia życzę…

(*T* 1098–1099)

Jacek Kaczmarski stara się z nienormalnego uczynić normalne. Śmiertelnie chorych ludzi pokazuje bez cienia tragizmu, patosu czy żalu. Zdaje się tym samym realizować receptę Leszka Kołakowskiego, który pisał, iż: „[…] nieszczęście może być jakoś złagodzone nawet w najsmutniejszym obrzędzie, gdy odbiera mu się część jego powagi"[19]. Z takiego przekonania zdawał się wychodzić również poeta. Sposób, w jaki mówi o cierpieniu, można porównać do tego z wiersza Zbigniewa Herberta *Pan Cogito rozmyśla o cierpieniu*[20]:

należy zgodzić się
pochylić łagodnie głowę
nie załamywać rąk

[19] L. Kołakowski, *O śmiechu*, [w:] idem, *Mini-wykłady o maxi-sprawach*, Kraków 1999, s. 36.

[20] Kaczmarski wielokrotnie deklarował swoje przywiązanie do poezji Herberta, między innymi w rozmowie z Grażyną Preder: „[…] jestem wielkim wyznawcą poezji Herberta. Uważam go za najwybitniejszego żyjącego poetę". G. Preder, *Pożegnanie barda*, Koszalin 1995, s. 59.

posługiwać się cierpieniem w miarę łagodnie
jak protezą
bez fałszywego wstydu
ale także bez pychy

nie wywijać kikutem
nad głowami innych
nie stukać białą laską
w okna sytych[21]

W ostatnich wierszach Kaczmarskiego nie ma wzniosłości ani rozpaczy. Poeta sięga po śmiech, nie opowiada o cierpieniu, ale pokazuje je w jego codziennej formie. Charakterystyczne jest również stwierdzenie o „odliczaniu dni do wyroku". Wyrok miała stanowić diagnoza nowotworu złośliwego, gdyż w 2002 roku artysta był w szpitalu na pobraniu biopsji. *Oddział chorych na raka…* powstał rok później, zatem poeta pisał go już z perspektywy zaawansowanej choroby, stąd określenie „wyrok" (będąc na badaniach, nie mógł mieć pewności co do rozpoznania)[22]. Powyższy utwór to zapis szpitalnej codzienności chorych, którzy choć pozostało im niewiele dni i przebywają w murach szpitala, starają się wieść normalne życie – czytać, oglądać telewizję, rozmawiać, nawiązywać znajomości *etc*. Autor nie używa również takich słów, jak ból, cierpienie, nieuleczalna choroba, śmierć (raczej nawiązuje do niej w żartobliwy sposób). To zupełnie inna poetyka od tej, którą można zauważyć na przykład u wspomnianego już Aleksandra Wata:

W czterech ścianach mego bólu
nie ma okien ani drzwi.
Słyszę tylko: tam i nazad
chodzi strażnik za murami.

[.....]

Po co chodzi tam i nazad?
Jakże kosą mnie dosięgnie,
kiedy w celi mego bólu
nie ma okien ani drzwi?[23]

Wydźwięk wiersza Wata jest dużo bardziej pesymistyczny, przejmujący i przerażający. Brak rymów u autora *Ciemnego świecidła* oraz metafora „czterech ścian bólu", którymi chory poeta jest otoczony, a wreszcie strażnik z kosą, będący

[21] Z. Herbert, *Pan Cogito rozmyśla o cierpieniu*, [w:] idem, *Wiersze zebrane*, red. R. Krynicki, Kraków 2008, s. 376.

[22] Zob. K. Gajda, *To moja droga...*, op. cit., s. 330–331.

[23] A. Wat, *** (*W czterech ścianach mego bólu…)*, [w:] idem, *Wybór wierszy*, oprac. A. Dziadek, BN I, nr 300, Wrocław 2008, s. 74.

personifikacją śmierci, wywołują u czytelnika dreszcz i przerażenie. Tymczasem u Kaczmarskiego jest to raczej uśmiech, mimo świadomości choroby poety[24]. Sam artysta komentował swój stan zdrowia następująco:

> Można być pogodnym w każdej sytuacji. Kwestia tylko, czy to efekt dany przez naturę, czy można się do tego zmusić? W chwilach złych po prostu staram się sobie samemu uprzytomnić, że ponuractwo i rozczulanie się nad sobą nic mi nie daje, a wręcz przeciwnie – może tylko zaszkodzić. I te dołki daje się przetrwać, z pomocą bliskich, z pomocą właściwych lektur, wreszcie przez skłonienie samego siebie do pracy. Ukończony wiersz, to gwarancja paru dni dobrego samopoczucia[25].

Jeszcze jednym wartym omówienia wierszem z tomu *Tunel* jest *Starość Tezeusza.* Tezeusz to powszechnie znana postać mitologiczna. Po raz pierwszy pojawiła się ona w twórczości Jacka Kaczmarskiego w 1978 roku, a zatem na początku jego drogi poetyckiej, kiedy miał 21 lat. Tezeusz był synem Ajtry oraz – według przekazów – boga Posejdona. Odbył sześć prac, a także walczył z bykiem, który spłodził Minotaura, i w walce tej zwyciężył. Triumfalnie wyszedł również ze starcia z pięćdziesięcioma synami Pallasa. Najważniejsze wydaje się jednak zabicie Minotaura – potwora uwięzionego przez króla Minosa w labiryncie, któremu należało posyłać na pożarcie dziewięciu chłopców (wśród nich był i Tezeusz) oraz dziewięć dziewcząt. Córka Minosa – Ariadne – zakochała się w bohaterze i obiecała mu pomóc, a po wszystkim mieli wziąć ślub[26]. Jak relacjonuje Zygmunt Kubiak:

> Zabezpieczenie powrotu polegało na tym, że Tezeusz przywiązał koniec nici z kłębka, jaki niósł do wrót labiryntu i rozwijał kłębek wchodząc coraz głębiej w owe niedocieczone korytarze. […] dopadł Minotaura w najgłębszym zakamarku labiryntu i zabił go po prostu pięściami. […] Potem Tezeusz wrócił tropem nici do wrót budowli[27].

Do zaślubin jednak nie doszło. Tezeusz zasłynął również z wykradnięcia Heleny oraz zstąpienia wraz z przyjacielem do podziemi, by porwać dla tego drugiego małżonkę Hadesa, co skończyło się uwięzieniem ich w zaświatach. Ostatecznie udało im się uciec, a Tezeusz zakończył swój żywot zepchnięty ze skały przez króla[28].

---

[24] Innym wierszem Wata, do którego można by porównać *Oddział chorych na raka…*, jest *W szpitalu*, w którym padają słowa: „W zaduchu eteru i moczu flet się wyświdrował poranka – / błogo mi: noc już skończona, a jeszcze nie wstał dzień tortur, // sprężony czai się Ból mój, mój demon, Behemot. // Boże zmiłuj się nad nami" (idem, *W szpitalu*, [w:] idem, *Wybór wierszy*, op. cit., s. 75). Również ten zapis pobytu w szpitalu diametralnie różni się od utworu Kaczmarskiego.

[25] J. Kaczmarski, *Śnią mi się smaki...*, op. cit.

[26] Zob. Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1998, s. 404–410.

[27] Ibidem, s. 410.

[28] Zob. ibidem, s. 417–419.

By zarysować szerszy kontekst, zamieszczam fragment *Tezeusza* z 1978 roku:

Biegnę w ciemnościach obijam ściany kanty nabiegłe wilgocią
I widzę światło jak się pojawia i znika i znów przebłyska
Gonię potwora miecza dobywam i z całych sił walę wzdłuż pyska
Broczy krwią charczy pada na ziemię i światło ucieka mu z oczu
Ile potworów błądząc zabiłem ilem przepalił już nici
Trupy wśród korytarzy życie śmierć pozbawione wykwintu
Nie chcę już słońca mórz i Ariadny przywykłem w ciemnościach do życia
Tu gdzie prawdziwy Minotaur wciąż drzemie pośród ścian Labiryntu
Gdzie każdy zazdrośnie swego potwora goni wśród ścian Labiryntu

(*LS* 817)

Niniejszy tekst opiera się głównie na przekształceniu mitu w utwór poetycki. Tezeusz to waleczny i nieustraszony młodzieniec, aczkolwiek w wierszu Kaczmarskiego postać herosa zostaje pogłębiona psychologicznie. Minotaura natomiast autor ukazuje stereotypowo, jako bezwzględnego potwora, bestię żywiącą się krwią innych ludzi. Zakończenie jednak zaskakuje. Heros nie wraca do życia, aby dalej walczyć i kochać, lecz woli pozostać w ciemnościach. To charakterystyczna dla Kaczmarskiego reinterpretacja znanych motywów. Warto zwrócić uwagę także na dynamikę utworu. Nagromadzenie czasowników sprawia, że bieg, walka z potworem, okoliczności, w jakich znalazł się Tezeusz, zostają unaocznione. Ostatnie dwa wersy sugerują jednak pewne wyciszenie, refleksję. Co mogą oznaczać? Być może Tezeusz, który przez całe życie zabijał, a za punkt honoru postawił sobie unicestwienie potwora, jakim był Minotaur, sam stał się potworem. Przechodząc przez cały labirynt, odseparowany od światła, podążając w ciemnościach wśród trupów, przywykł do takiego życia. Może labirynt stał się dla niego schronieniem, a prawdziwy Minotaur nie musiał oznaczać bestii, ale bezwzględnego człowieka, wyzutego z jakichkolwiek uczuć i emocji. Wchodząc do labiryntu, człowiek zmienia się, staje się potworem. Podążając w mroku za samym sobą, można odkryć swoje drugie „ja". To zaś odsyła do zadawanego przez wieki pytania, skąd bierze się w ludziach zło i jak to możliwe, że ułożony, spokojny, pozornie dobry człowiek staje się nagle bezwzględnym tyranem. Wygląda na to, że każdy posiada jakąś ciemną stronę, a konkretne okoliczności służą jej objawieniu.

Starość Tezeusza stanowi intertekstualną grę z własną twórczością. Można zatem przyjąć, iż Tezeuszem z 1978 roku był sam poeta: młody, dynamiczny, waleczny, porywczy, ten, który miał świat u swych stóp. Natomiast stary Tezeusz to Jacek Kaczmarski naznaczony chorobą, który przeżył już swoje życie. Ten wiersz należy prawdopodobnie do najbardziej refleksyjnych z całego tomu. Pojawia się w nim nuta żalu i pogodzenie z nieuchronną śmiercią. Warto zauważyć, że podobnych utworów w twórczości artysty jest bardzo niewiele. Poeta posługuje się mityczną alegorią, ale przemawia on – autor zewnętrzny i podmiot liryczny

jednocześnie; nie ma co do tego żadnych wątpliwości. Nie chowa się również za ironią, ale pisze wprost, tak, jakby wiedział, że nie ma już nic do stracenia. Niniejszy utwór, który pozwolę sobie przytoczyć w całości, brzmi następująco:

W młodości byłem Tezeuszem,
A dzisiaj jestem Minotaurem.
Po mrocznym labiryncie kluczę
Nie mogąc liczyć na Ariadnę.
Głowa mi coraz bardziej ciąży,
Gdy żądam światła niby boga;
A ostrzegali ludzie mądrzy,
Że wszelka żądza to choroba.

Kiedyś walczyłem z potworami –
Dziś przeistaczam się w potwora.
Na ścianach cień mój, niby pamięć
Tego, kim byłem ledwie wczoraj.
Z pochodnią u łba ścigam siebie
Geometriami korytarzy,
A świat się boi mnie, bo nie wie,
Że winien przejrzeć się w mej twarzy.

W młodości byłem bohaterem,
Dziś jestem więźniem ciemnej sławy;
Miejsca w pułapce tej niewiele
Na więcej coś niż życia nawyk.
Robię co mogę mimo kaźni,
Małe starczają mi radości:
Mgliste obrazy wyobraźni,
I gorzka sytość dorosłości.

Nocą mnie prześladują zjawy
Ludzi złożonych mi w ofierze;
To ów obrządek krwawy sprawił
Żem pół mężczyzna i pół zwierzę
Więc odkupienia dla mnie nie ma
W niezawinionej poniewierce;
Skrobiąc na murze ten poemat
Pokornie czekam na mordercę…

(*T* 1107)

Niemalże od razu widoczne są nawiązania do utworu z 1978 roku. Z racji transformacji Tezeusza w Minotaura *Starość Tezeusza* nie jest już wierszem tak dynamicznym jak poprzedni. Jeżeli potraktować go jako kontynuację *Tezeusza*, można by uznać, iż heros, który pozostał w labiryncie, z czasem przemienił się w Minotaura. Młody Tezeusz miał wybór – gdyby chciał, mógłby wyjść z labiryntu

na światło. Tezeusz przemieniony w Minotaura tego wyboru nie ma. Wcześniej bohater mówi: „Nie chcę już słońca mórz i Ariadny przywykłem w ciemnościach do życia", teraz natomiast „nie może liczyć na Ariadnę" i „żąda światła niby boga". Został właściwie cieniem samego siebie. Gdyby czytać wiersz mitologicznie – został cieniem wspaniałego Tezeusza, którym był kiedyś. Jeżeli zaś biograficznie – nie ma już tego Jacka Kaczmarskiego barda, wojownika o wolność, pieśniarza, bohatera. Jest wyniszczony przez chorobę, „stojący nad grobem" człowiek, który stracił głos, a zatem narzędzie, którym posługiwał się całe życie. Na pytanie, czy jest przywiązany do mówienia, poeta odpowiedział:

> Bardziej niż do śpiewania. Śpiewaniem po 25 latach już byłem porządnie zmęczony. Natomiast kiedy w marcu, po diagnozie, wyobrażałem sobie, że mogę już nie mówić, to ta myśl była nie do zniesienia. Człowiek głosem sporo w swoim życiu załatwia, nie tylko w sensie praktycznym. Głos człowieka kształtuje. Z drugiej strony bliscy mi ludzie pisali do mnie, że być może jest w tej chorobie jakaś wskazówka od losu, że mam zająć się pisaniem, nie gadaniem, śpiewaniem[29].

Słowa: „A świat się boi mnie, bo nie wie / że winien przejrzeć się w mej twarzy" mogą świadczyć o zmianie myślenia, dojrzeniu do pewnych spraw. Kiedy Tezeusz był młody, widział w Minotaurze tylko potwora, którego trzeba było zabić. Gdy natomiast przyszła do niego starość, zrozumiał tragizm Minotaura jako kogoś odrzuconego, znienawidzonego, budzącego jedynie lęk. Być może Kaczmarski nawiązuje do znanego łacińskiego epitafium: „Quod tu es, fui, quod sum, tu eris" („Czym ty jesteś, ja byłem; czym ja jestem, ty będziesz"). Młody człowiek nie troszczy się o jutro. Takich jak Minotaur traktuje z odrazą. Tymczasem nie potrzeba wiele czasu, by podzielić ich los, przed czym poeta przestrzega. Kolejne wersy o „mglistych obrazach wyobraźni" i „gorzkiej sytości dorosłości" są jeszcze jakąś namiastką życia.

Jeżeli czytać ostatnią strofę przez pryzmat biografii artysty, można uznać ją za powracający wielokrotnie w jego twórczości motyw poczucia winy, które wynika z krzywd wyrządzonych innym ludziom. Jak sugeruje Piotr Wiroński, wiersz może być traktowany jako forma spowiedzi (podobna do rozrachunku, jaki pojawia się we wspomnianych już utworach *Konfesjonał* i *Testament'95*). Badacz przekonuje również, że przemiana w Minotaura prawdopodobnie wynika z wyrządzonego zła i skutkuje wyzbyciem się części człowieczeństwa. Wiroński pisze: „Brak odkupienia, rozumiany jako niemożliwość wyjścia z choroby, budzi tylko jeden wniosek na resztę życia. Pokorne czekanie na mordercę"[30]. Odkupienie jest jednak pojęciem nacechowanym religijnie. Wiąże się ściśle ze śmiercią Jezusa Chrystusa, który poprzez swe ukrzyżowanie dał ludziom nadzieję zbawienia.

[29] J. Kaczmarski, *Jeszcze nie wiem, czy będę żył*, op. cit.

[30] P. Wiroński, *Wbrew, pomimo i dlatego. Analiza twórczości Jacka Kaczmarskiego*, Kraków 2011, s. 310.

Można również rozumieć to słowo w sensie odkupienia własnych win i krzywd zadanych innych ludziom. Zastanawia mnie zatem, czy poeta użył go jedynie jako poetyckiego synonimu „wyzdrowienia". „Zjawy ludzi złożonych w ofierze" to najprawdopodobniej osoby, wobec których artysta zawinił. Podobne poczucie winy pojawia się w *Konfesjonale* z 1987 roku, w którym padają słowa: „Lecz nie wyjąłem misy z rąk Piłata / I nie uniknął swojej męki – Człowiek" (*KS* 313). Idąc za rozumowaniem Karla Jaspersa, możliwe, iż Kaczmarski odczuwa oraz uświadamia sobie winę metafizyczną, która polega na „[…] uchybieniu wewnętrznej solidarności z człowiekiem jako takim"[31]. Jaspers pisze również, iż winy metafizycznej nie można samemu odpokutować. Ponosi się ją przez całe życie, a instancją rozstrzygającą jest Bóg[32]. Choć bard próbował samodzielnie dokonać procesu oczyszczenia (na przykład poprzez czynienie rozrachunków z samym sobą i innymi, jak w przytaczanych wcześniej utworach), mogły być to próby niewystarczające. Prawdopodobnie pewnych krzywd wyrządzonych innym nie udało mu się na własną rękę „odkupić". Pozostał Minotaurem „czekającym na mordercę", czyli śmierć, która brutalnie wtargnie po przeżyciu „dziesięciu lat niepewnych" (*PŁ 598*).

Nie ulega wątpliwości, iż *Tunel* stanowi afirmację doczesności. Jak pisze Maria Janion: „W tunelu bez światła panuje «brudny opar», to co najpiękniejsze dzieje się tutaj"[33]. Niebo i piekło ukazane są jako figura literacka. Lęk przed potępieniem czy też nadzieja na nagrodę w niebie nie występują w tej poezji. Podmiot wierszy Jacka Kaczmarskiego nie boi się zaświatów, ale ukazuje je z lekką dozą drwiny. Poeta nie dąży do jakiegoś transcendentnego raju, ale uważa, że jest on w człowieku. To myśl wielokrotnie powtarzana w tej twórczości (obecna na przykład w utworze *1788* z 1995 roku, w którym pada stwierdzenie: „W nas jest Raj, Piekło – / I do obu szlaki"). Przekonują o tym również słowa z ostatniego wiersza *Tunelu*, pod tytułem *Dance Macabre*:

Brniemy, brniemy zaciekle
Dopóki życia staje
Danym za frajer Piekłem
Rzadko dostępnym Rajem

(*T* 1116)

Drogę życia każdy musi przejść sam, ale jak przekonuje poeta: „Jedno co pozostaje / To o tej drodze Opowieść" (*T 1116*).

---

[31] K. Jaspers, *Problem winy*, tłum. J. Garewicz, „Etyka" 1979, nr 17, s. 177.
[32] Zob. ibidem, s. 153, 202.
[33] M. Janion, op. cit.

The Experience of Dying in *Tunel* by Jacek Kaczmarski

Abstract

The article offers a critical analysis of the poetic volume Tunel, written by Jacek Kaczmarski, a well-known Polish artist and the "Solidarity" bard. People usually read Jacek Kaczmarski through the prism of politics. The concepts of a deadly disease and dying are the main issues considered in the analysis. For the sake of analysis, earlier works, biographical context and works of other writers are used. What is of tremendous importance for this consideration is the question: How Kaczmarski shows an idea of the end? Finally, the characteristics of presented Jacek Kaczmarski outputs are synthesized.

Keywords

Jacek Kaczmarski, Disease, Death, *Tunel*

Bibliografia

Bibliografia podmiotowa

1. Kaczmarski J., *1788*, [w:] idem, *Antologia poezji*, Warszawa 2012.
2. Kaczmarski J., *Dance Macabre*, [w:] idem, *Antologia poezji*, Warszawa 2012.
3. Kaczmarski J., *Konfesjonał*, [w:] idem, *Antologia poezji*, Warszawa 2012.
4. Kaczmarski J., *Księga skarg i zażaleń*, [w:] idem, *Antologia poezji*, Warszawa 2012.
5. Kaczmarski J., *Oddział chorych na raka á la Polonaise A.D. 2002*, [w:] idem, *Antologia poezji*, Warszawa 2012.
6. Kaczmarski J., *Starość Tezeusza*, [w:] idem, *Antologia poezji*, Warszawa 2012.
7. Kaczmarski J., *Testament'95*, [w:] idem, *Antologia poezji*, Warszawa 2012.
8. Kaczmarski J., *Tezeusz*, [w:] idem, *Antologia poezji*, Warszawa 2012.
9. Kaczmarski J., *Tunel*, [w:] idem, *Antologia poezji*, Warszawa 2012.

Bibliografia przedmiotowa

1. Gajda K., *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*, nowe wydanie (poprawione i poszerzone), Poznań 2013.
2. Gajda K., *Próba całości, czyli o problemach z porządkowaniem*, [w:] J. Kaczmarski, *Antologia poezji*, Warszawa 2012.
3. Gajda K., *To moja droga. Biografia Jacka Kaczmarskiego*, Wrocław 2009.
4. Herbert Z., *Pan Cogito rozmyśla o cierpieniu*, [w:] idem, *Wiersze zebrane*, red. R. Krynicki, Kraków 2008.
5. Janion M., O *Tunelu*, „Migotania Przejaśnienia" 2004, nr 2 (5).
6. Jaspers K., *Problem winy*, tłum. J. Garewicz, „Etyka" 1979, nr 17.
7. Kołakowski L., *Mini-wykłady o maxi-sprawach*, Kraków 1999.
8. Kubiak Z., *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1998.
9. Nowak K., *Od redaktora wydań zbiorowych poezji Jacka Kaczmarskiego*, [w:] J. Kaczmarski, *Antologia poezji*, Warszawa 2012.
10. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, wyd. III popr., Poznań–Warszawa 1982.
11. Preder G., *Pożegnanie barda*, Koszalin 1995.

12. Sobczak E., *Swój własny wróg – mój Bóg. 5 rocznica śmierci Jacka Kaczmarskiego*, „Znak" 2009, nr 647, [online] http://www.miesiecznik.znak.com.pl/6452008ewa-sobczakswoj-wlasny-wrog-moj-bog-5-rocznica-smierci-jacka-kaczmarskiego [dostęp: 29.03.2018].
13. Wat A., *** (W czterech ścianach mego bólu…), [w:] idem, *Wybór wierszy*, oprac. A. Dziadek, BN I, nr 300, Wrocław 2008.
14. Wat A., *W szpitalu*, [w:] idem, *Wybór wierszy*, oprac. A. Dziadek, BN I, nr 300, Wrocław 2008.
15. Wiroński P., *Wbrew, pomimo i dlatego. Analiza twórczości Jacka Kaczmarskiego*, Kraków 2011.
16. *Zostały jeszcze pieśni… Jacek Kaczmarski wobec tradycji*, red. K. Gajda, M. Traczyk, Kraków 2010.

Wywiady

1. Kaczmarski J., *A dawali mi dwa tygodnie*, rozmowę przepr. K. Zbytniewski, „Rzeczpospolita" 2002, [online] http://www.kaczmarski.art.pl/media/wywiady-z-jackiem-kaczmarskim/a-dawali-mi-dwa-tygodnie/ [dostęp: 29.03.2018].
2. Kaczmarski J., *Jeszcze nie wiem, czy będę żył*, rozmowę przepr. P. Najsztub, „Przekrój" 2002, [online] http://www.kaczmarski.art.pl/media/wywiady-z-jackiem-kaczmarskim/jeszcze-nie-wiem-czy-bede-zyl/ [dostęp: 29.03.2018].
3. Kaczmarski J., *Moją pasją jest życie*, rozmowę przepr. J. Ostrowski., Frankfurt 1987 [online] http://www.kaczmarski.art.pl/media/wywiady-z-jackiem-kaczmarskim/moja-pasja-jest-zycie/ [dostęp: 29.03.2018].
4. Kaczmarski J., *Przeczuwam istnienie Absolutu*, rozmowę przepr. D. Kondratiuk, „Gazeta Łapska" 1995, nr 2, [online] http://www.kaczmarski.art.pl/media/wywiady-z-jackiem-kaczmarskim/przeczuwam-istnienie-absolutu/ [dostęp: 29.03.2018].
5. Kaczmarski J., *Śnią mi się smaki zwykłych potraw*, rozmowę przepr. R. Siwiec, „Trybuna Ludu" 2003, [online] http://www.kaczmarski.art.pl/media/wywiady-z-jackiem-kaczmarskim/snia-mi-sie-smaki-zwyklych-potraw/ [dostęp: 29.03.2018].

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Numer 22 (3/2018), s. 103–109
e-ISSN 2082-9469 | p-ISSN 2299-1638
www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty/nauki-humanistyczne
DOI: 10.26361/ZNTDH.09.2018.22.07

Aleksandra Suchecka

Uniwersytet Jagielloński
Wydział Polonistyki
Katedra Krytyki Literackiej
e-mail: aleksandra.suchecka95@gmail.com

„Tego czem napompowałem się przez 38 lat starczy jeszcze na zrobienie paru interesujących rzeczy" – galeria uzależnień i eksperymentów ukryta w *Listach do żony*

Streszczenie

Niniejszy artykuł jest próbą przedstawienia uzależnień, eksperymentów oraz chorób zawartych w korespondencji Stanisława Ignacego Witkiewicza do żony Jadwigi Unrug. Materiał badawczy stanowi ich trwająca przez kilkanaście lat korespondencja oraz publikacje związane z niniejszym tematem, zwłaszcza książki Joanny Aulich-Hoffmann – *Choroby Stanisława Ignacego Witkiewicza w korespondencji do żony Jadwigi* oraz *Wzmianki na temat chorób w korespondencji Stanisława Ignacego Witkiewicza do żony Jadwigi*. Celem artykułu jest przybliżenie czytelnikowi dolegliwości i niepokojów Witkacego ukrytych w korespondencji małżonków oraz poniekąd próba ich zrozumienia i zinterpretowania.

Słowa kluczowe

Stanisław Ignacy Witkiewicz, Jadwiga Unrug, Witkacy, korespondencja, uzależnienia, *Listy do żony*

Witkacy wielokrotnie podkreślał w listach, że odczuwa potrzebę oddania światu wielkiego dzieła filozoficznego – hauptwerku, w którym mógłby zawrzeć wykładnię swoich myśli i systemów. Korespondencję z Jadwigą Unrug można określić jako najważniejsze dzieło dla podmiotowości Witkacego[1]. Forma listu, która – według Stefanii Skwarczyńskiej – jest „częścią życia, która powstaje na jego płaszczyźnie i w bezpośrednim z nim związku"[2], umożliwiła Witkiewiczowi stworzenie wieloletniej „rozmowy istotnej", a zarazem najważniejszego źródła wiedzy o jego kondycji psychicznej. Witkacolodzy zazwyczaj skupiają swoje wysiłki wokół walorów biograficznych korespondencji Witkacego, warto jednak spojrzeć na *Listy do żony* również pod innym kątem – jako na szesnastoletnią historię choroby. Stanisław Ignacy przedstawiany jest zazwyczaj jako twórca z różnorakimi schorzeniami psychicznymi. Jako że korespondował do żony bardzo często – prawie codziennie – listy stanowią doskonały materiał badawczy nie tylko dla literaturoznawców, ale i lekarzy. To zagadnienie zainteresowało Joannę Hoffmann-Aulich – autorkę rozprawy *Choroby Stanisława Ignacego Witkiewicza w korespondencji do żony Jadwigi jako przyczynek do identyfikacji.* Książka miała stanowić „próbę ustalenia potencjalnych chorób, które mogły wyryć ślad na szkielecie Witkacego. Przyczyniłoby się to do identyfikacji jego szczątków"[3]. Autorka podkreśliła, że:

> Wartość naukowa tego zbioru to nie tylko wzmianki o samym Witkacym. Korespondencja stanowi bogactwo informacji o dawnych sposobach leczenia oraz zapobiegania chorobom. Pisarz często dostarczał informacji na temat samoleczenia, cytując gotowe recepty. Miał też inne, własne, wypróbowane sposoby radzenia sobie z dolegliwościami[4].

Witkacy przyjaźnił się z kilkoma lekarzami, ale nie był przekonany do osiągnięć medycyny. Bardziej ufał własnej diagnozie niż wyspecjalizowanym medykom. Warto wspomnieć jeden z jego wierszyków:

> Do Was się zwracam z przyjaciół Lekarze
> Specjalnie do Was nie do innych właśnie,
> Za pewne rzeczy niech Was nikt nie karze
>
> Zaraz ten problem możliwie przejaśnię[5]

---

[1] Taką tezę postawiła również Olga Szmidt: „*Listy do żony* są w moim przekonaniu najważniejszym dziełem dla podmiotowości Witkacego" (O. Szmidt, *Korespondent Witkacy*, Kraków 2014, s. 9).

[2] S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, Białystok 2006, s. 332.

[3] J. Hoffmann-Aulich, *Choroby Stanisława Ignacego Witkiewicz w korespondencji do żony Jadwigi jako przyczynek do identyfikacji*, Zielona Góra 2012, s. 5.

[4] Ibidem, s. 7.

[5] S. I. Witkiewicz, *Do przyjaciół lekarzy*, „Zamojski Kwartalnik Kulturalny" 1989, nr 2, s. 16–20.

Wzmianki na temat chorób i dolegliwości różnego rodzaju pojawiają się w korespondencji Witkiewiczów jeszcze przed ślubem. Już wtedy Witkacy używa skrótów oznaczających zażywane używki: P – palenie, NP – niepalenie, П – picie, NП – niepicie. Pisał na przykład:

> Dziś zacząłem Nowe Życie na stałe. Proszę Cię nie uważaj mnie za pijaka ponieważ faktycznie nim nie jestem. Bez C_2H_5OH niewypowiedziałbym się w pewnych kwestiach, co było konieczne ze względu na uniknięcie dalszych nieporozumień [I 1][6].

A parę dni później:

> Piszę tylko parę słów w stanie lekkiego „chołodnawo pierepoja". Urządziłem świąteczną dwu – dniówkę. (Jest 20 do X tej) dalej znowu pić nie będę. […] Nie miej do mnie pretensyi bo miałem rano u Kasp. cudowną chwilę absolutnej beztroski, co mi się bardzo rzadko w ostatnich latach zdarza. […] Zresztą robiłem to trochę programowo ze względu na szalony kaszel i zaziębienie. Wyleczyłem się zupełnie [I 8].

Fragmenty korespondencji nie wskazują jedynie na problem uzależnień, ale również na zaburzenia psychiczne. W liście z marca 1923 roku Witkacy daje temu dowód, nazywając siebie i Jadwigę psychicznymi sadystami i fizycznymi masochistami: „Trzeba oszczędzać sobie niepotrzebnych przykrości. Jesteśmy oboje psychiczni sadyści i fizyczni masochiści – na to trzeba uważać. Ja mój sadyzm mogę opanować i to nawet dobrze mi zrobi" [I 6]. Kolejny list ujawnia nastawienie Witkiewicza do otaczającego świata oraz stany poddepresyjne:

> Jest ranek (10 godz.). Jednak zawsze muszę o tej porze przezwyciężyć szaloną niechęć do życia w ogóle. Nic nie jest warte życia oprócz pracy artystycznej. […] Każdej chwili boję się, że będę musiał się zmechanizować trochę w ostatnich (tzn. tych) latach życia. […] Tego czem napompowałem się przez 38 lat starczy jeszcze na zrobienie paru interesujących rzeczy [I 11].

W chwilach dolegliwości (na przykład w starciu z przeziębieniem, o którym informacje znajdujemy w cytowanym liście z 1923 roku) Witkacy stosuje wielokrotnie sprawdzoną, niezastąpioną metodę samoleczenia – libację alkoholową. Już przed ślubem w korespondencji narzeczonych pojawiają się pierwsze wzmianki o myślach samobójczych: „w ogóle zupełnie nie wiem, co robić i nie chce mi się zupełnie żyć. Jedyną pociechą jest Twoja egzystencja. Gdyby nie Ty możebym skończył ze sobą" [I 10].

---

[6] Cytaty pochodzące z listów Witkacego do żony podaję w nawiasach kwadratowych w porządku: cyfra rzymska – tom listów, cyfra arabska – numer listu w tomie. Korzystam z następujących wydań przygotowanych do druku przez Annę Micińską, opracowanych i opatrzonych przypisami przez Janusza Deglera: S. I. Witkiewicz, *Listy do żony (1923–1927)*, Warszawa 2015; idem, *Listy do żony (1928–1931)*, Warszawa 2015; idem, *Listy do żony (1932–1935)*, Warszawa 2016; idem, *Listy do żony (1936–1939)*, Warszawa 2016.

W okresie małżeństwa najważniejszym tematem nadal pozostają używki, w maju 1923 roku napisał do Jadwigi: „Wszystko co napisałem jest zupełną blagą pijanego, chwilowo opuszczonego przez wszystkich tego" [I 13]. Nadużywał ich między innymi w czasie pracy zarobkowej, czyli podczas malowania portretów: „Jestem bardzo zmęczony bo wczoraj musiałem wypić ½ litra Czystej aby zrobić 5(!) portretów Sierpskiego" [I 16]. Co do rozterek psychicznych, to nie uległy większej zmianie. Witkacy nadal donosi żonie o swojej bezsensownej egzystencji:

> Teraz czekam – jestem bezsilny wobec mojego losu (życiowego) i czekam wyroku sił nieznanych (które są we mnie). […] Bawię się jakimiś kulkami (dlaczego kulkami?) i boję się tylko kary doczesnej za wszystkie zbrodnie, które popełniłem. […] Możliwe, że jestem i byłem zawsze wariatem, ale nie chcę zamienić tego na żadną przytomność [I 13].

Witkiewicz pisze wprost o swojej kondycji psychicznej, nazywając ją depresją: „List do niego napisałem pod wpływem depresji" [I 26]. W następnym liście zaznacza, że czuje się lepiej: „Dziś mam się dużo lepiej, lekka melancholja" [I 27]. Nie opuszczają go myśli samobójcze: „stan z lekka tylko samobójczy" [I 181]; „Jestem ultra-ponury i nie wiem, czy nie lepiej skończyć samobójstwem" [I 165]. Witkacy cierpiał również na przewlekłe problemy stomatologiczne, o czym często wspominał w korespondencji: „Czekam na dentyścinę bez skutku (już ½12) A Sierpski ma jakieś zawikłania posportowe" [I 15].

Stan Witkacego uległ pogorszeniu po rozstaniu z żoną w 1925 roku. W czasie separacji starał się porzucić nałogi. O tych problemach pisał do żony bardzo często – w sumie 506 razy[7]. Walczył z paleniem – miała mu w tym pomóc metoda oznaczana w listach skrótem FBZ – Fajka Bez Zaciągania się. Po drugiej stronie stało uzależnienie od alkoholu, z którym borykał się przez wiele lat. Kiedy zajrzymy do Witkiewiczowskich *Narkotyków*, przeczytamy wyznanie:

> Do pewnego stopnia możnaby mnie uważać w pewnych okresach za nałogowego pijaka, o ile za takiego (różne są standardy, wzorce) uzna się kogoś, kto urzyna się przeciętnie raz na tydzień, potem nie pije miesiąc, albo i więcej i który miał jedną jedyną w życiu pięciodniówkę – (a propos pewnej premjery scenicznej – okoliczność wysoce łagodząca) i do 10-ciu trzydniówek i który nigdy nie chciał wódy rano przy goleniu się[8].

Według Hoffman-Aulich w przypadku Witkacego można przypuszczać, że alkohol nie miał dużego oddziaływania na jego zdrowie – zarówno psychiczne, jak i fizyczne. Miał jednak poważny wpływ na organizm artysty i doprowadził do

---

[7] Por. J. Hoffmann-Aulich, *Wzmianki na temat chorób w korespondencji Stanisława Ignacego Witkiewicza do żony Jadwigi. Środki psychoaktywne a stan zdrowia Witkacego*, praca magisterska, PAM, Szczecin 2003, s. 114.

[8] S. I. Witkiewicz, *Nikotyna – Alkohol, Kokaina – Peyotl, Morfina – Eter+Appendix*, Warszawa 1932, s. 5.

pewnych zmian, które Witkiewicz opisał w między innymi *Narkotykach*[9]. Oprócz tego autorka uważa, że nie należy nazywać Witkacego alkoholikiem, mimo że nie stronił od alkoholu[10].

Wiele wzmianek w korespondencji do żony zostało poświęconych eksperymentom z narkotykami. Witkacy, jak sam podkreślał, nie był również narkomanem – narkotyki przyjmował w szczególny sposób. O kokainie pisał w lipcu 1927 roku:

> Myślałem, że z paleniem pójdzie łatwiej pisanie. Okazało się, że nie. Wobec tego definitywnie. A jak def. to na pożegnanie użyć wszystkiego. I było C + Co i nic nie narysowałem i kłóciłem się cały czas z Henryką [I 162].

W październiku tego roku rozmyśla: „Lepiej byłoby teraz rozpić się i zakokainować, ale ze względu na matkę nie mogę tego wykonać" [I 206]. W 1930 roku Witkacy przyjmuje kokainę jako lek uśmierzający ból w schorzeniu laryngologicznym. Rozcieńcza narkotyk z kroplami do nosa i zakrapia trzy razy dziennie. W 1931 roku nadal przyjmuje kokainę, zaznaczając, że w małych dawkach, a w kwietniu 1932 roku pisze wierszyk:

> Narkoerotoman
>
> To je Pane wikluczone,
> to je wikluczone absolutno,
> choćby z tego było panu
> Choć nie wiedzieć jak gdzie smutno
> [III 603]

W lipcu planuje zażycie meskaliny[11], ale obawia się aplikacji: „Glass chce zażyć mesk. per cutis, a ja się boję zastrzyku brudnego biruli (pijemja i szlus) i wolę pocz. Na Szumana (też brudny, ale może ampułki) bo tu trzeba roztwór samemu jobić, co jest bardzo tjudne" [II 368]. Po zajściu napisze:

> Wczoraj Glass dostał 0,5 Mescalinum sulfuricum o dwóch kozach. Bolało go i do ½7 miał wizje. Przyznaję się, że nie miałem odwagi i to nie na meskalinę, ale na zastrzyk biruli [II 369].

---

[9] Zob. J. Hoffmann-Aulich, *Choroby Stanisława Ignacego Witkiewicza...*, op. cit., s. 123.

[10] Ibidem, s. 124. Podobnie uważa Janusz Degler: „On nie był hulaką! To jego czarna legenda – narkomana, alkoholika, ekscentryka i erotomana, który trwonił siły i marnował talent". Zob. J. Degler, *Nieprawda, że Witkacy był hulaką i erotomanem! Prawda, że kpił z Polaków*, rozm. przepr. M. Piekarska, „Gazeta Wyborcza" 2015, [online] http://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/1,35771,17492952,Nieprawda__ze_Witkacy_byl_hulaka_i_erotomanem__Prawda_.html [dostęp: 29.10.2018].

[11] Meskalina – wyizolowany z peyotlu alkaloid. Por. J. Hoffmann-Aulich, *Choroby Stanisława Ignacego Witkiewicza...*, op. cit., s. 63.

Oprócz meskaliny eksperymentuje również z peyotlem[12]. Niepożądanym objawem tego narkotyku jest między innymi depresja, którą Witkacy odczuwa w sierpniu 1929 roku. W tym czasie wysłał do żony niepokojący list:

2p po $NP_{2,2}$ po Mesk. Merck+cof – pyfko

> Jestem b. zapracowany Gałyńską. Straszliwe rzeczy były z meskaliną. Koszmar ohydny, deformacje z otw. oczami. Nieprzytomność jak po kokainie – Katzenjammer – bzik. 1½ dnia NP/ Już podczas nie mogłem palić. Niepokój serca nieznośny puls 114. Awantury Euforie, mówienie głupstw, a wizje jak po 2 – gim peyotlu [II 380].

Kilka dni później kontynuował:

> Te dwa dni były okropne. Gałyńska w dawkach śmiertelnych + pyfko + krew z dupy. […] Jedną ręką wkładam czopki, a drugą rysuję i trzecią zgrzytam zębami [II 381].

Oprócz tzw. ciężkich używek Witkacy wspomina często o kawie i herbacie. Tę pierwszą pił znacznie rzadziej, natomiast upodobanie męża do herbaty Jadwiga Unrug zawarła w swoich wspomnieniach: „Przed rozpoczęciem seansu klient musiał przeczytać regulamin «Firmy», a Staś wypijał filiżankę mocnej herbaty”[13].

Przyglądając się chorobom i eksperymentom Witkiewicza, nie można zapominać o specyfice przyjmowania środków odurzających[14] – wiele z nich było eksperymentami, część odbywała się po konsultacji z lekarzem. Cytat, który zawarto w tytule niniejszego artykułu, wskazuje również na fakt, iż wiele z Witkiewiczowskich seansów narkotycznych było przede wszystkim eksperymentami podejmowanymi w imię sztuki. W listach do żony Witkacy najszczerzej i najszczegółowiej opisywał swoją codzienność, co wynikało zapewne z głębokiego przekonania, że Jadwiga Unrug niszczy wszystkie listy zaraz po ich przeczytaniu. Już w okresie narzeczeństwa Witkacy ostrzegł przyszłą żonę: „jeśli komu po śmierci mojej do rąk wpadną, będę skompromitowany (i Ty także), że o takich rzeczach musiałem pisać do żony!” [I 58]. Można zatem uznać *Listy do żony* za jeden z najciekawszych materiałów do badań nad życiem Witkacego. Jak zauważył Janusz Degler: „korespondencja z żoną to dokument psychologiczny niedający się porównać z niczym innym w naszej literaturze”[15].

---

[12] Peyotl – wyciąg z kaktusa meksykańskiego *Laphophora williamsii – Anhalonium lewinii*. Por. ibidem.

[13] J. Witkiewicz, *Wspomnienia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, [w:] S. I. Witkiewicz, *Listy do żony 1936–1939*, op. cit., s. 572.

[14] Warto zaznaczyć, że spoglądamy na narkotyczne sesje Witkacego z dzisiejszej perspektywy, z wiedzą o szkodliwości narkotyków. Przed wojną narkotyki nie były zakazane, a dostęp do nich był o wiele łatwiejszy. Por. J. Degler, *Nieprawda, że Witkacy był hulaką...*, op. cit.

[15] Idem, *Witkacego portret wielokrotny*, Warszawa 2016, s. 329.

"What I Have Pumped Up for 38 Years Is Enough to Do Some Interesting Things" – a Gallery of Addictions and Experiments Hidden in Letters to My Wife

Abstract

The presented article is an overview of presenting the problem of addiction, experiments and diseases in correspondence of Stanislaw Ignacy Witkiewicz to his wife Jadwiga Unrug. The research material is based on their correspondence marriage which arise during their marriage and publications related to this topic, especially Joanna Hoffmann-Aulich.

Keywords

Stanisław Ignacy Witkiewicz, Jadwiga Unrug, Witkacy, correspondence, addictions, *Letters to wife*

Bibliografia

1. Degler J., *Witkacego portret wielokrotny*, Warszawa 2016.
2. Hoffmann-Aulich J., *Choroby Stanisława Ignacego Witkiewicza w korespondencji do żony Jadwigi jako przyczynek do identyfikacji*, Zielona Góra 2012.
3. Hoffmann-Aulich J., *Wzmianki na temat chorób w korespondencji Stanisława Ignacego Witkiewicza do żony Jadwigi. Środki psychoaktywne a stan zdrowia Witkacego*, praca magisterska, PAM, Szczecin 2003.
4. Skwarczyńska S., *Teoria listu*, Białystok 2006.
5. Szmidt O., *Korespondent Witkacy*, Kraków 2014.
6. Witkiewicz J., *Wspomnienia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, [w:] S. I. Witkiewicz, *Listy do żony 1936–1939*, oprac. J. Degler, Warszawa 2016.
7. Witkiewicz S. I., *Do przyjaciół lekarzy*, „Zamojski Kwartalnik Kulturalny" 1989, nr 2, s. 16–20.
8. Witkiewicz S. I., *Listy do żony 1923–1927*, t. 1, oprac. J. Degler, Warszawa 2015.
9. Witkiewicz S. I., *Listy do żony 1927–1931*, t. 2, oprac. J. Degler, Warszawa 2015.
10. Witkiewicz S. I., *Listy do żony 1932–1935*, t. 3, oprac. J. Degler, Warszawa 2016.
11. Witkiewicz S. I., *Listy do żony 1936–1939*, t. 4, oprac. J. Degler, Warszawa 2016.
12. Witkiewicz S. I., *Nikotyna – Alkohol, Kokaina – Peyotl, Morfina – Eter+Appendix*, Warszawa 1932.

Informacje o autorach

Katarzyna Grych – absolwentka Zakładu Sinologii Wydziału Orientalistycznego UW. Jej zainteresowania naukowe obejmują zagadnienia metafory, metonimii i kategoryzacji pojęciowej, konceptualizacji rzeczywistości utrwalonej w języku oraz wzajemnych wpływów kultury i języka. Obecnie przygotowuje rozprawę doktorską na Wydziale Filologicznym UJ poświęconą kategoryzacji pojęciowej utrwalonej w piśmie chińskim.

Zofia Małysa – doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Jagiellońskiego (Instytut Filologii Romańskiej).

Larysa Michalska – doktorantka na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego (Instytut Religioznawstwa), absolwentka religioznawstwa oraz judaistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Pracownik Działu Edukacji Żydowskiego Muzeum Galicja w Krakowie. Członkini Zarządu Polskiego Stowarzyszenia Badań nad Zachodnim Ezoteryzmem. Członek zespołu wykonawców w grancie Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki „Kultura polska wobec zachodniej filozofii ezoterycznej w latach 1890–1939" (grant realizowany na Uniwersytecie Gdańskim. Zainteresowania naukowe: kultura i historia Górnego Śląska, kultura żydowska, zagadnienia dotyczące tożsamości, a także alternatywnej duchowości. Publikacje: *Na landrynki godom szkloki, z owsa płatki – hawerfloki. Slow food po śląsku*, [w:] *Kultura jedzenia, jedzenie w kulturze*, Kraków 2014; *Skok przez skórę, czyli droga do górniczego wtajemniczenia*, [w:] *Studia ezoteryczne. Wątki polskie*, red. I. Trzcińska, A. Świerzowska, K. M. Hess, Kraków 2016; *Świadkowie polsko-żydowskiej historii*, publikacja poświęcona ocalonym z Zagłady byłym więźniom niemieckich nazistowskich obozów i Sprawiedliwym wśród Narodów Świata, Żydowskie Muzeum Galicja, Kraków 2016.

Olga O'Toole – doktorantka w Katedrze Językoznawstwa Instytutu Filologii Angielskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zainteresowania badawcze: postawy wobec języka i dialektów, krytyczna analiza dyskursu oraz komunikacja w internecie i dyskurs społeczny na temat agresji seksualnej.

Agata Pietrzak – absolwentka psychologii stosowanej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zainteresowania badawcze: zjawisko akulturacji w kontekście psychologicznym, szczególnie strategie akulturacyjne polskich rodzin na terenie Meksyku.

Anna Spiechowicz – absolwentka filologii polskiej, doktorantka literaturoznawstwa na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą *Dziennikom* Jana Józefa Szczepańskiego. Publikacje: *„proszę księdza – ja naprawdę Go szukałem". Religijne rozterki w poezji Zbigniewa Herberta*, „Konteksty Kultury" (2015); *Czy naprawdę nie powinien przysyłać Syna?*, [w:] *Nie powinien przysyłać Syna. Etyczne i metafizyczne aspekty twórczości Zbigniewa Herberta* (2018). Zainteresowania badawcze: literatura XX wieku, etyka odpowiedzialności, *sacrum* w literaturze.

Aleksandra Suchecka – studentka piątego roku krytyki literackiej i filozofii na Uniwersytecie Jagiellońskim. Publikowała między innymi w „Nowych Książkach", „Fabulariach" i „Formacie". W pracy badawczej zajmuje się głównie teorią literatury. Prywatnie fascynuje się historią sztuki oraz językiem i kulturą francuską.