

NIEREGULARNIK

70 WIEKI

CZASOPISMO ARTYSTYCZNO-PLUKOWE STUDENTEK I STUDENTÓW WYDZIAŁU ŻOLONISTYKI UJ



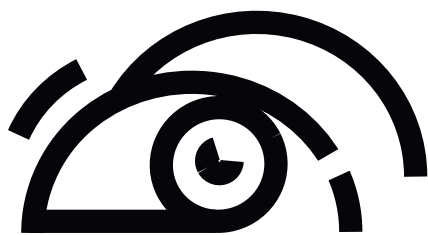
EMOCJE AFEKTY UCZUCIA

nr 3 (CZERWIEC 2023)

ISSN 2719-9728

NIEREGULARNIK

70 WIEKI



CZASOPISMO ARTYSTYCZNO-NAUKOWE STUDENTEK I STUDENTÓW WYDZIAŁU POLONISTYKI UJ

NR 3 (CZERWIEC 2023)

PoWieki. Czasopismo artystyczno-naukowe studentek i studentów
Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

OPIEKA NAUKOWA I RECENZOWANIE

dr hab. Agata Kwaśnicka-Janowicz, prof. UJ, dr Iwona Boruszkowska,
dr Barbara Kaszowska-Wandor, dr hab. Patrycja Pałka, dr Katarzyna Trzeciak

REDAKCJA

Redaktor naczelny: Maciej Bujanowicz

Sekretarz redakcji: Paweł Binkowski

Dział twórczości studenckiej: Dominika Krzywda, Maciej Bujanowicz

Dział językoznawczy: Łukasz Karpecki, Mateusz Wiater

Dział literaturoznawczy i dział kultury: Paweł Binkowski, Bartłomiej
Brzozowski

Korekta: Julia Podolska, Agata Lech, Kinga Moskał, Kinga Kowal,
Weronika Rojtek

Skład: Wojciech Klimczak, Anna Lala

Projekt okładki: Wojciech Jaworski

Czasopismo finansowane przez Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiel-
lońskiego oraz Radę Kół Naukowych Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Adres redakcji:

ul. Gołębia 16, 31-007 Kraków

powieki@uj.edu.pl

© Copyright by Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

Numer 3

ISSN 2719-972X

Nakład: 300 egz.

Druk: Drukarnia Technet, ul. Biskupińska 3A, 30-732 Kraków

Wydane przez: Wydawnictwo Avalon

ul. Żmujdzka 6 B, 31-426 Kraków

www.wydawnictwoavalon.pl

redakcja@wydawnictwoAVALON.pl

SPIS TREŚCI

DZIAŁ TWÓRCZOŚCI STUDENCKIEJ

- 5 | Krzysztof Budziakowski *Natura sprawcy | Chłód tego ognia | Nauka pływania*
- 8 | Klara Korejba *** [bywałam w przeróżnych przestrzeniach]
- 9 | Paweł Kusiak *Mówił rybak do świętych ryb*
- 11 | Natalia Roguz *Interfaza | Ryt | Metafory rytuału*

DZIAŁ LITERATUROZNAWCZY

- 14 | Matylda Krzywicka *Trzecia Noga Poezji Semantycznej*
- 22 | Natalia Roguz „Któż Wam wpełchnął tę babinę? Pewnie Peiper!” – *Mila Elin wobec Krystyny Miłobędzkiej i polskiej neoawangardy*

DZIAŁ KULTUROZNAWCZY

- 33 | Martyna Kozdraś *Artystyczna wrażliwość i afekt. Chopin w literaturze polskiej*
- 46 | Aleksandra Czarkowska *Dźwięk jako (nie)odłączny element seansów saunowych? Zniewalające, afektywne i terapeutyczne działanie muzyki na odbiorcę na przykładzie ceremonii naparzenia*

DZIAŁ JĘZYKOZNAWCZY

- 59 | Weronika Dybka „Na pierona żeś mi to pedzioł”, czyli o wulgaryzmach oraz przekleństwach dawiej i dziś
- 64 | Łukasz Karpecki „Boh predwiczny, Fedko sliczny”, czyli gdzie podziały się tamte wsie
- 72 | Jan Żaborowski *O pragnieniu poznania przyszłości – „Fortuna abo szczęście”*

Krzysztof Budziakowski

Natura Sprawcy

Oto jest wiatr, Ten wiatr,
który pamięta wiatraki,
dmuchawce
i prochy miast.

Płynie jak szybki cień rzeki.
Ptaki unoszą na skrzydłach jego
źródłany, odświeżający smak.
Chmury trzeszczą na niebie.

Nie mówi, bo nie ma ust,
ale obdarza odwagą buntu
przeciwko wieczności.

Nie ma tajemnicy,
choć jak Wielki Ogrodnik
plewi świat myślami z ostrego żelaza.

Nie schowa się jednak przed sobą
za siebie.

Chłód tego ognia

Późną biel rozchlapuje
na niebie wiatr.
Wkoło futra traw.
Powiew ostrego zapachu
chryzantem w przelotnym deszczu.
Zima wody.

Zanikająca moc biegnących
brązów, żółci i czerwieni.
Ich gasnące płomienie.

Drzewa cicho mlaszczą korzeniami
w jeszcze ciepłym błocie ziemi.
Napinają mięśnie konarów,
ziewają bolesnie dziuplami.

Syczą suche liście.
Jesień, kołdra śmierci.
Radość końca.
Triumf szkła i błota.
Podłość śniegu.

Z niczego nie można zrobić niczego,
ale też nic nie staje się niczym.
Byt bytuje.
Niech mnie dotknie ten sam ogień.

Lekcja pływania

W mieście nieba nie ma,
a tutaj nade mną ciemność jego oceanu.
Brokatowe migotania.
Pod tym bezmiarem – dreszcze odłączenia.
Lekkość wznoszenia liścia.

Co pocuję,
gdy wplusnę, wskoczę, zanurkuję
w jego nocną głębię,
beźmiar ciszy?
Obejmę i zagarnę ramionami
płynność ciemności?
Delikatny dygot uniesienia?
Oswobodzenie oddechu przestrzeni?

Szumiąc, przelewają się fale
księżycowych obłoków.
Inne płyną jak lodowce
po jego czeluści.
Zapach żywicy nocy.
Ciche – jak latającej ryby – łopotanie nietoperza.
Słona bryza.
Niebowanie.
Gwiazdowanie.

Czy jeśli wypiję
całą tę krystaliczność aksamitu,
jego duszne ciepło,
to zapęłni się czarna dziura,
pętla gardła?
...tak, wiem,
...no, wiem...
ale przecież tylko
opuszkami się tak ślizgam.

Klara Korejba

bywałam w przeróżnych przestrzeniach
prześwitach pęknięciach
miękkiej skóry szaleństwa
nie do dotknięcia
pękałam
od głowy aż po stopy
więc mogłam tylko leżeć i czekać
sprawdzać horoskopy
dla ryb przedwiosny urodzonych w marcu
niepoukładane puzzle
i jeden kawałek nieustannie zgubiony w tańcu

Paweł Kusiak

Mówił rybak do śniętych ryb

Nie mogę wybrać, po której być stronie
Franciszek

sutanny białe
jak flagi białe
jak bielmo oka
po eksplozji bloku
mieszkalnego. jak pył
rozpruty mózg
tak białe

komże i broń
przy wyjściu
z okrążenia. z wysoka
widzę: jakby się
rzucał z mostu

ale to cień na wodę koniunkcja
ojca z miłością i broń

*(ćwiczebna podręczna klasyczna
sieczna miotająca
strzelecka palna osobista
indywidualna zespołowa
sportowa myśliwska
paradna pancerna
masowa ochronna
biologiczna nuklearna chemiczna
maszynowa laserowa magnetyczna
alarmowa kawaleria
naziemna i powietrzna piechota
i piechota morska ludzka*

bomba i) biała

jak pamiętam głos
twój gdy szliśmy nad wodę
pochować się w sobie
kopać w zdradach
(ty – piromania moja
ja – gniew za dwóch)

kopać w miłosnych wierszach
błyskawicą
odbitą w butelce pszenicznego.

Natalia Roguz

Interfaza

Cykl życiowy komórki
8 – 20 godzin
wciąż się rozsypujemy
i składamy na nowo

Nie wchodzi się dwa razy do tej samej wątroby
jutro wlewa się w ciebie powoli
i dzieli mitotycznie
prośmy o fazę Go

Ryt

Może to co robimy to pluskanie się w deszczówce

Rozsypane krystaloidy
kaniule pachnące plastikiem
mlecznoszara woda pokruszona na wiór

Spływam wraz z kroplą
i tylko rysy na rynnie
rysy na tęczęwce

Metafory rytuału

Lewe naklejki zostawiają ślady na skórze
czerwony jeleń czarny krzyż
i sykomorowe drewno

Wypchane papugi śpiewające abbę
zamknięte w alleluja pierzastych klatek głosu
stroboskop skrzeczał do zamarcia dźwięku

Gramy w goffmana i zawsze przegrywam
nie wierzę w symboliczny interakcjonizm
but I hope this finds u well

Matylda Krzywicka

Trzecia Noga Poezji Semantycznej

STO TYSIĘCY MILIARDÓW WIERSZY RAYMONDA QUENEAU
I *BAYAMUS* STEFANA THEMERSONA W ŚWIETLE MECHANIZMÓW
PRZYMUSU I KOLAŻU

Podstawowym spoiwem łączącym twórczość Raymonda Queneau i Stefana Themersona jest paradoks obecny zarówno w utworach, jak i działaniach tych dwóch wybitnych awangardystów, których dzieła **paradoksalnie** wyrosły ze sprzeciwu wobec ruchów awangardowych takich jak futuryzm czy surrealizm. Można bowiem uznać za sprzeczność odnajdywanie swobody w ograniczeniach, celowe odstępstwo od narzuconej przez siebie metody, programowanie przypadków czy wreszcie groteskową deformację rzeczywistości mającą na celu pozostanie jak najbliżej prawdy. Nie będzie zatem nadużyciem nazwanie Themersona i Queneau „rewolucyjnymi odskokami”, czy – posługując się dalej themersonowską nomenklaturą – „mutantami”, „Dadaistycznymi Wrotkami” czy „Trzecią Nogą Poezji Semantycznej”. Ich twórczość silnie ze sobą koresponduje, bazując na mechanizmach kolażu czy przymusowości, a także przedstawiając mistrzowski popis językowej zabawy.

Grupa OuLiPo (niekiedy: Oulipo), czyli Warsztat Literatury Potencjalnej (*Ouvroir de Littérature Potentielle*), powstała w 1960 roku z inicjatywy pisarza Raymonda Queneau i matematyka François Le Lionnais. Choć grupa funkcjonuje jako formacja literacka, założyciele sami podkreślali, że ich celem nie jest tworzenie literatury, a raczej metod jej powstawania, co znów można potraktować jako swego rodzaju paradoks, zważywszy na to, że w ramach działalności OuLiPo powstały tak wybitne dzieła literatury światowej jak: *Życie instrukcja obsługi* Georges’a Pereca czy *Sto tysięcy miliardów wierszy* Raymonda Queneau. Program artystyczny Warsztatu Literatury Potencjalnej opiera się na głęboko analitycznym podejściu do literatury bazującym na zasadach kombinatoryki czy teorii gier, a mającym na celu tropienie tzw. przymusów – ograniczeń stawianych przez język, cech formalnych pozwalających dostrzec pewną systematyczność i działanie według ściśle określonych reguł. W tym rozumieniu przymus

1 S. Themerson, *Bayamus*, [w:] tegoż, *General Piesc i inne opowiadania*, Warszawa 1980, s. 36.

występuje jako rodzaj „maszyny” do tworzenia literatury, nieskończonego generatora tekstów².

Choć oficjalnie Stefan Themerson nie należał do grupy OuLiPo, można potraktować go jako quasi-członka, tzw. plagiatora przez antycypację, wśród których wymienia się również m.in. Lewisa Carrolla czy Tadeusza Peipera. Określenie to wskazuje na twórców, którzy działali w sposób systematyczny, pisali pod przymusem jeszcze przed zdefiniowaniem tej metody przez OuLiPo³. W *Bayamusie*, napisanym niemal dwadzieścia lat przed powstaniem Warsztatu, Themerson konsekwentnie stosuje założenia koncepcji Poezji Semantycznej, jednocześnie kreśląc jej manifest wygłoszony przez bohaterów opowiadania. Teoria ta zakłada zastępowanie słów ich słownikowymi definicjami; np. tytułowy Bayamus nie spogląda na zegarek, a na „mały przyrząd do mierzenia czasu, poruszany za pomocą cienkiej, skręconej, stalowej sprężyny, zamknięty w płaskim, okrągłym srebrnym pudełku, umocowanym za pomocą paska do przegubu jego dłoni”⁴. Wraz z postępującą akcją opowiadania rośnie nagromadzenie encyklopedycznych, analitycznych opisów rzeczy i zjawisk, nierzadko tworząc silny efekt komiczny. Koncepcja Poezji Semantycznej rodzi się w odpowiedzi na zakłamaną język propagandy posługujący się srodami poetyckimi czy figurami retorycznymi charakterystycznymi dla literatury pięknej, a występującym w reklamach czy wypowiedziach polityków. Themerson zakłada, że

każde ze słów P.S. [Poezji Semantycznej – M.K.] powinno mieć jedno i tylko jedno znaczenie. (...) Powinny być dobrze zdefiniowane. Powinny być wyprane z tych wszystkich rozmaitych aureol wytworzonych przez warunki rynku. Słowo „wojna”, na przykład, taszczy za sobą rozmaite skojarzenia i różne dla różnych ludzi. Dobrym jest więc słowem dla jakiejś przemowy politycznej, w poezji jednak, w wierszu, wolalby na miejscu słowa „wojna” znaleźć bardziej dokładną definicję tego pojęcia, chociażby taką, jaką znaleźć mogę w moim słowniku: „...otwarty konflikt pomiędzy narodami albo czynna międzynarodowa wrogość dokonywana za pomocą siły oręża”⁵.

2 J. Olczyk, *Literatura polska w świetle przymusów Oulipo*, Kraków 2019, s. 13-14.

3 Tamże, s. 17-18.

4 S. Themerson, dz. cyt., s. 17.

5 Tamże, s. 69.

Pozbawienie utworu poetyckiego charakterystycznych dla niego środków stylistycznych i przypisanie ich do innego typu wypowiedzi całkowicie zmienia dotychczasowe drogi myślenia o poezji. Nowatorstwo teorii Themersona uosabia się w postaci samego Bayamusa, androgynicznego „mutanta” o trzeciej nodze z wykształconą „Dada-Wrotką”, będącego metaforą świeżości i innowacyjności myślenia. Bayamus szuka kobiety, która mogłaby zostać matką jego dziecka, a zatem osoby zdolnej do wcielenia w życie koncepcji Poezji Semantycznej, czemu daje wyraz w sposób niezwykle plastyczny:

Ty mógłbyś zrobić dziecko dwunogiej kobiecie, ale to dziecko byłoby tylko przetasowaniem genów. Natomiast ja, gdybym zrobił jej dziecko, to by stanowiło prawdziwy postęp. Ponieważ ja jestem mutant! I to samo w sztuce. Możesz skrzyżować ze sobą Tycjana i Rubensa, ale potomstwo ich będzie jedynie przetasowaniem genów. Spróbuj jednak skrzyżować jednego z nich ze Schwittersem, a być może, że otrzymasz prawdziwy postęp Picassów. Ponieważ Schwitters jest również mutantem⁶.

Można zatem potraktować poetykę Bayamusa jako wręcz modelowy przykład działania pod przymusem, które paradoksalnie uwalnia czytelnika od zakłamania serwowanego przez język propagandy i zbliża go do rzeczywistości, tworząc obraz pozbawiony subiektywizmu i choćby minimalnego ładunku emocjonalnego, chłodny i analityczny. W latach sześćdziesiątych Raymond Queneau zamierzał przełożyć opowiadanie Themersona na język francuski bez udziału człowieka, jedynie przy pomocy maszyny, co jeszcze bardziej podkreśliłoby przymusowy charakter utworu, jednak do realizacji tego przedsięwzięcia ostatecznie nie doszło⁷.

Koncepcja Poezji Semantycznej była rozwijana przez członków OuLiPo pod nazwą „literatury definicyjnej” (*littérature définitionnelle*), której ciekawe rozwinięcie stanowiła opracowana przez Jeana Lescure’a metoda „S+7”, polegająca na zastępowaniu danego rzeczownika siódmym z kolei słowem występującym po nim w słowniku. Metoda ta została potem rozszerzona również na inne części mowy, zmieniano także liczby i kierunek odliczania, tworząc coś na wzór matematyczno-semantycznej gry w statki rządzonej

⁶ Tamże, s. 36.

⁷ J. Olczyk, dz. cyt., s. 78.

regulą przypadkowości; ostateczny kształt tekstu zależy bowiem od tak prozaicznych czynników jak objętość i rodzaj użytego słownika czy wybrany wzór matematyczny. Również w tomie *Sto tysięcy miliardów wierszy* Raymonda Queneau, wydanym po raz pierwszy w 1961 roku, kluczową rolę odgrywa przypadek. Mamy bowiem do czynienia ze zbiorem dziesięciu sonetów, z których każdy wers jest umieszczony na osobnym pasku papieru, co pozwala czytelnikowi układać je w dowolnej kombinacji i stworzyć tytułowe sto tysięcy miliardów sonetów – „każdy rzecz jasna w nienagannej formie”⁸. Wszystkie sonety są ułożone w ten sposób, by w dowolnej kombinacji wiersz zachował rytm, rymy i sens gramatyczny. Queneau, używając właśnie tradycyjnej formy francuskiego sonetu, w mistrzowski sposób gra z przymusami, tworząc „maszynę do pisania wierszy”, i to ściśle przestrzegających sztywno narzuconych reguł. Zatem autor paradoksalnie programuje przypadek, nie mogąc przewidzieć, jaką kombinację wersów ułoży czytelnik, wie jednak, że będzie to poprawny sonet, który najpewniej przestanie istnieć w momencie zamknięcia książki czy przełożenia pasków, bowiem prawdopodobieństwo ponownego ułożenia tej samej kombinacji jest znikome. Utwory powstałe w wyniku tej poetyckiej gry są zatem nietrwałe, choć zapisane na papierze, a ogrom możliwości jest wręcz zatrważający.

Według wyliczeń autora, przeczytanie wszystkich możliwych do ułożenia sonetów zajęłoby ponad sto dziewięćdziesiąt milionów lat, przy założeniu, że na czytanie poświęciłoby się całą dobę i 365 dni w roku. Przy próbie interpretacji dzieła Queneau nasuwają się dwa zasadnicze pytania: jak zinterpretować tekst, którego *de facto* nie da się przeczytać? I kto właściwie jest jego autorem? Niezaprzeczalnym jest, że Raymond Queneau napisał dziesięć sonetów (dalej nazywanych „pierwszymi”) możliwych do przeczytania przy przekładaniu kolejno jednego paska w każdym wersie. Idąc za myślą Alana Turinga („Tylko maszyna ocenić może sonet napisany przez inną maszynę”⁹), zawartą w motcie otwierającym tom Queneau, zinterpretowanie kolejnych kombinacji przez człowieka być może jest możliwe, jednak nasuwa się pytanie o zasadność takiej próby. Czy analogicznie tylko człowiek może ocenić wiersz napisany przez innego człowieka? Dziesięć pierwszych sonetów jest

8 R. Queneau, *Instrukcja obsługi*, [w:] tegoż, *Sto tysięcy miliardów wierszy*, adaptacja J. Gondowicz, Kraków 2008.

9 R. Queneau, *Sto tysięcy miliardów wierszy*, adaptacja J. Gondowicz, Kraków 2008.

spójnych tematycznie, w każdym zawarto i rozwinięto czytelną ideę; i tak np. w drugim sonecie można odnaleźć refleksję na temat spuścizny antyku w Europie. Problem w interpretacji pojawia się dopiero przy próbie odczytania utworów powstałych w wyniku dalszych kombinacji. Nie można wyczytać pełnego sensu z tego tomu wierszy, gdyż „dzieło to można zawsze jedynie napocząć, czytać tylko fragmentami, a nie jako coś gotowego, istniejącego”¹⁰. Czy, idąc za myślą Turinga, w celu pełnego zrozumienia *Stu tysięcy miliardów wierszy* należałoby skonstruować kolejną maszynę?

Dzieło Raymonda Queneau można także rozpatrywać jako poetycki kolaż złożony z elementów pozornie do siebie nieprzystających, które jednak w ostatecznym rozrachunku tworzą spójną całość. Wtedy autorstwo poszczególnych sonetów powstałych w wyniku zasad kombinatoryki należałoby przypisać czytelnikowi, analogicznie jak w przypadku kolażu plastycznego złożonego np. z fragmentów fotografii. Autorem kolażu jest ten, kto spaja elementy w jedno, w mniejszym stopniu niż twórcy poszczególnych części składowych. Podobnie jak w słynnych „wyklejankach” Wisławy Szymborskiej, połączenie danych elementów często tworzy efekt komiczny emanujący absurdem czy groteską. Kolaż i kombinatoryka, choć wydają się zupełnie odległymi pojęciami, mają więcej punktów wspólnych niż można by się spodziewać; obie te dziedziny polegają bowiem na zestawianiu ze sobą osobnych elementów w określonym porządku w celu stworzenia bardziej lub mniej zaplanowanej całości. Tę tezę doskonale ilustruje przykład głównej inspiracji do stworzenia *Stu tysięcy miliardów wierszy*, którą Queneau wymienia w *Instrukcji obsługi* stanowiącej wstęp do tomu:

Bardziej pod wpływem książeczki dla dzieci, zwanej *Zamiana głów*, niżli gier surrealistów w rodzaju „wyborego trupa”, obmyśliłem i sprokurowałem tu dziełko, pozwalające komukolwiek bądź ułożyć wedle woli sto tysięcy miliardów sonetów (...)¹¹.

Wspomniana książka-zabawka polegająca na łączeniu głów, ciał i nóg rozmaitych postaci i tworzeniu w ten sposób zabawnych kombinacji, w prosty sposób wykorzystuje mechanizm kolażu i zasady kombinatoryki. Już sam jej tytuł – *Zamiana głów* – od razu przywodzi na myśl motyw zawarty przez

¹⁰ J. Olczyk, dz. cyt., s. 29.

¹¹ R. Queneau, *Instrukcja obsługi*, [w:] tegoż, dz. cyt.

Stefana Themersona w *Bayamusie*, gdy narrator opowiadania dowiaduje się, że jego ciało zostało zamienione z ciałem mężczyzny przedstawianego jako „dyrektor cyrku”, co później doprowadza do próby rozstrzygnięcia kłopotliwej kwestii tożsamości ojca Barbary, a także postawienia szerszego, filozoficznego pytania: czy sama głowa może determinować tożsamość, czy jedynie w połączeniu z resztą ciała?

Nie jest to jedyny, choć z pewnością najbardziej obrazowy, przykład zastosowania mechanizmu kolażu w *Bayamusie*, który niemal cały jest zbudowany na zasadach charakterystycznych dla tej techniki. Themerson wplata w narrację elementy nieprzystające do języka typowego dla opowiadania, takie jak definicje słownikowe czy slogany reklamowe, wygłaszane przez ludzi przypadkowo spotkanych na ulicy:

Zatwardzenie (...) nie pozwala panu być towarzyskim, radosnym, pełnym inicjatywy, ponieważ jady zatrują całą pańskie ciało. A tymczasem istnieje prosty środek na taki stan rzeczy, i miliony wiedzą, że środkiem tym jest polykanie we właściwym czasie Pigulek Czama. Niech pan zawsze nosi Pigułki Czama przy sobie. Są one łagodne, naturalne, skuteczne i można na nich polegać!¹²

Kolażowość języka *Bayamusa* ma zatem charakter komiczny, jednak nie jest to jej jedyną funkcją, bowiem „kolaż służy Themersonowi do demaskowania wszelkich fałszywych, nieprzystających do rzeczywistości dyskursów”¹³. Themerson celowo kompromituje język reklamy i propagandy, przeciwko któremu wymierzona jest główna idea koncepcji Poezji Semantycznej postulująca bezwzględną przezroczystość języka. Kolaż zatem występuje tu jako najbardziej obiektywny sposób opisywania rzeczywistości, ponieważ rozważa ją przez pryzmat różnych kodów językowych i pozwala wyłonić z niej esencję. Czytelnik ma tu do czynienia z wmontowaniem w tekst językowych *ready-mades* korespondujących z dadaistyczną sztuką Marcela Duchampa (później *de facto* członka grupy OuLiPo). Według koncepcji Themersona, Poezja Semantyczna powinna być utożsamiana z anatomią słowa, którą to myśl zawarto również w warstwie fabularnej *Bayamusa*

12 S. Themerson, dz. cyt., s. 60-61.

13 A. Karpowicz, *Kolaż. Awangardowy gest kreacji. Themerson, Buczkowski, Białoszewski*, Warszawa 2007, s. 89.

(Teatr Poezji Semantycznej okazuje się tym samym miejscem, co Teatr Anatomiczny). W tym kontekście również pojęcie anatomii można odczytywać jako swego rodzaju kolaż, zbiór elementów tworzących całość skomponowaną w taki sposób, by zapewnić organizmowi funkcjonowanie. Gdy w miejsce organizmu podstawimy tkankę językową, postulat Themersona ukaże się z pełną jasnością: zdrowy, służący ludziom język to ten jak najbardziej przejrzysty i odarty z dwuznaczności.

Rozważając problematykę *Bayamusa*, nie można jednak pominąć tego, co również w przypadku *Stu tysięcy miliardów wierszy* wydaje się kwestią kluczową, a mianowicie swobodnego, żartobliwego podejścia do języka jako do materii twórczej. Zarówno Themerson, jak i Queneau (w tłumaczeniu Jana Gondowicza), operują słowami w sposób mistrzowski, zręcznie żonglując ich znaczeniami i plastycznością, budując trafne określenia i dając popis swojej erudycji. Ujęcie utworów w kategorię kolażu, w których tak zasadniczą kwestią jest warstwa językowa, rodzi kolejne ważne pytanie w duchu OuLiPo: czy tekst literacki, będący określoną kombinacją elementów wybranych z obszernego zbioru słów, nie jest zawsze kolażem, działaniem matematycznym definiowanym regułami kombinatoryki, a operowanie dwuznacznościami czy neologizmami – dobrowolnym odstępstwem od przymusu?

Dzieła Themersona i Queneau są również przykładem kolażu w sferze formalnej. W *Stu tysiącach miliardów wierszy* czytelnik fizycznie łączy, „skleja” ze sobą poszczególne elementy, paski z nadrukowanymi słowami. W *Bayamusie* natomiast ważną rolę odgrywa warstwa typograficzna książki, zwłaszcza w niekonwencjonalnie zapisanych przykładach Poezji Semantycznej, ale także we wplecionych w tekst ilustracjach Franciszki Themerson. W obu dziełach warstwa wizualna stanowi integralną część utworu, co pozwala zaliczyć je do szerokiego kręgu liberatury (gatunek literacki, w którym treść i forma książki (łac. *liber*) tworzą nierozdzielalną całość¹⁴).

Choć *Sto tysięcy miliardów wierszy* Raymonda Queneau i *Bayamus* Stefana Themersona są dziełami zgoła odmiennymi, bazują na podobnych mechanizmach, m.in. przymusu czy kolażu. Są to pojęcia nie tylko charakterystyczne dla twórczości członków grupy OuLiPo, ale także obecne

14 Definicja za: Z. Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*, Kraków 2010, s. 4.

w dziełach innych artystów z kręgu awangardy, jak np. kolażowość twórczości kubistów i dadaistów czy futurystyczna fascynacja mechanizacją. Ponadto utwory łączy strategia budowania systemu na sieci paradoksów takich jak programowanie przypadków czy odnajdywanie wolności w ograniczeniach. Nowatorstwo i świeżość, z jaką Themerson i Queneau adaptują te zagadnienia do swojej twórczości, pozwala zakwalifikować ich obok postaci Bayamusa i Kurta Schwittersa jako themersonowskie „mutanty”, a lekkość w podejmowaniu innowacyjnych rozwiązań twórczych przyrównać do rozpedzonego koła „Dada-Wrotki”.

BIBLIOGRAFIA

- Karpowicz A., *Kolaż. Awangardowy gest kreacji. Themerson, Buczkowski, Białoszewski*, Warszawa 2007.
- Olczyk J., *Literatura polska w świetle przymusów Oulipo*, Kraków 2019.
- Themerson S., *Bayamus*, [w:] tegoż, *General Pięć i inne opowiadania*, Warszawa 1980.
- Queneau R., *Sto tysięcy miliardów wierszy*, adaptacja J. Gondowicz, Kraków 2008.

Natalia Roguz

„Któż Wam wepchnął tę babinę? Pewnie Peiper!”¹ – Miła Elin wobec Krystyny Miłobędzkiej i polskiej neoawangardy

Miła Elin – jedyna kobieta w środowisku Awangardy Krakowskiej; autorka wierszy i artykułów ukazujących się w „Linii” i „Zwrotnicy”. Należała również do „Meteoru”. Dostrzeżona przez Peipera, który korespondował z tą zdolną szesnastolatką i później wprowadził ją w środowisko poetów. Doceniona, ale zmuszona od początku mierzyć się z krytyką i uprzedzeniami, w końcu niemalże zapomniana. To, że nie była traktowana na równi ze swoimi kolegami, możemy wywnioskować m.in. z listu Przybosia do Jalu Kurka², a przede wszystkim z założeń awangardystów podkreślających męskość poezji w czasie mizoginistycznych tekstach i manifestach. Nie wydała żadnego tomiku, a do dziś zachowało się jedynie dwadzieścia jej wierszy, korespondencja z Jalu Kurkiem czy Przybosiem i kilka artykułów. Nie wiemy o jej życiu prawie nic. Urodziła się najprawdopodobniej w 1907 roku, a zginęła w 1940 w warszawskim getcie³. Patrząc na wersy wiersza *Cisza*: „I spokojnie czuję, że mnie pieści / Cisza jak matka, której nie pamiętam”⁴, wydaje się, że straciła matkę, ale równie dobrze może to być jedynie kreacja podmiotki.

Rozważania nad Miłą Elin mogą być kluczowe dla badań nad twórczością polskich awangardystek i wpływem kobiecej podmiotowości na proces twórczy; są próbą pokazania, że dykcja awangardowa nie zawsze była męska, i uwzględnienia głosów autorek, które zasługują na uwagę i uwidocznienie. Jak pisze Łukasz Kraj:

Tak postawione zadanie musiałyby – w mojej ocenie – nie tylko polegać na przywracaniu głosu pisarkom zapomnianym czy odesłanym poza margines oficjalnej,

¹ J. Przyboś, *List do Jalu Kurka z dn. 01.06.1931*, [w:] *Materiały do dziejów awangardy*, oprac. T. Kułak, „Archiwum literackie” 1975, t. 20, s. 109.

² Tamże, s.78.

³ A.K. Waśkiewicz, *Nota edytorska*, [w:] M. Elin, *16 wierszy*, Gdańsk 1999, s. 21.

⁴ M. Elin, *Cisza*, [w:] *Miła Elin. Poezje i szkice o poezji*, red. i oprac. S. Sobieraj, Siedlce 2021, s. 71.

kanonicznej historii literatury (choć kanon ten jest od pewnego czasu sukcesywnie dekonstruowany), ale i zawierać w sobie próbę ujęcia bądź zasygnalizowania tego, co dla awangardowej twórczości kobiet specyficzne, co znajduje się w miejscach odkształceń od dominującego, patriarchalnego modelu⁵.

W poniższej pracy przyjrę się innowacjom, jakie Elin wprowadziła do swoich tekstów, jej sposobom odnalezienia autentycznego i przede wszystkim autonomicznego głosu. Przeanalizuję, jak przekształcała na własny użytek Peiperowskie narzędzia, jak postrzega własne otoczenie oraz swoją osobność, nieprzystawalność. Ważne jest dla mnie również swoiste pionierstwo – w jej utworach występują zaczątki pomysłów, które zostały rozwinięte po wojnie w twórczości neoawangardowej. Propozycję zwrócenia uwagi na wiersze Mili Elin w relacji z powrotem awangardy na przełomie lat 60. i 70. wysuwa Tomasz Cieślak-Sokołowski. Pisze on o „sporze w pokoleniowej rodzinie”, którego świadectwem są utwory Elin. Był on impulsem do innego spojrzenia na awangardę, rozwijanego trzydzieści lat później:

Warto zauważyć na prawach osobnego przypisu, że większość tekstów poświęconych poezji Elin i Piwowara pojawiła się właśnie w latach 60. i 70. Najprostszym wytłumaczeniem może być, oczywiście, odnowione w tym czasie intensywne zainteresowanie dziedzictwem Awangardy Krakowskiej; na poziomie tego prostego wytłumaczenia nie chciałbym jednak zatrzymać swojej uwagi⁶.

Właśnie w tym czasie debiutuje Krystyna Miłobędzka⁷, której zapiski będą dla mnie ważnym punktem odniesienia. Celem mojej pracy jest pokazanie sylwetki Elin nie jako „stażystki” Peipera, ale poetki o dużej świadomości, której pomimo trudności udało się zaistnieć w silnie zmaskulinizowanym środowisku Awangardy Krakowskiej.

5 E. Kraj, *Feminizowanie awangardy? „Na pewno książka kobiety” Wandy Melcer*, „Pamiętnik Literacki”, R. CX (2019), z. 3, s. 59.

6 T. Cieślak-Sokołowski, *W „wąwozach awangardy”: Lech Piwowar, Mila Elin*, [w:] *Formacja 1910. Świadkowie nowoczesności*, red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2011, s. 358.

7 *Anaglify* (publikowane w „*Twórczości*” (1960) i „*Pokrewne*” (1970)).

*Nie mówić, ale mieć to w rękach*⁸

W jednym z niezliczonych autotematycznych wierszy poetka pisze o charakterystycznym dla awangardy kryzysie języka jako narzędzia poznania i reprezentacji. Elin przyznaje: „(...) nie umiem już dziś pisać sobą”. *Nienapisany wiersz*⁹ to wyraz niemocy poetyckiej i świadomości niewyraźności. Co jest jej przyczyną? Problem podmiotki to nie tylko brak weny – wiersz wydaje się być refleksją nad tym, jak w sposób awangardowy „pisać sobą” – wyrażając autentyczne przeżycia, nie wpaść w pułapkę naśladownictwa. Kobieta wyłaniająca się z tego wiersza nie chce być, parafrazując tekst *Nagiej* Peipera: „kartką papieru którą on zapisze”¹⁰. Nie kryje požądania, pragnie mówić „wiersz bez skarg” na równi z mężczyzną, do którego się zwraca. W kreacji artysty jako architekta-budowniczego widać inspirację Peiperem. W eseju dotyczącym tomu *Raz* Elin bardzo pochlebnie wyraża się o swoim mentorze, pisząc:

Poeta, architekt swych poematów, dba o budulec w pierwszorzędnym gatunku i prawie pedantycznie cyzeluje elementy swych utworów; element[em – N.R.], który obdarzył swoją największą sympatią jest metafora¹¹.

Słowa jako „cegły” pozornie wydają się być prostą kontynuacją tej idei. Co różni ten wiersz od *Pieśni murarzy* Jalu Kurka¹² oraz tekstów Peipera i Przybosia i sprawia, że nie sposób pomylić autorki z nikim innym? Poza oczywistym użyciem form żeńskich, zdanie: „Chcę zapomnieć ostatnie słowa, / słowa cegły, z których budowałam swój dom”¹³ wprowadza kategorię domu nie tylko jako obiektu architektonicznego, ale przede wszystkim doświadczanego, miejsca bliskiego poetce. Jest to często wykorzystywany wtedy wiersz zdaniowy, ale treściowo wyprzedza on swój czas. W tym, jak i w wielu innych tekstach Elin, nasuwa się temat samotności, braku poczu-

8 K. Miłobędzka, *Spis z natury. 3. Jesteś samo śpiewa. Z Krystyną Miłobędzką rozmawia Jarosław Borowiec*, Lusowo 2019, s. 5.

9 M. Elin, *Nienapisany wiersz*, [w:] *Mila Elin. Poezje...*, dz. cyt., s. 68.

10 T. Peiper, *Naga*, [w:] *Tegoż, Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979, s. 287.

11 M. Elin, *Tadeusz Peiper i jego „Raz”*, [w:] *Mila Elin. Poezje...*, dz. cyt., s. 84.

12 Zob. J. Kurek, *Pieśń murarzy*, [w:] *Tegoż, Wiersze awangardowe*, Warszawa 1954, s. 25.

13 M. Elin, *Nienapisany wiersz*, [w:] *Mila Elin. Poezje...*, dz. cyt., s. 68.

cia bezpieczeństwa. Autorka pisze i marzy o przestrzeni pełnej bliskości, w unikatowy sposób wykorzystuje awangardowe narzędzia, by dać świadectwo perspektywy młodej kobiety. Dwa ostatnie wersy są bolesnym wyznaniem osoby, która tęskni za zmysłowością. Wiersz powiedziany „ustami na ustach” to poezja pisana ciałem, połączona z nim organicznie, przenikająca się z życiem.

To podejście przybliży ją do zapisów Miłobędzkiej, która podobną metaforę wykorzystuje niemal pół wieku później w tomie *Dom, pokarmy*:

Spróbuj zbudować dom ze słów. I lampy zapal, z ojcem
z matką, kto przyszedł, którzyś, pamiętaj o kolacji, na-
jesz się. I z ćmą i z psem, któremu przydepnęłaś łapę.
Z ogromnym miejscem na ich zdumione „jesteś”¹⁴.

Forma prozatorska zapisków i ich urwany, jakby nigdy niedokończony, kształt wskazuje na chęć nadążenia za terażniejszością, uchwycenia jej. Jednocześnie uderza precyzja języka i jego zanurzenie w rzeczywistości. Pierwsze zdanie wyraża programowe dla Miłobędzkiej założenie, któremu poetka jest wierna przez całe swoje życie. Stanisław Barańczak pisał o tym, że: „Chodzi o to, aby język «zachowywał się» niejako analogicznie do rzeczy i sytuacji, o których mówi; aby był nie tyle ich odwzorowaniem, ile – sobowtorem”¹⁵.

Miłobędzka rozwija je w kolejnych tomikach, a nawet tekstach teatralnych, doprowadzając do granic możliwości w zbiorze *wszystkowiersze*¹⁶. „Spróbuj” – zachęca podmiotka (może samą siebie?) do podjęcia wyzwania. Język jest dla niej zawsze podejrzany. Jak mówi wiele lat później w rozmowie z Borowcem:

Rozmawialiśmy kiedyś o tym niezwykłym wspomnieniu Tymka Karpowicza z jego wyjazdu do Chin. Na jednej z odległych prowincji zobaczył starszego człowieka, który siedział przy drodze ze stertą patyków i coś z nich układał. Kiedy zapytał prze-

14 K. Miłobędzka, *** [Moje słowa, moje słowo], [w:] *Dom, pokarmy*, Wrocław 1975, s. 27.

15 S. Barańczak, *Dramatyczna niegramatyczność*, [w:] *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, red. Jarosław Borowiec, Wrocław 2012, s. 44.

16 Poetka, nawiązując do poezji konkretnej, pisze *Wiersz wróbel, Wiersz most czy Wiersz róża*, zob. K. Miłobędzka, *wszystkowiersze*, Legnica 2000.

wodnika, co on robi i kim jest, usłyszał, że to jest tutejszy niepiśmienny poeta, który nie zna języka i gramatyki, i układa swoje wiersze z patyków. I to jest wspaniałe, że słowa wcale nie są nam potrzebne do wyrażania naszych związków ze światem¹⁷.

Idealem twórcy jest więc człowiek niepotrafiący pisać, ale może właśnie dlatego lepiej rozumiejący i czujący. Język jeszcze jej dla niego nie zamglił, działa więc trochę tak, jak dziecko – kolejny istotny wyznacznik twórczości Miłobędzkiej to inspiracja dziecięcym sposobem postrzegania i próba powrotu do niego. Doświadczenie matki nie jest sprzeczne z dykcją neoawangardową.

Choć u Mili Elin widać podobieństwa w podejściu do języka, to jej propozycja nie jest tak radykalna i rozbudowana. Co więcej, afirmacja świata wokół jest zdecydowanie przyćmiona. Elin pisze „budowałam”¹⁸ – użycie czasownika w aspekcie niedokonanym podkreśla niedokończenie tego, przypuszczalnie niemożliwego do wykonania, zadania. Mimo pozornego niepowodzenia, stawia jednak pierwszą cegielkę do budowy domu, którą później kontynuują inne poetki i poeci.

**WCHODZI SIĘ DO WNĘTRZA OWOCU, JEDNYM ROZCIĘCIEM
ODKRYWA RZĘDY NASION
I ONE JESZCZE ŻYWE ALBO DOPIERO ŻYWE WIDZĄ NÓŻ
W OPUSZCZONEJ RĘCE¹⁹**

Mila Elin jest poetką przedmiotów codziennego użytku. Wprowadza do swojego rekwizytorium związane z przestrzenią domową²⁰: chusteczki, suknię, prześcieradła, firanki czy stół. Przygląda się temu, jak wchodzi w relacje i „chłonie rzeczy”²¹ całą sobą. Pod opisem pokoju kryją się emocje będące się we wnętrzu podmiotki, np. w wierszu *Ten dzień* Elin korzysta z przedmiotów dla przedstawienia metajęzykowej refleksji. Również tutaj zaciera granice między słowem a rzeczą.

17 K. Miłobędzka, *Spis z natury*. 3. *Jesteś samo śpiewa*, dz. cyt., s. 5.

18 M. Elin, *Nienapisany wiersz*, [w:] *Mila Elin. Poezje...*, dz. cyt., s. 68.

19 K. Miłobędzka, *** [Wchodzi się...], [w:] *Spis z natury 1. Anaglify*, dz. cyt., s. 42.

20 Zob. *Taż*, *Wnętrze o zmierzchu*, [w:] *tamże*, dz. cyt., s. 57.

21 M. Elin, *Ten dzień*, [w:] *Mila Elin. Poezje...*, dz. cyt., s. 69. Wszystkie fragmenty wiersza *Ten dzień* w podrozdziale cytuję za tym wydaniem.

Poetka sama stosuje się do tego, co ceni u Peipera; pisze o nim w jednym z esejów: „W erotyce Peipera wyrafinowanie łączy się z żywiołową, niemal pierwotną zmysłowością, a wszelki ślad sentymentu ukrywa poeta tak starannie, że aż staje się on korzystnie dla nich widoczny”²². Oryginalna metaforyka i zastępowanie prostych słów ekspresyjnymi metaforami potęguje efekt zmysłowości. Elin pisze: „kapie mnie słodki jadowity zamęt/ słów(…)” Stosuje również Peiperowski „układ rozkwitania” – poematami rozkwitającymi można by nazwać wiersze *Ogrodnik* i *Na dom wiejski*.

Fraza „Ciasno mnie objął dnia tego pierścien” to „uścisk z terażniejszością”²³ w kobiecym wydaniu. Są to słowa „w tęczowej obwódce”, „najcudniejsze” – liryczne, może mało wyrafinowane i trochę naiwne, ale autentyczne i działające na wyobraźnię. Podobnie zdanie: „Jak owoce gryzę twoje wiersze” odsłania powiązania między cielesnością a poezją. Podejście Elin przypomina też sposób kubistycznego przedstawiania – fragmentaryczność, rozszczepianie, cięcie i pokazywanie różnych płaszczyzn i linii. „Dziś patrzę na świat przez szlifowany diament,/ Przewiercam, tnę i gryzę, chłonę rzeczy”. Światło przechodzące przez diament przypomina trochę anaglif.

Tu również można przywołać twórczość Miłobędzkiej, która w swoim pierwszym cyklu próz poetyckich z 1960 roku pokazuje przestrzeń za pomocą tekstu. Jak mówi w rozmowie z Jarosławem Borowcem:

Jan Łęcki, który pracował ze mną w Instytucie Technologii Drewna, przyniósł pewnego dnia tajemnicze okulary, z informacją, że jest to anaglif – tak je nazywał. Patrząc na płaski rysunek i nagle on staje się przestrzenny. Powstawanie tych brył wzbudziło we mnie zachwyt. Dla mnie to był cud, nie mogłam się od tego oderwać. Wiedziałam wtedy, że będzie to nazwa tego, co napisałam²⁴.

Anaglify odkrywają praktykę uważnego przyglądania się poezji powojennej. Jacek Gutorow pisze, że w tych tekstach:

22 Taż, *Tadeusz Peiper i jego „Raz”*, [w:] *Mila Elin. Poezje...*, dz. cyt., s. 85.

23 Zob. T. Peiper, *Punkt wyjścia*, „Zwrotnica” 1922, nr 1, s. 3.

24 K. Miłobędzka, *Spis z natury*. 3. *Jesteś samo śpiewa*, dz. cyt., s. 14.

(...) [s]pojrzenie staje się częścią konstrukcji świata. Rozbija i spaja. Kładzie się cieniem na przedmiotach, ale jednocześnie oczyszcza je – jedynym gestem, precyzyjnie, aż zaczynają promieniować własnym rzeczowym blaskiem²⁵.

Zmiany perspektywy, zagłębienie „przez dziury w korze”²⁶ tam, gdzie nie wolno, sprawiają, że jest to niezwykle czuły, nieantropocentryczny projekt. Można współlistnieć ze światem tylko, jeśli przyjmuje się go z pokorą, bez wywyższania się.

NA PŁÓTNIE

ZIELONE FLASZKI MAJĄ KWAŚNĄ SMUKŁOŚĆ, MDŁY WDZIEK SIARCZANYCH KWIATÓW²⁷

Mila Elin za pomocą synestezji angażuje zmysły wzroku, smaku i węchu. Większą część wiersza *Martwa natura* zajmuje niezwykle plastyczny opis obrazu. Żywe kolory owoców i czerwień wina kontrastują ze słowem „martwa”. To, że za bezosobowym opisem kryje się coś więcej, sugeruje już porównanie „obrus fałduje się jak suknia” wskazujące na obecność kobiety w opisie.

Zachwyt nad życiem, nad światem? Tak, ale podszyty niepokojem (kwiaty są „siarczane”, pojawia się ołów i przede wszystkim niebezpieczna czerwień) i uczuciem odosobnienia, podkreślonym przez wyrażenie „jedną jedyną cytrynę”. Powracając do pierwszego wersu, zaskakuje użycie przerzutni po słowach „Na płótnie” wskazujące nieprawdziwość, „mdłość” tego, co zatrzymane na obrazie.

Mieszczkańskie przedstawienia owoców, kieliszka i ryby wiszą w tysiącach salonów, od setek lat artyści tworzą podobne malowidła. Również w literaturze można znaleźć tysiące podobnych ekfraz. Opis owoców zaklętych na wieczność w dziele jest pretekstem do refleksji nad przemijaniem; czytamy: „Pomarańcze – okrągłe pocałunki gorącej skóry”. Ciekawe jest to, że poetka wysuwa na pierwszy plan właśnie cytrusy – może słodko-kwaśne, egzo-

25 J. Gutorow, *Glif*, [w:] *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, dz. cyt., s. 19–20.

26 K. Miłobędzka, *** [Zimą ptaki sprawdzają...], [w:] *Spis z natury 1. Anaglify*, dz. cyt., s. 45.

27 M. Elin, *Martwa natura*, [w:] *Mila Elin. Poczje...*, dz. cyt., s. 60. Wszystkie fragmenty *Martwej natury* w podrozdziale cytuję z tym wydaniem.

tyczne, niedopasowane? Wiersz eksponuje napięcie pomiędzy sztucznością a naturalnością, martwym i żywym. Przywołuje uczucie, które minęło, ale pozostawiło po sobie ślad. „Cień niegdyś kochany” ma może w sobie coś z widmontologii Jacques’a Derridy²⁸.

W *Anaglifach* Miłobędzkiej znajdziemy zapissek, który – mimo odmiennej formy – koresponduje tematycznie z *Martwą naturą*. „Broszki żyły kiedyś na swobodzie”²⁹ – tak brzmi pierwsze zdanie tego tekstu. Ontologiczne rozważania nad tym, co zakłęte w żywicy na zawsze, są bliskie myśli Elin. Obie poetki korzystają również z podobnego rekwizytorium. Granat kojarzy się z pierwotnością; pisząc o „zranionych granatach”, a wcześniej o jabłkach („widzę silniejszą czerwień, czerwień jabłek, ciężkich kul”), Elin mogła mieć na myśli kuszenie Adama przez Ewę przedstawiane często w sztuce. Pestki czy też nasiona przywołują na myśl cykliczność – najpierw schowane głęboko w miąższu, wydobyte na zewnątrz przez działania człowieka lub natury zapoczątkowują nowe życie. Bycie *in statu nascendi*³⁰ jest niezwykle ważne dla Miłobędzkiej, u której przemijanie ściśle wiąże się z tym, że zawsze wyrośnie „następny i następny las”³¹.

W owym tekście o broszkach można też odnaleźć temat powiązań życia człowieka z życiem natury, choć brak tu obecnego w poezji najnowszej przerażenia stanem planety³². Działania ludzi usiłujących zatrzymać procesy zachodzące w przyrodzie (jak przejrzenie owoców, śmierć) są dla obu poetek co najmniej naiwne. Choć trudno interpretować wiersze Elin jako odejście od antropocentryzmu, warto zauważyć, że w jej twórczości również podejście do rozwoju techniki nie jest bezrefleksyjne. Co może zaskakiwać u awangardystki, symbole postępu, jak rampa czy automobile, które „złowieszczym sykiem żmij żyją”, nie są pokazane w pozytywnym świetle. Czy jest to refleksja nad tym, że miasto, masa i maszyna nie idą w parze z emancypacją³³?

28 Zob. szerzej [w:] J. Derrida, *Widma Marksa*, tłum. T. Załuski, Warszawa 2020.

29 K. Miłobędzka, *** [Broszki żyły kiedyś...], [w:] *Spis z natury 1. Anaglify*, dz. cyt., s. 45.

30 Zob. S. Barańczak, dz. cyt. s. 45.

31 K. Miłobędzka, *** [Broszki żyły kiedyś...], [w:] *Spis z natury 1. Anaglify*, dz. cyt., s. 45.

32 Zob. J. Skurtys, *Zamiast Szymborskiej? Krystyna Miłobędzka i źródła współczesnej ekopoezji w Polsce*, „Przestrzenie Teorii” 2017, nr 28, s. 203–219.

33 Zob. M. Elin, *Choroba Pijanej Pani*, [w:] *Mila Elin. Poezje...*, dz. cyt., s. 63. Bohaterka tego wiersza to zamknięta w szpitalu kobieta, która boi się dźwięków głośniejszej ulicy.

**A MAŁYMI SERDUSZKAMI SĄ KWIACIARKI,
KTÓRE PACHNĄ NA ROGACH³⁴**

Kim była Mila Elin? Pewnie nigdy nie uda nam się odtworzyć jej życiorysu, ale z utworów wyłania się nie oddana naśladowniczka Peipera, ale młoda, samoświadoma twórczyni. Odważnie wprowadza perspektywę kobiety do świata Awangardy Krakowskiej, nie boi się polemizować z jej mistrzami i pokazywać, że w dykcji „Zwrotnicy” może i powinno znaleźć się miejsce dla poetki. W swoich wierszach poruszała kwestie domu, odrębności, cielesności, wplatała też rozważania ontologiczne. Jej utwory wyprzedzają epokę zarówno pod względem tematycznym, jak i językowym czy wyobrażeniowym. Można zaryzykować stwierdzenie, że w kierunku, który zapoczątkowała, poszły późniejsze twórczynie neoawangardy – Krystyna Miłobędzka, a za nią Joanna Mueller i nowe pokolenie debiutujących obecnie autorek.

Choć Elin nigdy nie wydała tomiku wierszy, a jej nazwisko niezwykle rzadko pojawia się w tekstach dotyczących polskiej poezji przedwojennej, nie zgadzam się z interpretacją Agnieszki Daukszy³⁵, która widzi u poetki poczucie klęski i wycofania ze środowiska, zaszyście się w domowym zaciszu. Z utworów Elin wynika, że potrafiła ona znaleźć w swoim otoczeniu miejsca, w których dostrzegła kobiecą siłę i niezależność i umiała ją wyrazić. W Polsce wymagało to pewnej odwagi, ale warto zauważyć, że w tym samym czasie w lewobrzeżnym Paryżu istniała kobieca bohema artystyczna, którą tworzyły m.in. Gertrude Stein i Alice Babette Toklas, Hilda Doolittle czy Edith Wharton³⁶.

34 Taż, *Południe*, [w:] *Mila Elin. Poezje...*, dz. cyt., s. 61.

35 Zob. A. Dauksza, *Mila Elin – enigma awangardy. Poezja przestrzeni prywatnych*, [w:] *też*, *Kobiety na drodze. Doświadczenie przestrzeni publicznej w literaturze przełomu XX i XX wieku*, Kraków 2013, s. 15–21.

36 Zob. S. Benstock, *Kobiety z Lewego Brzegu Paryż 1900–1940*, tłum. E. Krasińska, P. Mielcarek, Warszawa 2004.

BIBLIOGRAFIA

- Barańczak S., *Dramatyczna niegramatyczność*, [w:] *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, red. Borowiec J., Wrocław 2012.
- Benstock S., *Kobiety z Lewego Brzegu. Paryż 1900-1940*, tłum. Krasieńska E., Mielcarek P., Warszawa 2004.
- Cieślak-Sokołowski T., *W „wqwozach awangardy”: Lech Piwowar, Mila Elin*, [w:] *Formacja 1910. Świadkowie nowoczesności*, red. Kozicka D., Cieślak-Sokołowski T., Kraków 2011.
- Dauksza A., *Mila Elin – enigma awangardy. Poezja przestrzeni prywatnych*, [w:] *też, Kobiety na drodze. Doświadczenie przestrzeni publicznej w literaturze przelomu XIX i XX wieku*, Kraków 2013.
- Derrida J., *Widma Marksa*, tłum. Załuski T., Warszawa 2020.
- Gutorow J., *Glif*, [w:] *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, red. Borowiec J., Wrocław 2012.
- Kraj Ł., *Feminizowanie awangardy? „Na pewno książka kobiety” Wandy Melcer*, „Pamiętnik Literacki”, R. XC (2019), z. 3.
- Kułąk T. (oprac.), *Materiały do dziejów awangardy*, „Archiwum literackie” 1975, t. 20.
- Kurek J., *Pieśń murarzy* [w:] *tegoż, Wiersze awangardowe*, Warszawa 1954.
- Majerski P., *Mila Elin. Jeszcze raz o „stażystce” Tadeusza Peipera*, [w:] *tenże, Nowocześni i nowoczesne. Konstelacje wyobraźni*, Katowice 2020.
- Miłobędzka K., *Dom, pokarmy*, Wrocław 1975.
- Miłobędzka K., *Spis z natury 1. Anaglify*, Lusowo 2019.
- Miłobędzka K., *Spis z natury. 3. Jesteś samo śpiewa. Z Krystyną Miłobędzką rozmawia Jarosław Borowiec*, Lusowo 2019.
- Miłobędzka K., *wszystkowersze*, Legnica 2000.
- Peiper T., *Naga*, [w:] *tegoż, Pisma wybrane*, oprac. Jaworski S., Wrocław 1979.
- Peiper T., *Punkt wyjścia*, „Zwrotnica” 1922, nr 1.
- Skurtys J., *Zamiast Szymborskiej? Krystyna Miłobędzka i źródła współczesnej ekopoezji w Polsce*, „Przestrzenie Teorii” 2017, nr 28.
- Mila Elin. Poezje i szkice o poezji*, red. i oprac. Sobieraj S., Siedlce 2021.
- Waśkiewicz A.K., *Nota edytorska*, [w:] *M. Elin, 16 wierszy*, Gdańsk 1999.

Martyna Kozdraś

Artystyczna wrażliwość i afekt. Chopin w literaturze polskiej

WSTĘP

Fryderyk Chopin (1810–1849)¹ to nie tylko wybitny kompozytor i wirtuoz, ale także postać, która na stałe zapisała się w światowej kulturze. Jego twórczość jest powszechnie znana i niezwykle szanowana. Małgorzata Sokalska podkreśla, iż „motywy ludowe [...], które są jedną z cech podstawowych stylu Chopina, wyrazistego i rozpoznawalnego praktycznie na całym świecie, nie utrudniły mu wstępu na muzyczny Olimp, a wręcz przeciwnie, zapewniły mu tam funkcję ambasadora polskiej kultury”². Muzykolodzy, teoretycy muzyki oraz chopinolodzy, których kluczowym reprezentantem jest autor najdoskonalszych dzieł dotyczących zarówno twórczości, jak i archetypu kompozytora w kulturze – Mieczysław Tomaszewski, zastanawiali się nad fenomenem Chopina, który potrafił nieśmiertelnie poruszyć serca całego świata. Wpływ Chopina na kulturę jest ogromny, muzyk inspirował nie tylko artystów różnych sztuk, ale i badaczy, którzy w dziełach – także literackich – doszukiwali się unikatowości wirtuoza. Na przestrzeni lat powstało mnóstwo opracowań naukowych, dotyczących zarówno twórczości, jak i biografii Chopina. Podczas badań posługiwano się jednak zastaną metodologią, dlatego warto spojrzeć na tę problematykę, wykorzystując rozwiązania powstałe podczas gwałtownego rozwoju nowej humanistyki.

Każdy człowiek przychodzi na świat wyposażony w afektywną dyspozycję do bycia pobudzonym i do wywoływania pobudzenia w innych ludziach. Dyspozycja ta jest przed- i pozajęzykowa, a w czasie trwania naszego życia

¹ Wybrane biografie: M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Kraków 2005; M. Tomaszewski, *Fryderyk Chopin: życie twórcy*, Warszawa 2015; H. Opiński, *Chopin*, Warszawa 1996; J. Iwaszkiewicz, *Chopin*, Kraków 2010.

² M. Sokalska, *Ideal artysty romantycznego, ideal artysty polskiego, czyli Fryderyk Chopin idealnie wytłumaczony*, [w:] *Olimp – ideal, doskonałość, absolut*, red. M. Cieśla-Korytowska, I. Puchalska, Kraków 2014, s. 163.

zostaje zmodyfikowana przez socjalizację. Sam afekt jest nieuchwytny – gdy go rozpoznamy, staje się emocją. Teoria afektu, podobnie jak badania problematyki ekspresji, zwraca uwagę na zaniedbane pole naukowe związane z tym tematem i przyznaje racje tym, którzy twierdzą, że czasami reakcja afektywna okazuje się ważniejsza niż rozumienie znaczenia komunikatu.

Już od czasów Platona mamy świadomość, że to, **JAK** ktoś do nas mówi, jest równoważne z tym, **CO** do nas mówi. Sztuka w założeniu powinna wpływać na odbiorcę, dlatego sposób, w jaki odbieramy i kreujemy dany utwór, powinien stanowić istotny aspekt badań naukowych. Badacze muzyki dostrzegli związek pomiędzy sztuką dźwięków a afektami. Publikacja Leonarda B. Meyera pt. *O emocji i znaczeniu w muzyce* jest próbą odpowiedzi na pytanie, czy i jak znaczenie muzyczne może być komunikowane. Zdaniem Meyera afekt rodzi się w słuchaczu nie tylko wtedy, gdy muzyka spełnia jego oczekiwania, ale również wtedy, gdy bawi się jego pragnieniami i pełni funkcję lustra, w którym odbiorca ogląda samego³. Anna Chęćka-Gotkowicz wyodrębnia słuchanie „afektywne” jako strategię interpretacyjną oraz estetykę filozoficzną rozumienia muzyki⁴. Współcześnie teoria afektu jest przedmiotem badań literaturoznawczych. Metoda ta zafascynowała wielu badaczy, m.in. Annę Łebkowską, która w swoim artykule pt. *Zdarzenie – afekt – twórczość* przedstawiła obecne w prozie XX wieku relacje⁵.

Czy można mówić o afekcie Chopina? Oczywiście, zarówno jego twórczość, jak i sama osobowość wpłynęły na powstanie kolejnych wspaniałych dzieł. Wybitny oraz unikatowy styl kompozytora nie mógł spotkać się z obojętnością i stał się inspiracją dla największych twórców. Zdaniem niemieckiego muzykologa Alfreda Einsteina: „Znajdował on naśladowców nie tylko w Warszawie, lecz od Północy do Południa, od Oslo do Palermo, od Wschodu do Zachodu, od Petersburga do Paryża. Podobnie jak żaden kompozytor muzyki symfonicznej XIX wieku nie mógł nie dostrzec Beethovena, tak żaden kompozytor muzyki fortepianowej po roku 1830 nie

3 L.B. Meyer, *O emocji i znaczeniu w muzyce*, przeł. K. Berger, Warszawa 1974, s. 51.

4 A. Chęćka-Gotkowicz, *Słuchanie „afektywne” jako strategia interpretacyjna. Współczesna estetyka filozoficzna wobec problemu rozumienia muzyki*, [w:] *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, Warszawa 2015, s. 611.

5 A. Łebkowska, *Zdarzenie – afekt – twórczość*, [w:] *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, Warszawa 2015, s. 347.

mógł pominąć Chopina⁶. Afekt muzyki polskiego artysty jest widoczny również w innych dziedzinach światowej i polskiej kultury. Jeszcze za jego życia to echo było widoczne w twórczości francuskiego malarza – Eugeniusza Delacroixa oraz w kręgu literackim m. in.: u Henryka Heinego i George Sand. Środowisko polskie również nie pozostało obojętne, reprezentanci różnych epok chętnie nawiązywali do wybitnego twórcy, byli to np.: Cyprian Norwid, Kornel Ujejski czy Stanisław Przybyszewski.

TRANSMISJA AFECTÓW LITERATURZE

W naukach psychologicznych afekt definiuje się jako: „chwilową, pozytywną lub negatywną reakcję organizmu (wegetatywną, mięśniową, doznaniową) na jakąś zmianę w otoczeniu lub w samym podmiocie⁷. Dlaczego afekt fascynuje literaturoznawców? Ponieważ teksty literackie, utwory muzyczne, przedstawienia teatralne, obrazy i wystawy to nośniki transmitujące afekty, nie są one wytworami psychologii autora czy wiedzy czytelnika⁸. Ernst van Alphen w rozmowie z Romą Sendyką i Katarzyną Bojarską zdradził, iż „afekty skłaniają do myślenia, co znaczy, że ostatecznie nie mają one swojego, osobnego znaczenia, ale mają siłę, siłę mobilizacji”⁹. Stwierdził również:

Wydaje mi się, że to [teoria afektu – M.K.] konieczne dopełnienie praktyk badawczych, pedagogicznych, strategii autorskich i operacji krytycznych. To szczególnie cenne w środowisku, którego dynamikę organizuje nieustanna wymiana informacji, przesył danych i faktów, w środowisku skażonym tym nadmiarem. Informacje są absolutnie niezbędne, ale ich przedawkowanie paraliżuje działanie, wywołuje stagnację i apatię, przeciw pamięci¹⁰.

6 A. Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, Kraków 1983, s. 232.

7 A. Kolańczyk, *Procesy afektywne i orientacja w otoczeniu*, [w:] *Serce w rozumie. Afektywne podstawy orientacji w otoczeniu*, Gdańsk 2004, s. 16.

8 *Afekty i nowoczesność*, [online] <https://ibl.waw.pl/pl/o-instytucje/pracownice-i-zespoły/zespol-do-badan-nad-literatura-i-kultura-poznej-nowoczesnosci/afektyinowoczesnosci/afekty-i-nowoczesnosci> [dostęp: 12.06.2022].

9 *Afekt, trauma i rozumienie: sztuka ponad granicami wyobraźni. Ernst van Alphen w rozmowie z Romą Sendyką i Katarzyną Bojarską*, „Teksty Drugie” 2012, nr 4, s. 216.

10 Tamże, s. 217.

Metoda teorii afektu bada to, co nieuchwytnie, dlatego jest różnie interpretowana i dla wielu niejasna. Z pewnością jednak przesuwa uwagę oraz wrażliwość na zaniedbane pole naukowe. Ułatwia ona, a może nawet umożliwia odpowiedź na pytanie, jak dzieło wpływa na odbiorców oraz na inne dzieła. Wpływ ten badacze definiują jako transmisję afektów¹¹.

PERSPEKTYWA LOKALNA – LITERATURA POLSKA

Afektywność Chopina jest także widoczna w literaturze polskiej. Kompozytora, według idei horacjańskiej, można nazwać nieśmiertelnym, ponieważ dzięki swojej twórczości zapisał się na kartach kultury. Pianista już za życia zdobył wielką sławę, która po śmierci zyskała jeszcze większe uznanie. Ojczyzna, podobnie jak świat, dostrzegła geniusz polskiego kompozytora. W 1936 roku Julian Tuwim pisał:

Chopin był największym wstrząsem artystycznym, jakiego doznałem. Uwielbienie dla Chopina wciąż rosło i nadal rośnie, uważam go za najcudowniejsze zjawisko nie tylko w dziejach polskiej poezji, ale w ogóle sztuki wszechświatowej. I gdyby się nagle zjawiał jakiś wielki i straszny Kontroler i oświadczył, że na początku wieku XIX los nazbyt hojnie obdarzył tę ziemię genialnymi twórcami i że teraz trzeba kogoś «wybierać» - wybrałbym bez wahania! Oddałbym natychmiast: Mickiewicza – z rozpaczą, Słowackiego – z żalem, a tuzin Krasińskich za jednego Chopina. Sam nie grając, żywię dla Chopina uczucie, które tylko religią nazwać można¹².

Dla poety przedstawiciel muzyki romantyzmu był niemal bogiem, który zrewolucjonizował nie tylko polską, ale i światową sztukę. Przywołani przez niego romantycy, choć z pewnością wybitni, to jednak – w uznaniu Tuwima – mniej utalentowani. Józef Opalski stwierdza, iż: „podwaliny legendy chopinowskiej wznosili już jemu współcześni, ale dopiero koniec wieku XIX przyniósł mocne jej utrwalenie”¹³. Sztuka dźwięków w przeciwieństwie

11 Zob. szerzej [w:] M. Pieniążek, *Artystyczne transmisje afektu*, [online] <https://rep.up.krakow.pl/xmlui/bitstream/handle/11716/10017/AF279--06Artystyczne-transmisje--Pieniazek.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [dostęp: 12.06.2022].

12 J. Tuwim, *Uwielbienie dla Chopina*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 11, s. 2.

13 J. Opalski, *Chopin i Szymanowski...*, dz. cyt., s. 95.

do literatury jest pozajęzykowa. Choć słowa potrafią uskrzydlić i wytworzyć nadziemską aurę, to jednak muzyka robi to w sposób nieokreślony, który dla każdego odbiorcy jest – jeszcze bardziej – subiektywny. Chopin zachwycał i nadal zachwyca, dlatego jego wpływ przepełnia polską kulturę i literaturę. Tomaszewski podkreślał, iż: „temat chopinowski w literaturze i sztuce pojawiał się uporczywie – był realizowany na różnych poziomach talentu, świadcząc o zmieniającej się perspektywie estetycznej”¹⁴.

Polski kompozytor należy do nielicznych artystów, którym uwagę poświęcają nie tylko badacze muzyki, ale też literaci. Znaczące miejsce wśród licznych publikacji na temat kompozytora zajmują biografie. Ilona Pikulska w publikacji pt. *Dwudziestowieczne biografie literackie Fryderyka Chopina* dogłębnie analizuje cztery wybrane autorstwa: Juliusza Kadena Bandrowskiego, Adolfa Nowaczyńskiego, Kazimierza Wierzyńskiego i Jarosława Iwaszkiewicza. Badaczka dokonała wyboru, istnieje bowiem wiele monografii wybitnego artysty, co świadczy o ogromnym wpływie, jaki Chopin wywarł na ówczesnych i współczesnych.

Cyprian Norwid w 1849 roku, dzień po śmierci kompozytora napisał jedną z najbardziej znanych sentencji chopinowskich – „Rodem Warszawianin, sercem Polak, a talentem świata obywatel”¹⁵. Choć znajomość obu artystów trwała zaledwie kilka miesięcy, to jednak darzyli się oni ogromną sympatią i zrozumieniem¹⁶. Mogło być to spowodowane podobieństwami, jakie ich ówczesznie łączyły. Obaj w latach młodości triumfowali w Warszawie, a później opuścili ukochaną ojczyznę bez świadomości, że już nigdy do niej nie wrócą.

Norwid, podobnie jak później Tomaszewski, widzi w Chopinie ideał artysty polskiego. Dla potomnych niezwykle wartościowy wydaje się sposób opisanego wielkiego geniuszu, który nie odbiega swoim poziomem artystycznym od opisywanego. Władysław Stróżewski podkreśla, iż:

[...] nie chodzi o to, co jest ludowe, ale chodzi też o to, co jest narodowe [...]. Naród jest pewną społecznością, która rządzi się własnymi prawami, która nie jest tylko

14 M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek...*, dz. cyt., s. 750.

15 *Chopin i Norwid*, [online] https://www.polic.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=1686:chopin-i-norwid&catid=34:filharmonia-wrocawska-2012&lang=pl [dostęp: 12.06.2022].

16 Tamże.

fikcją, która jest czymś konkretnym, realnym i, co więcej, ma także pewne przeznaczenie w całym programie, który realizuje ludzkość¹⁷.

Norwid już w XIX wieku zauważył to, co Karol Szymanowski później. Chopin dążył do bycia artystą uniwersalnym, a nie cytującym. Badacze za najdoskonalszy utwór, w którym poeta odwoływał się do osoby i twórczości kompozytora uznają *Fortepian Szopena*. Podkreślają, iż muzyka wpływa nie tylko na wyobrażenie, ale również na utwór poety, tym samym w szczególny sposób kształtując formę poematu. Afekt artysty w twórczości Norwida stał się jednocześnie przekąźnikiem jego własnych koncepcji estetycznych. Dzięki poznaniu kompozytora i jego twórczości poeta mógł w indywidualny sposób w pełni zrozumieć sztukę oraz wykrystalizować swój światopogląd.

Kornel Ujejski to poeta, w którego kręgu zainteresowań również znalazła się muzyka i fascynacja Chopinem. Ten aspekt twórczości poety stał się przedmiotem obszernej rozprawy Kingi Fink pt. *Muzyka w twórczości Kornela Ujejskiego*. Poeta oraz muzyk poznali się w Paryżu w przedostatnim roku życia kompozytora. Kazimierz Maciąg tak opisuje tę relację:

Znajomość, jak się wydaje, miała charakter dość zażyły, o czym może świadczyć wydarzenie w operze paryskiej. Ujejski, wiedząc, że Chopin nie jest w stanie pokonać schodów o własnych siłach, miał – wedle własnego świadectwa – wnieść przyjaciela na piętro. Genialny pianista stał się odtąd naczelnym autorytetem muzycznym dla poety¹⁸.

Ujejski w swoim zbiorze z roku 1866 przełożył na język poezji kilka kompozycji polskiego muzyka, w tym sześć jego mazurków¹⁹. Analizy *Tłumaczeń Szopena* podjął się Andrzej Hejmej zwracający uwagę na genezę dzieła, czyli spotkanie Ujejskiego z Chopinem w Paryżu na przełomie 1847 i 1848

17 W. Stróżewski, *Narodowe i uniwersalne – wychodząc od Norwida*, [online] <https://bazekon.uek.krakow.pl/171345415> [dostęp: 12.06.2022], s. 399.

18 K. Maciąg, *Kornel Ujejski i muzyka*, [online] <https://repozytorium.ur.edu.pl/items/9b1d4e95-01df-4fde-a29f-8a51d141daf8> [dostęp: 12.06.2022], s. 550–551.

19 K. Orłowska, „Odgadnąć i uzewnętrznić wielką tajemnicę [...] Chopinowskiej muzyki” – „Dusze niektórych melodii”. „Chopin” Cezarego Jellenty, [online] <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/pspsl/article/view/30925> [dostęp: 12.06.2022], s. 284.

roku²⁰. Literaturoznawca w sposób pogłębiony analizuje dzieło, ostatecznie dochodząc do wniosku, iż:

Propozycje poetyckich „tłumaczeń” muzyki Chopina, podobnie jak chociażby *Gambara* Balzaka czy utwory Hoffmanna o muzyce, tworzą artystyczne świadectwo pewnej epoki, pewnego sposobu myślenia o sztuce [...]. Trzeba przy tym dzisiaj powiedzieć, iż – mimo krytyki pod adresem twórców usiłujących znosić w romantyzmie granice oddzielające różne dziedziny sztuki oraz konieczności zarzucenia w aktualnych studiach komparatystycznych estetyki tzw. paradygmatu romantycznego – to właśnie dziewiętnastowieczne próby literackie otwierają nowe perspektywy artystyczne i decydują o późniejszych propozycjach interpretowania muzyki w literaturze²¹.

Literacki przekład muzyki to zadanie wyjątkowo problematyczne, trudno orzec o jakości owego „przekładu”, jednak warto docenić trud oraz nowo powstałą perspektywę. Sokalska zakwalifikowała dzieło Ujejskiego do tekstów literackich, które są świadectwem recepcji muzyki Chopina. Owe tłumaczenia stanowią: „poetyckie uzupełnienie kompozycji o aspekt werbalny, w zamyśle twórcy będący czymś na kształt literackiego programu owego dzieła”²².

Fryderyk Chopin należał do twórców najbardziej cenionych przez Stanisława Przybyszewskiego. Pisarz poświęcił mu wiele pism, zawierających filozoficzną interpretację sztuki kompozytora. Afektywność wirtuoza w twórczości poety podlega jednak ewolucji. Na przełomie XIX i XX wieku nowoczesna eseistyka dopiero się rodziła²³. W 1892 roku Przybyszewski decyduje się na wydanie dzieła *Z psychologii jednostki twórczej*, w której uznaje Chopina i Fryderyka Nietzschego za ówczesne idealne indywidualności. Wybór tych dwóch wybitnych twórców miał poświadczyć związek ludzkiej psychiki z geniuszem. Faktem powszechnie znanym jest to, iż Przybyszewski darzył kompozytora i jego muzykę ogromnym szacunkiem oraz uwielbie-

20 A. Hejmej, *(D)efekt tłumaczeń Chopina*, [w:] *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2012, s. 206.

21 Tamże, s. 224–225.

22 M. Sokalska, *Ideal artystyczny romantycznego...*, dz. cyt. s. 168.

23 G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Esej i proza – próba monografii*, Kraków 2008, s. 18.

niem²⁴. Badacze zajmujący się związkami młodopolanina z muzyką podkreślali, iż „zainteresowanie Przybyszewskiego muzyką przewija się niczym barwna nić przez całe jego życie”²⁵. Pisarz od najmłodszych lat uczył się gry na fortepianie, później komponował, aż w końcu stał się rozpoznawalnym wykonawcą amatorem. M. Sokalska w tekście pt. *Chopin Przybyszewskiego* opisuje przyczynę upadku kariery muzycznej pisarza. Choć posiadał ambicję i chęć do pracy, to jednak jego głównym pianistycznym defektem była słabo rozwinięta biegłość techniczna²⁶. Muzyka była dla niego niezwykle ważna, dlatego stworzył nawet litanie do świętej Cecylii – patronki muzyki – z prośbą o dar owej biegłości. Podejście pisarza-filozofa do sztuki dźwięków jest niejednowymiarowe, ogromnie fascynowała go również technika wykonawcza, której sam nie wypracował. Sokalska podsumowała to słowami: „Techniczna biegłość jest zatem środkiem bezwzględnie panowania nad muzyką, ale jawi się również jako medium umożliwiające przekroczenie ograniczeń własnej fizyczności”²⁷. Problemy wykonawcze zbliżyły interpretacje muzyczne Przybyszewskiego do paradygmatu romantycznego, dla którego ważniejsza była emocjonalność. Jeden z największych romantyków – Chopin, był ogromną inspiracją dla pisarza, nie tylko muzyczną, ale przede wszystkim artystyczną i osobowościową. Przybyszewski kilkakrotnie kontemplował nad jego fenomenem, np. w *Z psychologii jednostki twórczej, w Ku czci mistrza czy w Szopen a Naród*.

Liryczna i emocjonalna siła, którą jest przepełniona muzyka Chopina jest trudna do wytłumaczenia. Wielu badaczy zastanawiało się nad jej pochodzeniem, a pisarz, prawdopodobnie jako jedyny, tłumaczył ją nietypowym układem nerwowym. Przybyszewski zwraca uwagę na chorowitość Chopina. Powszechnie znane są jego medyczne diagnozy, ale i zmiany stanów psychicznych, z którymi się zmagał, np. halucynacje. W charakterystycznym dla poety egzaltowanym stylu opisuje on wygląd kompozytora, który według młodopolanina, był skutkiem „tęsknoty innego rodzaju”:

24 Ten fakt podkreślała M. Sokalska w tekście pt. *Chopin Przybyszewskiego*, [w:] *Przybyszewski. Rewizje i filiacje*, red. G. Matuszek, Kraków 2015, s. 155.

25 L. Richter, *O poglądach Stanisława Przybyszewskiego na muzykę*, „Muzyka” 1971, nr 1, s. 5.

26 M. Sokalska, *Chopin Przybyszewskiego* [w:] *Przybyszewski. Rewizje i filiacje*, red. G. Matuszek, Kraków 2015, s. 156.

27 M. Sokalska, *Chopin...*, dz. cyt., s. 157.

Ma on chlorotyczną cerę anemii z przejrzystą skórą, przez którą najdelikatniejsza siatka żył i żyłek błękitnieje, postać jej wiotka i powiewna ze smukłymi a nieskończenie delikatnymi kształtami, co w każdym ruchu zdradzają niezrównaną grację wymierających rodów magnackich; a w przepastnie głębokich jej źrenicach prześwieca nadmierna inteligencja dzieci, którym lud rychłą śmierć wroży²⁸.

Owa tęsknota, którą opisuje Przybyszewski, jest utożsamiana ze słabością i chorobą. Muzyka stanowiła wzór dla twórców Młodej Polski, ponieważ było to bezpośrednie wyrażenie uczuć przy pomocy dźwięku. Maria Podraza-Kwiatkowska w publikacji pt. *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski* wymienia różne metody transpozycji muzyki na słowo. Twórcy owej epoki umuzyczniali swoje teksty, głównie zwracając uwagę na zestrój akcentowy, elementy dźwiękonaśladowcze oraz zawartość semantyczną słowa. Jednak „najbardziej interesującą realizację stanowi tu *Totenmesse* Stanisława Przybyszewskiego jako próba transpozycji *Poloneza fis-moll* op. 44 Chopina”²⁹. Według Tomaszewskiego:

Tak więc, jak się zdaje, *Polonez fis-moll* rodził się w pasji i trudzie. Jest pierwszym z trzech wielkich polonezów, w których Chopin porzucił dawną formułę poloneza choreicznego, wywiedzionego bezpośrednio z praktyki tanecznej. Nadszedł czas polonezów poddanych swobodnej fantazji, **heroicznych poematów**³⁰.

Aura, którą wytwarzają oba dzieła, jest podobna, można odczuć w niej nostalgię, wzniosłość i ton heroiczny. W momencie, kiedy w utworze Chopina wyłania się temat dopełniający w molowej tonacji, następuje zaskakujący moment. Kompozytor powtarza z ogromną siłą jedną formułę brzmieniową kilkadziesiąt razy. W *Requiem aeternam* również możemy dostrzec podobne powtórzenia:

28 S. Przybyszewski, *Z psychologii...*, dz. cyt., s. 13–14.

29 M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 2001 s. 188.

30 M. Tomaszewski, *Polonez fis-moll op. 44*, [online] <https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/kompozycja/107> [dostęp: 16.06.2022].

Ta, która się upaja najstraszliwymi męki.

Ta, co kazała Onanowi szukać nowej orgii płciowej, by go oddać na pastwę strasznej śmierci ukamienowania.

Ta, co wierny lud poprowadziła do wyzwolenia świętego grobu, by mu za nagrodę owieńczyć czoło męczenniczą koroną syfilitycznych wrzodów³¹.

Największe zdziwienie podczas odsłuchu *Poloneza fis-moll* wzbudza jednak część, która znajduje się w miejscu dawnego *tria*. Charakter dzieła zmienia się diametralnie, po wzburzonych i niemal demonicznych akordach pojawia się mazurek w prostej i świetlistej tonacji A-dur. Szukając analogii w dziele Przybyszewskiego, dostrzegam jedną znaczącą, nagłą zmianę nastroju – scenę nekrofilii. Zabieg ten mógł nawiązywać do zamiaru Chopina, lecz młodopolanin zastosował go w swój własny, unikatowy sposób.

Przybyszewski nie ukrywał, iż „przez Chopina stała mu się jasna istota muzyki – Duch filozofów, lubujący się w schematach, rozróżniający pięknie uporządkowane władze i zdolności umysłowe”³². Widoczna fascynacja Chopinem oraz przykłady muzyczności w twórczości Przybyszewskiego pozwalają na stwierdzenie, że porzucona w młodości pasja była nieodzowną częścią jego życia. Muzyka nie tylko była jego inspiracją, ale i czynnikiem, który znacząco wpłynął na unikatowy styl jego pisania. Po przeanalizowaniu twórczości młodopolanina ze swobodą można nazwać go literackim kompozytorem.

ZAKOŃCZENIE

Niewątpliwie w sztuce zarówno dźwięków, jak i słów temat Chopina jest ciągle popularny i fascynujący. Zainteresowanie, które rozpoczęło się już za życia polskiego kompozytora, nie maleje, a nawet jest coraz bardziej widoczne na różnych polach badawczych. Teoria afektu to metoda niedo-

³¹ S. Przybyszewski, *Requiem aeternam*, [w:] *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław 1966, s. 59.

³² S. Przybyszewski, *Z psychologii...*, dz. cyt., s. 19.

określona, co może stanowić jednocześnie jej zaletę i wadę. Podobnie jak sztuka stara się określić to, co nieuchwytnie.

Badanie afektów to jedna z metod reprezentujących nową humanistykę. Ryszard Nycz odróżnia ją od klasycznej, bowiem rozwija ona badania poza standardowym systemem binarnych opozycji pojęciowych, takich jak m.in. kultura i natura, to, co intelektualne, i to, co afektywne³³. W dzisiejszej humanistyce sfery pojęciowe przenikają się³⁴. Teoria afektu zwraca uwagę na zaniedbane pole badawcze dotyczące emocji, ekspresji i rezonansu, z jakim od czasów najwcześniejszych spotyka się dzieło.

Badanie rezonansu, który w przypadku polskiego kompozytora jest ogromny, nie jest rzeczną łatwą ze względu na jego nieuchwytność. Maladyczność, nostalgia i wrażliwość to cechy, których nie powinno się pomijać przy analizowaniu życia oraz twórczości Chopina. Jego osoba wywołała transmisję afektów, która opanowała wszystkie sztuki piękne, w tym literaturę. Tomaszewski podkreślał:

Zrozumiałe, że ów rezonans ma swoje przeplawy i odpływy, zorganizowane kręgi miłośników muzyki Chopina pojawiają się, lecz niekiedy też – znikają. Zdaje się jednak nie ulegać wątpliwości, iż liczba tych, dla których słowo „Chopin” oznacza niepowtarzalne przeżycie – rośnie³⁵.

Zbadanie „echa” kompozytora to zadanie, które można by było scharakteryzować sentencją Tomaszewskiego – „uchwycenie nieuchwytnego”³⁶. Uważam jednak, że taką możliwość daje badaczowi teoria afektu, która także w swojej „nieuchwytności” jest metodą ponadjęzykową.

33 M. Wiśniewska-Drewniak, *Emocje, afekty, archiwa i selekcja. Ekscytujące drogi nowej humanistyki*, [online] <https://www.ejournals.eu/Archeion/2021/122/art/20315/>, [dostęp: 12.06.2022], s.190.

34 *Kultura afektu...*, dz. cyt., s. 11.

35 M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek...*, dz. cyt. s. 756.

36 Tenże, *Chopin. Uchwycić nieuchwytnie*, Kraków 2016, s. 12.

BIBLIOGRAFIA

- Afekt, trauma i rozumienie: sztuka ponad granicami wyobraźni. Ernst van Alphen w rozmowie z Romą Sendyką i Katarzyną Bojarską*, „Teksty Drugie” 2012, nr 4.
- Afekty i nowoczesność*, [online] <https://ibl.waw.pl/pl/o-instytucie/pracownie-i-zespoły/zespół-do-badań-nad-literaturą-i-kulturą-późnej-nowoczesności/afekty-i-nowoczesność/afekty-i-nowoczesność> [dostęp: 12.06.2022].
- Chopin i Norwid*, [online] https://www.polmic.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=1686:chopin-i-norwid&catid=34:filharmonia-wrocawska-2012&lang=pl [dostęp: 12.06.2022].
- Einstein A., *Muzyka w epoce romantyzmu*, Kraków 1983.
- Fox D., *Gra przestrzeni w sztuce Jarosława Iwaszkiewicza „Lato w Nohani” i w jej scenicznych realizacjach*, [online] https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/656/1/Fox_Gra_przestrzeni_w_sztuce_Jarosława_Iwaszkiewicza.pdf [dostęp: 12.06.2022].
- Hejmej A., *(D)efekt tłumaczeń Chopina*, [w:] *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2012.
- Kolańczyk A., *Procesy afektywne i orientacja w otoczeniu*, [w:] *Serce w rozumie. Afektywne podstawy orientacji w otoczeniu*, Gdańsk 2004.
- Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, Warszawa 2015.
- Maciąg K., *Kornel Ujejski i muzyka*, [online] <https://repozytorium.ur.edu.pl/items/9b1d4e95-01df-4fde-a29f-8a51d141daf8> [dostęp: 12.06.2022].
- Matuszek G., *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Esej i proza – próba monografii*, Kraków 2008.
- Meyer L.B., *O emocji i znaczeniu w muzyce*, przeł. K. Berger, Warszawa 1974.
- Musiałowicz A., *Norwid o Chopinie*, [online] www.nowynapis.eu/tygodnik/nr-42/artykul/norwid-o-chopinie [dostęp: 12.06.2022].
- Opalski J., *Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1980.
- Orłowska K., „Odgadnąć i uzewnętrznić wielką tajemnicę [...] Chopinowskiej muzyki” – „Dusze niektórych melodii”. „Chopin” Cezarego Jellenty, [online] <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/pspsl/article/view/30925> [dostęp: 12.06.2022].

- Pieniążek M., *Artystyczne transmisje afektu*, [online] <https://rep.up.krakow.pl/xmlui/bitstream/handle/11716/10017/AF279--06Artystyczne-transmisje--Pieniazek.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [dostęp: 12.06.2022].
- Pikulska I., *Dwudziestowieczne biografie Fryderyka Chopina*, [online] https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/5145/1/Pikulska_Dwudziestowieczne_biografie_literackie_Fryderyka_Chopina.pdf [dostęp: 12.06.2022].
- Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 2001.
- Przybyszewski S., *Requiem aeternam*, [w:] *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław 1966.
- Przybyszewski S., *Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche*, [w:] *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław 1966.
- Richter L., *O poglądach Stanisława Przybyszewskiego na muzykę*, „Muzyka” 1971, nr 1.
- Skarbowski J., *Literatura – muzyka. Zbliżenia i dialogi*, Warszawa 1981.
- Sokalska M., *Chopin Przybyszewskiego*, [w:] *Przybyszewski. Rewizje i filiacje*, red. G. Matuszek, Kraków 2015.
- Sokalska M., *Ideal artysty romantycznego, ideal artysty polskiego, czyli Fryderyk Chopin idealnie wytłumaczony*, [w:] *Olimp – ideał, doskonałość, absolut*, red. M. Cieśla-Korytowska, I. Puchalska, Kraków 2014.
- Stróżewski W., *Narodowe i uniwersalne – wychodząc od Norwida*, [online] <https://bazekon.uek.krakow.pl/171345415> [dostęp: 12.06.2022].
- Tomaszewski M., *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Kraków 2005.
- Tomaszewski M., *Chopin. Uchwycić nieuchwytnie*, Kraków 2016.
- Tomaszewski M., *Interpretacja integralna dzieła muzycznego: rekonesans*, Kraków 2000.
- Tomaszewski M., *Polonez fis-moll op. 44*, [online] <https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/kompozycja/107> [dostęp: 16.06.2022].
- Tuwim J., *Uwielbienie dla Chopina*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 11.
- Wiśniewska-Drewniak M., *Emocje, afekty, archiwa i selekcja. Ekscytujące drogi nowej humanistyki*, [online] <https://www.ejournals.eu/Archeion/2021/122/art/20315/> [dostęp: 12.06.2022].

Aleksandra Czarkowska

Dźwięk jako (nie)odłączny element seansów saunowych?

ZNIEWALAJĄCE, AFEKTYWNE I TERAPEUTYCZNE DZIAŁANIE MUZYKI NA ODBIORCĘ NA PRZYKŁADZIE CEREMONII NAPARZANIA

PERSPEKTYWA

Uwagi dotyczące pracy osoby zajmującej się saunamistrzowskiego oraz funkcjonowania środowiska saunamistrzowskiego zawarte w niniejszym artykule są wątkiem autobiograficznym autorki. Kilkuletnie doświadczenie w opisywanej profesji pozwoliło na zebranie uwag i przemyśleń dotyczących przebiegu, założeń i celów przeprowadzania danych praktyk oraz zaowocowało potrzebą popelnienia rozważań na przedstawiony temat, dotąd jedynie sporadycznie poruszany w pracach teoretycznych.

Prezentowana perspektywa jest subiektywna, gdyż wynika z indywidualnych doświadczeń, wiedzy wyniesionej ze szkoleń i praktyki osobistego przeprowadzania opisywanych ceremonii. Artykuł odnosi się przede wszystkim do ogólnie przyjętych zasad i standardów respektowanych na gruncie polskim.

MUZYKA JAKO ELEMENT CEREMONII SAUNOWYCH

Korzystanie z saun jest praktyką polegającą na naprzemiennym nagrzewaniu i schładzaniu organizmu z uwzględnieniem czasu na odpoczynek i nawadnianie. Saunowanie przynosi wiele skutków zdrowotnych, takich jak wsparcie układu immunologicznego, krwionośnego, nerwowego, oddechowego; działa przeciwbólowo, zmniejsza napięcie mięśniowe, wspomaga metabolizm, odciąża pracę nerek¹.

¹ Por. M. Cernych, A. Satas, M. Brazaitis, *Post-sauna recovery enhances brain neural network relaxation and improves cognitive economy in oddball tasks*, „International Journal of Hyperthermia”, XXXV (2018), s. 375–382. J. Tsonis, *Sauna Studies as an Academic Field: A New Agenda for International Research*, „Literature & Aesthetics”, R. XXV (2016), s. 41–82.

Ceremonie saunowe² są szczególną formą termoterapii pozwalającą na maksymalne wykorzystanie potencjału prozdrowotnego saunowania, wzmacniając go o dodatkowe formy lecznicze (aroma-, koloro-, muzykoterapię) oraz estetyczne (przedstawiona opowieść, artystyczne ruchy osoby saunamistrzowskiej rozprawdzającej parę po saunarium, światło, wystrój, ubranie).

Ceremonia polega na polaniu nagranych kamieni pieca wodą w celu wytworzenia pary, która osiadając na ciele, utrudnia wydzielanie potu, a tym samym powoduje przegrzanie organizmu. Bardzo często w tym czasie podaje się na piec aromaty w postaci odpowiednio przygotowanych olejków eterycznych, które wraz z parą unoszą się w przestrzeni sauny. Aby zwiększyć efektywność, mistrz ceremonii rozprawdza wytworzoną parę w saunie za pomocą ręcznika, wachlarza lub innych narzędzi. [...] Ceremonii często towarzyszy muzyka. W ceremoniach typu show dużą rolę odgrywają także światło, kostium, scenografia i fabuła³.

Seanse przybierają formę mniej lub bardziej artystycznego przedstawienia, w którym biernie uczestniczący widzowie są odbiorcami wizualnie i muzycznie przedstawionej historii oraz pacjentami⁴ poddanymi prozdrowotnym zabiegom. Stanowią syntezę homogenicznie dopasowanych i przeplatających się bodźców, wpływając na wszystkie zmysły uczestnika: wzrok, słuch, zapach, dotyk (rozumiany jako odczuwanie temperatury i podmuchów ciepła rozprawdzanego ręcznikiem), smak (w przypadku seansów, podczas których uczestnicy otrzymują przekąski lub napoje). Wszystkie składowe ceremonii zarówno pod kątem estetycznym, jak i terapeutycznym powinny ze sobą współgrać i się dopełniać, co pozwala uzyskać efekt harmonii i podnosi walory estetyczne oraz zdrowotne.

Elementy współpracujące ze sobą i oddziałujące jednocześnie na wiele zmysłów odbiorców są w stanie przynieść spektakularne efekty wizualne i psychofizyczne. Czy można jednak przeprowadzić rozpad homogenicznego tworu i wykrystalizować z niego pojedynczy element? Przyjrzeć się

2 Synonimicznie nazywane także m.in. „seansami saunowymi”, „ceremoniami naparzenia”, „Aufguss”.

3 M. Górski, *Ceremonia saunowa*, [online] <https://www.polskietowarzystwosaunowe.pl/saunamistrzowie/ceremonia-saunowa/> [dostęp: 16.05.2023]. Zachowano pisownię oryginalną.

4 Pacjent w niniejszej pracy jest rozumiany nie tylko jako osoba chora, ale jako jednostka korzystająca z terapii bez względu na jej stan zdrowia.

jego właściwościom i zadaniom, całość wydarzenia traktując jedynie jako drugorzędne znaczeniowo tło?

W środowisku saunamistrzowskim o seansach zazwyczaj myśli się kompleksowo, nie zastanawiając się nad znaczeniem pojedynczych części składowych. Konkretnie czynności zwykle traktowane są w sposób praktyczny (przygotowanie i wykonanie danych procedur), teorii i rozumieniu celów konkretnych zabiegów i ich (biologicznemu i psychicznemu) wpływowi na organizm poświęca się zaś zdecydowanie mniej uwagi⁵. Jednym z elementów najczęściej traktowanych pobieżnie jest muzyka⁶. Towarzyszy ona zdecydowanej większości ceremonii, gdzie zazwyczaj pełni funkcję tła-spojwa, łącząc pozostałe ogniwa widowiska, nadając mu także konkretny charakter⁷. Ścieżka muzyczna odpowiada więc za kwestie odbioru estetycznego, zarazem wiążąc się także z działaniem prozdrowotnym (wzmacniając działanie aromaterapii pod kątem wpływu na sferę psychofizyczną odbiorcy). Oddziałując na oba aspekty ceremonii, prawdopodobnie w największym stopniu wpływa na przekaz całości. Zwykle traktowana zbiorowo i konwencjonalnie wydaje się wręcz wymagać indywidualnej uwagi, wyodrębnienia ze struktur.

Czy muzykę można potraktować jako oddzielny byt o swoistych cechach decydujących o jej wpływie na odbiorcę? Jeśli tak, co muzyka robi ze słuchającym? Jakie cechy decydują o jej skuteczności? Co się dzieje, gdy muzyki zabraknie? W końcu: czy odpowiedzi na powyższe pytania mogą mieć znaczenie dla zmian w postrzeganiu i wykorzystywaniu dźwięków podczas seansów saunowych?

5 Kwestia dotyczy także dziedzin z zakresu terapeutycznego; często podkreśla się umiejętności praktycznego użytkownika olejków czy muzyki, nie zwracając uwagi na wpływ tych działań na użytkowników. Przykładem zarysowującym problem jest aromaterapia: osoby przeprowadzające seanse mają świadomość różnorodnego wpływu danych olejków eterycznych i według niego dopasowują je do danej tematyki. Nie wiedzą jednak, w jaki konkretnie sposób działa aromaterapia i które ośrodki w organizmie pobudza (czego świadomość pomogłaby spotęgować działanie lecznicze i wrażenia zapachowe).

6 Uwaga nie jest jedynie osobistym przemyśleniem, ale także problemem poruszonym w stowarzyszeniach nadających kierunek rozwoju środowiskom saunamistrzowskim; zob. *Polskie Towarzystwo Saunowe*, [online] <https://www.polskietowarzystwosaunowe.pl/> [dostęp: 20.02.2023].

7 Pod kątem nadania seansowi konkretnego charakteru najczęściej jest dobierana, m.in. według kryteriów tempa: szybka/wolna czy estetyki: gatunek muzyczny, kultura, z której pochodzi itp.

DZIAŁANIE AFEKTYWNE I ZNIEWALAJĄCE: MUZYKA A EMOCJE

Kwestia wpływu muzyki na wywoływanie emocji i stanów emocjonalnych u słuchaczy jest wciąż poruszana i dyskutowana wśród osób zajmujących się jej badaniem. Trudno o jednoznaczne wnioski, na których można oprzeć argumentację, gdyż wciąż nie dysponujemy odpowiednią liczbą badań. Dlatego też rozważania dotyczące wykorzystania muzyki jako środka wpływającego na stan uczestników ceremonii saunowych będą miały charakter teoretyczny. By móc sformułować wnioski⁸ (które mogą być mniej lub bardziej zgodne z faktami), rozmyślenia oparte zostaną na tezie (przynajmniej teoretycznie prawdopodobnej) pokrywającej się z opinią badaczy i badaczek nurtu emotywistycznego: „w myśl stanowiska [...] zakłada się, że emocje mogą być indukowane przy pomocy muzyki i doświadczane [...] przez człowieka”⁹.

Czym są emocje i stany emocjonalne ujęte w kluczowych pytaniach? Maria Chelkowska-Zacharewicz w swoim doktoracie zbiera informacje podawane przez teoretyków tegoż zagadnienia i wymienia:

[...] do reakcji emocjonalnych zalicza się m.in. uczucia, nastroje, emocje, czy też afekt. [...]. Emocja wywoływana jest zdarzeniem, które posiada pewne niezmiennie i wspólne elementy [...] Jest przy tym związana z automatycznym mechanizmem oceny, który raczej jest nieuświadomiony [...] powstaje szybko, w sposób mimowolny oraz trwa krótko (sekundy, minuty). [...] Nastrój. Traktowany jest jako zjawisko trwające dłużej niż emocja [...], które w przeciwieństwie do niej nie posiada obiektu, wobec którego powstaje zachowanie emocjonalne i doświadczenie podmiotu. [...] Afekt uznawany jest za stan neuropsychologiczny, proste, bezrefleksyjne odczucie, które wynika ze scalenia wartościowania wymiarów: przyjemność-nieprzyjemność oraz pobudzenie [...] Afekt można [...] traktować jako protoemocję. [...] Uczucia. Świadome doświadczanie emocji może być określane jako uczucia¹⁰.

8 Zaprzeczenie tezie powodowałoby brak zasadności zastanawiania się nad tematem podjętym w artykule: jeśli nie ma powiązania między muzyką a emocjami, rozważania nie będą miały odwzorowania w rzeczywistości; jeśli powiązanie istnieje, wskazanie możliwości wykorzystania wniosków oraz wniesienia nowego spojrzenia do toczącej się dyskusji wśród teoretyków muzyki jest jak najbardziej realne.

9 M. Chelkowska-Zacharewicz, *Reagowanie na muzykę: afektywne podstawy i rola kontekstu poznawczego*, Katowice 2017, s. 7.

10 Tamże, s. 15–17.

Przykładowym czynnikiem wywołującym emocje mogłaby być więc muzyka działająca na odbiorcę afektywnie, w dalszej kolejności zostawiając po sobie uczucia (o ile się zrodziły przy doznaniu danych emocji) – te trzy stany będą więc brane pod uwagę jako pokłosie poddania organizmu działaniom dźwięków. Muzyka nie mogłaby być jednak bezpośrednim powodem zaistnienia nastroju, który jest bardziej niezależnym zjawiskiem i nie będzie rozważany jako czynnik wynikający z obcowania z nią.

Muzyka będzie rozumiana jako „czysta”¹¹ melodia będąca wynikiem połączenia gry instrumentów, nagrania odgłosów natury, także nałożonych filtrów (są to możliwości najczęściej wykorzystywane podczas seansów). Przy rozważaniach pominięta zostanie kwestia ewentualnego występowania słów, które zrozumiane i przetworzone niosą co prawda pewne znaczenia, ale w praktyce często są celowo pomijane przy tworzeniu playlist (uwzględnianie, jeśli tekst jest w języku niezrozumiałym dla większości, by odsunąć uwagę od treści). Z założenia istotniejszą rolę niż przekaz werbalny niesie ten zapisany w dźwiękach.

Założenie oderwania warstwy werbalnej od melodii przywołuje podział na *to hear* (słyszenie) i *to listen* (słuchanie)¹². Pierwsze pojęcie odnosi do sfery racjonalnej, która zostaje odrzucona, drugie kładzie nacisk na afektywne, nieświadome działania, na które jednostka nie ma wpływu. Obie sfery mogą się łączyć, ale ich rozmyślne oddzielenie przy teoretycznych rozważaniach pomaga skupić się na konkretnych aspektach muzycznych. Słuchanie – a więc podświadome odbieranie muzyki i jej impulsów – jest mimowolne, gdyż słuchacz nie jest w stanie „zamknąć” recepcji bodźców słuchowych¹³. Odbiór muzyki powoduje zaś poddanie się jej działaniu, mniej lub bardziej odczuwalnemu i zaplanowanemu. „Jak słuchać muzyki, nie będąc jej posłusznym?” – stawia pytanie Pascal Quignard, autor tekstu *Nienawiść do muzyki*¹⁴. Badacz zastanawia się nad skrajnie zniewalającym działaniem

11 E. Hanslick, *O pięknie w muzyce. Studium estetyczne*, Warszawa 1902, R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, [w:] *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1958, s. 161–295, cyt. za: M. Chelkowska-Zacharewicz, *Reagowanie...*, dz. cyt., s. 7.

12 Zob. szerzej [w:] J.L. Nancy, *Listening*, New York 2007.

13 Dotyczy to także pozostałych zmysłów, z wyjątkiem sfery wizualnej; brak możliwości odcięcia się od różnorodnych form terapii przekreśla szansę na wybranie pojedynczych działań – ceremonia funkcjonuje całościowo, tak jak została zaplanowana i przygotowana, a pojedyncze formy oddziałują na siebie nawzajem.

14 P. Quignard, *Nienawiść do muzyki*, „Literatura na świecie” 2004, nr 1–2, s. 188.

dźwięków umiejących bezwolnie zmusić człowieka do funkcjonowania w rytmie muzyki, co potrafi doprowadzić nawet do fizycznego zgładzenia jednostki (która zorientowana w skutkach wciąż działa pod wpływem dźwięku!). Według Quignarda świadomie zastosowane kompozycje muzyczne mogą odebrać ich odbiorcom wolną wolę, stają się narzędziem zbrodni.

Zakładając, że melodia faktycznie ma tak duży potencjał oddziaływania na człowieka, można ją konsekwentnie wykorzystać i za jej pomocą skutecznie wpłynąć na widza – co najmniej na kilku polach. Podobnie jak w filmie czy spektaklu teatralnym, odpowiednie dobranie tła muzycznego pozwoli wzbudzić i podkreślić emocje wynikające z wizualnie ukazanej historii, zaangażować widza w odbiór treści, silniej zainteresować. Wachlarz emocji jest szeroki: „od smutku, przez nostalgię, po radość i ekstazę, ale także rozdrażnienie, złość, gniew”¹⁵. Co więcej, sama ścieżka muzyczna może wprowadzić nowe znaczenia, zadziałać także tendencyjnie – zmienić interpretację obrazu¹⁶ w trakcie seansu ściśle powiązanego z dźwiękiem. Muzyka w dużej mierze decyduje więc o odbiorze estetycznym i o wytworzonych dzięki afektom emocjach, których nagromadzenie może dodatkowo wpłynąć na uczucia. One z kolei – patrząc z pragmatycznej perspektywy osoby zajmującej się saunamistrzostwem jako profesją – decydują o dobrym (lub niekorzystnym) odbiorze seansu i samopoczuciu gości; są zachętą do ponownego uczestnictwa w wybranej aktywności bądź skutecznie od tego odwodzą. Wrażenie zapisane w formie uczuć może być niesamowicie trwałą wizytówką świadcząca o (nie)skuteczności ceremonii.

Czy wywołane stany emocjonalne wpływają jedynie na odbiór estetyczny, czy mają także znaczenie prozdrowotne? Trzeba mieć na uwadze, że seans saunowy nie jest jedynie przedstawieniem artystycznym, więc patrząc na całokształt, ten aspekt, choć ważny, schodzi na dalszy plan i ustępuje działaniom terapeutycznym. Czy muzyka – działając afektywnie i zniewalająco na odbiorcę – może mimowolnie wpływać także na jego zdrowie, wzmacniając działanie innych form terapii wykorzystanych w saunarium?

15 M. Chełkowska-Zacharewicz, *Reagowanie...*, dz. cyt., s. 5.

16 M. Urlich, *Atlas muzyki*, t. I, Warszawa 2003, cyt. za: M. Chełkowska-Zacharewicz, *Reagowanie...*, dz. cyt., s. 9-10.

MUZYKOTERAPIA

Tadeusz Natanson, autor tekstu *Wstęp do nauki o muzykoterapii*, tak uzasadnia i sygnalizuje założenia swojej profesji badawczej:

Muzyka jako środek chroniący bądź przywracający zdrowie na podstawie dość licznych doświadczeń praktycznych uznana została za przydatną, a jej wpływ na człowieka określa się jako korzystny [...] Badaniem i doświadczeniem wpływu muzyki na zdrowie ludzkie zajmuje się muzykoterapia¹⁷.

Terapia przy pomocy muzyki jest więc zbiorem wiedzy dotyczącej dźwięków i ich praktycznego zastosowania służącemu wpłynięciu na stan psychofizyczny jednostek. Współcześnie wiedza ta została wyprowadzona ze sfery ezoteryki i sprowadzona do rangi odrębnej nauki czerpiącej z badań empirycznych oraz teoretycznych wypracowanych przez inne dziedziny, m.in. psychologię, socjologię czy muzykologię. Forma terapii muzycznej służy wielu celom, do których dopasowuje konkretne techniki stosowane w zależności od potrzeb pacjentów i celu podjęcia terapii; jest użyteczna m.in. przy łagodzeniu lęku przedoperacyjnego, pracy rozwojowej osób z niepełnosprawnościami, leczeniu traumy; stosowana jest wobec dzieci oraz dorosłych, w grupie lub indywidualnie; nie zastępuje psychologii ani medycyny, lecz je wspomaga¹⁸. Korzysta z form receptywnych (biernych) oraz aktywnych, nieraz przeplatając je ze sobą¹⁹. Jest więc wewnętrznie niejednorodna i skupiona na indywidualnym dopasowaniu do potrzeb, dzięki czemu staje się bardziej skuteczna. Może okazać się kluczem do zrozumienia, w jaki sposób i w jakim stopniu muzyka wpływa także na uczestników ceremonii naporzania. Dzięki wypracowanym narzędziom i metodom posiada zaś potencjał do wskazania sposobów praktycznego zastosowania teorii w saunamistrzostwie.

Jako główny środek oddziaływania Natanson wskazuje muzykę, a tę z kolei dzieli na trzy odmienne, choć koegzystujące, poziomy: akustyczny, semantyczny i estetyczny. Pierwszy z nich jest najprostszym pod kątem zbadania

17 T. Natanson, *Wstęp do nauki o muzykoterapii*, Wrocław 1978, s. 10.

18 Zob. szerzej [w:] T. Stegeman, M. Hitzeler, M. Blotvogel, *Arteterapie dla dzieci i młodzieży*, Gdańsk 2015.

19 T. Natanson, *Wstęp...*, dz. cyt., s. 65.

i opisu, ponieważ posługuje się kategoriami możliwymi do określenia liczbowo, takimi jak wysokość, głośność, czas trwania i barwa dźwięku²⁰. Konkretnie wartości wyrażone matematycznie potencjalnie łatwo jest porównywać, przemienić w wytyczne, a następnie wykorzystywać w działaniach praktycznych podczas terapii²¹. Poziom semantyczny opisuje relacje formy i treści oraz wskazuje na przekaz możliwy do zbadania dzięki zbiorom symboli semantycznych, takich jak interwał i melodyka, rytm, metrum i tempo, dynamika, tonalność, faktura harmoniczna i polifoniczna, artykulacja i frazowanie, barwa, budowa formalna²². Cechy te wciąż umożliwiają (przynajmniej do pewnego stopnia) stworzenie obiektywnego opisu i wytycznych użytkowania w konkretnych przypadkach. Fakt jednoczesnego odnoszenia się do poziomu przekazu bezpośrednio kieruje badaczy muzyki do powiązanego poziomu estetycznego – dużo bardziej subiektywnego w ocenie oraz trudnego w opisie. Operuje on takimi nazwami jak „wyraz muzyczny” czy „gust muzyczny”. Bada problem „efektywności, czyli określa w jakiej mierze odebrane znaczenie (poziom semantyczny) wywołuje pożądaną efekt”²³.

Bazując na przedstawionych cechach muzyki (zwłaszcza jej struktury), można wysnuć wnioski dotyczące praktycznych możliwości doboru muzyki do konkretnych potrzeb. Autorka rozprawy doktorskiej *Reagowanie na muzykę – afektywne podstawy i rola kontekstu poznawczego* na podstawie twierdzeń Kivy’ego formułuje następujące wnioski na ten temat:

Twierdzi on, że właściwości elementów muzycznych powodują nacechowanie emocjonalne dzieł muzycznych poprzez ich podobieństwo do wokalne i behawioralnej ekspresji emocjonalnej człowieka [...] Czynniki, które pozwalają na percepcję ekspresyjności muzyki odnoszą się do tempa, ruchliwości i wysokości dźwięków melodii a także do właściwości akordów, których wertykalna struktura odmienna od liniowej struktury melodii również posiada właściwości o określonym nacechowaniu emocjonalnym²⁴.

20 Tamże, s. 106.

21 Trzeba mieć na uwadze jednak elementy wymykające się teorii, takie jak tony subiektywne, problemy z porównywaniem różnych jednostek i ich sposobów zapisu oraz cechy indywidualne odbiorców wymagające dopasowania ram liczbowych do ich potrzeb.

22 T. Natanson, *Wstęp...*, dz. cyt., s. 116.

23 Tamże, s. 164.

24 M. Chelkowska-Zacharewicz, *Reagowanie...*, dz. cyt., s. 8–9.

W celu zrelaksowania uczestników ceremonii można więc wykorzystać muzykę o cechach wpisujących się w ekspresję ludzką towarzyszącą relaksowi” m.in. o dopasowanym spokojnym tempie, niskiej ruchliwości, odpowiednio dobranej wysokości dźwięków²⁵. Relaks, pobudzenie, wyciszenie, skoncentrowanie (i im podobne stany) nie są jednak tym samym, co rozważane w poprzedniej części pracy emocje. One są krótkotrwałe, reagują na aktualnie obserwowane i usłyszane zdarzenia, pomagają w odbiorze estetycznym. Opisywane stany, w które muzyka może wprowadzić dzięki świadomemu doborowi struktur dźwiękowych, odnoszą się do bardziej długotrwałych zjawisk przynależących do sfery psychofizycznej, związanych bezpośrednio z fizycznymi wyznacznikami (tętno, ciśnienie krwi, tonus)²⁶. Działanie muzykoterapii wiąże się więc z bezpośrednim wpływem na organizm i jego zdrowie. Towarzysząc zaś pozostałym formom terapii i funkcjonując w zgodzie z nimi, wzmacnia ich skuteczność²⁷.

Kwestia oddziaływania muzyki, jak zostało to opisane powyżej, nie skupia się tylko na analizie cech akustycznych i formalno-strukturalnych dźwięku, ale także na sferze treściowo-semantycznej i estetycznej. Przekazanie i odczytanie treści pokazuje jedno z największych wyzwań muzykoterapii jako formy wpływu sztuki na ludzki organizm: terapia będzie skuteczna, jeśli zastosowane metody zostaną jak najdokładniej dopasowane do potrzeb i cech indywidualnych pacjenta bądź pacjentki (którzy odbierają muzykę w sposób subiektywny, co jest spowodowane m.in. wiekiem, poziomem zdrowia, początkowym nastrojem, wychowaniem, wrażliwością²⁸). W ceremonii saunowej korzysta się z form receptywnych i grupowych różnych rodzajów terapii, przez co możliwość osobistego podejścia do odbiorców jest ograniczona, o ile w ogóle możliwa przy licznej grupie. Zaplanowane działania oparte na cechach strukturalnych i akustycznych nie zawsze będą więc całkowicie skuteczne.

25 Analogicznie będzie to wyglądało przy każdym innym rodzaju seansu mającym na celu oddać dany stan psychofizyczny.

26 D. Cichoń, I. Demczyszak, J. Spyrcza, *Wybrane zagadnienia z termoterapii. Podręcznik dla studentów fizjoterapii*, Jelenia Góra 2010, s. 25-28.

27 Zob. szerzej [w:] S. Hae Kyoung, S. Wi-Young, K. Myoungsuk, *Effects of Aromatherapy Combined with Music Therapy on Anxiety, Stress, and Fundamental Nursing Skills in Nursing Students: A Randomized Controlled Trial*, „International Journal of Environmental Research and Public Health” 2019, nr 16.

28 T. Natanson, *Wstęp...*, dz. cyt., s. 93.

CISZA W SAUNIE – W RAMACH PODSUMOWANIA

O zjawisku, jego charakterze i znaczeniu wiele potrafi powiedzieć jego brak – w przypadku dźwięku warto więc pomyśleć o ciszy. Zapada ona po ceremonii, oznajmiając jej koniec. Gdyby dźwięk rozpatrywać jako synekdochę całego seansu, można go porównać do utworu, który wytwarza się i kończy; gdy jest już czasem przeszłym, można go wspominać jako całość i kontemplować²⁹. Muzyka pełni więc funkcję praktyczną „szkieletu”: nadaje wydarzeniu kształty, segmentuje kolejne części³⁰, świadczy o jego trwaniu, a jej koniec jest symbolicznym momentem pozwalającym oddzielić całość wrażeń jako osobne, kontrastujące z późniejszym czasem zjawisko. Po zakończeniu ceremonia – dzięki temu, że była wpisana w ramy muzyczne – jest utożsamiana z dźwiękami, a powstałe dzięki muzyce emocje i uczucia będą kojarzone z całokształtem termoterapeutycznego przedstawienia. Muzyka wraz z ciszą wspólnie stanowi więc techniczne ramy ceremonii, dodatkowo ściśle i wyraźnie powiązane z odbiorem wrażeń wydarzenia.

Efekt oddziaływania muzyki i jej braku na seansie wyraźnie widać także podczas ceremonii świadomie wykorzystujących ciszę. Na gruncie polskim rzadko można spotkać seanse odbywające się przy zupełnym braku dźwięków; muzyka stała się nieomal ich nieodłącznym elementem. Dlatego istotniejsze wydaje się skupienie na częściowym wykorzystaniu ciszy będącej narzędziem artystycznego zamysłu: korzysta się z niej jako z elementu kontrastującego z muzyką, tworzącego i znoszącego napięcia, podkreślającego wybrzmiewające tony i/lub sceny prezentowane w sferze wizualnej; cisza dopełnia się z dźwiękiem, prowadząc narrację. W całokształcie wpływa pozytywnie na jakość artystyczną.

Poprzez umiejętne wykorzystanie wiedzy na temat bezwolnego afektywnego działania muzyki oraz cech strukturalnych i ich dopasowania do ludzkiej ekspresji, świadome operowanie brakiem oraz pełnią wrażeń dźwiękowych oddziałuje także na sferę zdrowotną. Za pomocą ściszeń lub całkowitej ciszy można zwolnić tempo przebiegu seansu, a poprzez

29 A. Chęćka-Gotkiewicz, *Wymiary ciszy*, [w:] *też*, *Ucho i umysł*, Gdańsk 2012, s. 42-48.

30 Części rozumiane zarówno pod kątem artystycznym (muzyką można oddzielić kolejne historie, sceny), jak i w sferze zdrowotnej (muzyka jest w stanie oddzielić momenty, w trakcie których używa się innych olejków eterycznych); co segment można także zwiększać wilgotność w saunie.

to zwiększyć potencjał relaksacyjny i medytacyjny kierunkujący działanie rytuału saunowego w stronę terapeutycznego wpływu na sferę psychofizyczną jednostki. Wykorzystanie dźwięku wprawdzie również może zrelaksować (odpowiednio dobrana muzyka robi to bardzo skutecznie), jednak wciąż będzie się łączyło ze stymulacją słuchową powiązaną z emocjami i odbiorem estetycznym: wykorzystanie dźwięku zmniejsza koncentrację na celach prozdrowotnych i wyciszających, zawsze (nawet w niewielkim stopniu) rozprasza; mimowolnie stymuluje mózg, zmuszając go do większej pracy niż podczas saunowania w ciszy, nie pozwalając mu na głębszy odpoczynek. Brak muzyki odrywa od działania bodźców dźwiękowych, ale ogranicza walory estetyczne. Zestaw dźwięków jest więc przeciwwagą zawieszoną między sferą artystyczną i terapeutyczną, którą w świadomy sposób można kierować w jedną stronę, nie mogąc jednak porzucić drugiej. Mądre i celowe balansowanie między nimi jest sztuką pozwalającą na skorzystanie z pozytywnego wpływu obu; sprawia także, że przejście między nimi jest płynne i harmonijne. Z drugiej strony korzystanie z muzyki może być ograniczające, gdyż jej walory w żadnym aspekcie nie zostają wykorzystane całkowicie.

Muzyka praktykowana świadomie jest przydatnym narzędziem skutecznie mogącym oddziaływać na odbiór estetyczny oraz działania prozdrowotne. Warto poświęcić jej uwagę, gdyż jej potencjalny wpływ na obie te sfery jest niezwykle ważny: bezpośredni i mimowolny; zniewalający, afektywny i terapeutyczny. Choć na każdego działa w różnym stopniu, zależnym od cech indywidualnych, warto dla ogółu możliwych zalet uskutecznić operowanie dźwiękami w sposób zgodny z wiedzą niesioną przez teoretyków i praktyków studiów muzykoterapeutycznych – by potrafić jak najskuteczniej operować środkiem o silnym potencjale polepszenia jakości ceremonii, jaki stanowi muzyka (oraz cisza).

BIBLIOGRAFIA:

- Cernych M., Satas A., Brazaitis M., *Post-sauna recovery enhances brain neural network relaxation and improves cognitive economy in oddball tasks*, „International Journal of Hyperthermia” 2018, R. XXXV.
- Chełkowska-Zacharewicz M., *Reagowanie na muzykę: afektywne podstawy i rola kontekstu poznawczego*, Katowice 2017.
- Chęćka-Gotkiewicz A., *Wymiary ciszy*, [w:] tejże, *Ucho i umysł*, Gdańsk 2012.
- Cichoń D., Demczyszak I., Spyrka J., *Wybrane zagadnienia z termoterapii. Podręcznik dla studentów fizjoterapii*, Jelenia Góra 2010.
- Górski M., *Ceremonia saunowa*, [online] <https://www.polskietowarzystwo-saunowe.pl/saunamistrzowie/ceremonia-saunowa/> [dostęp: 16.05.2023].
- Hae Kyoung S., Wi-Young S., Myongsuk K., *Effects of Aromatherapy Combined with Music Therapy on Anxiety, Stress, and Fundamental Nursing Skills in Nursing Students: A Randomized Controlled Trial*, „International Journal of Environmental Research and Public Health” 2019, nr 16.
- Nancy J.L., *Listening*, New York 2007.
- Natanson T., *Wstęp do nauki o muzykoterapii*, Wrocław 1978.
- Polskie Towarzystwo Saunowe*, [online] <https://www.polskietowarzystwosnowe.pl/> [dostęp: 20.02.2023].
- Quignard P., *Nienawiść do muzyki*, „Literatura na świecie” 2004, nr 1–2.
- Stegeman T., Hitzeler M., Blotevogel M., *Arteterapie dla dzieci i młodzieży*, Gdańsk 2015.
- Tsonis J., *Sauna Studies as an Academic Field: A New Agenda for International Research*, „Literature & Aesthetics” 2016, R. XXXV.

Weronika Dybka

Na pierona żeś mi to pedzioł, czyli o wulgaryzmach i przekleństwach dawniej i dziś

Współcześnie wulgaryzmy odgrywają istotną rolę w codziennym języku. Natężenie ich używania badacze przypisują przychylności wolności w latach 90. XX wieku. Obalenie komunizmu i otworzenie się na świat zachodni niosło ze sobą „absolutyzowanie wolności indywidualnej wypowiedzi, odrzucenie autorytetów i prawo do niczym nieskrępowanej ekspresji osobowości”. Ukazany kontekst jest istotny, lecz często przyczynia się do kreowania niesłusznego poglądu, jakoby wulgaryzmy były wytworem XX wieku. Historyczne poświadczenia wulgaryzmów wskazują tymczasem na to, że od dawna odgrywały one istotną rolę w języku. W niniejszym artykule postaram się przedstawić etymologię kilku wulgaryzmów i wskazać ich współczesne znaczenie.

Na początku należy zaznaczyć różnicę pomiędzy przekleństwem a wulgaryzmem. Pierwsze z wymienionych pojęć charakteryzuje się niejednoznacznością. Maciej Grochowski zauważa, że za pomocą przekleństwa „komunikowana jest czyjaś negatywna ocena określonego działania danej osoby lub pewnego rodzaju działań potencjalnych”². Wulgaryzm zaś dodatkowo cechuje się łamaniem tabu językowego³.

Z początkami polskiej państwowości związane jest obraźliwe zapewne wówczas określenie *perun/piorun*, używane do dziś w niektórych dialektach. Za przykład niech posłuży kaszubskie słowo *p'orėn/p'orun*⁴ czy śląskie *pieron*⁵. W polszczyźnie ogólnej wyraz ten utrzymał się natomiast w takich sformułowaniach jak: *bodajby / żeby kogoś [albo] coś piorun / jasny piorun strzelił! / trzasnął!*⁶.

1 K. Sikora, *Kilka uwag na temat wulgaryzacji i brutalizacji polszczyzny*, „Poznańskie Spotkania Językoznawcze” 2016, nr 32, s. 106.

2 M. Grochowski, *Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów*, Warszawa 1995, s. 12.

3 Tamże, s. 15.

4 W. Boryś, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 2005, s. 437.

5 A. Gieysztor, *Bóstwa i mity naczelne*, [w:] *Mitologia Słowian*, wyd. III, Warszawa 2006, s. 91.

6 M. Grochowski, dz. cyt., s. 117.

W pierwotnym znaczeniu wyraz ten odnosił się do słowiańskiego boga Peruna/Pioruna, będącego władcą gromów, jednak z czasem zaczął kojarzyć się pejoratywnie. Sformułowanie to pochodzi od psł. **pyrati*, które oznaczało ‘bić, uderzać’¹. Po dodaniu sufiksu *-unъ*, podobnie jak w przypadku opiekuna czy piastuna, utworzono **perunъ*, który oznaczał ‘kogoś, kto uderza, bije’². Alicja Bronder w swoim artykule podaje, że *pieron* „często staje się określeniem złego człowieka”³ oraz „oznaczać może (...) diabła”⁴. Na pejoratywny wydźwięk słowa wskazuje także leksem *pieroński* oznaczający ‘złego, przekłętego’⁵, który pojawia się w gwarach śląskich i małopolskich.

Do jednych z popularniejszych i często współcześnie używanych wulgaryzmów należy słowo *pierdolić*. Brzmieniem przypomina ono *pierona*, ma jednak zupełnie inne pochodzenie etymologiczne – czasownik ten znaczy tyle co ‘mówić głupoty’, ‘lekceważąco, pogardliwie kogoś traktować’ oraz ‘mieć stosunek płciowy’⁶. Wulgaryzm pojawia się również z przedrostkami: *odpierdolić (się)*, *przyperdolić się*, *wyperdolić*, *zapierdolić*. Tworzenie nowych wyrazów na podstawie danego leksemu, może wskazywać na jego częste używanie. Swoją etymologię zawdzięcza leksemowi *pierdziec*⁸. Dzięki sufiksowi *-ol-* wyraz zyskał znaczenie ‘intensywnie pierdzieć’, zaś to zostało połączone znaczeniowo z „wygadywaniem bzdur”. Według Borysia od tego wyrazu powstała również *pierdola*, która wcześniej oznaczała ‘niedołęznego, starego człowieka’⁹, choć z kolei Bückner twierdził, że to *pierdolić* powstało od *pierdola* (a ta od *pierdziec*)¹⁰.

Pejoratywizacji poddany został również wyraz *dupa*, który pierwotnie oznaczał ‘wglębenie’. Boryś wskazuje na pochodzenie tego apelatywu od

1 W. Boryś, dz. cyt., s. 437.

2 A. Sieradzki, *Teonim Perun w leksyce średnio- i nowopolskiej (na podstawie słowników)*, „Język. Religia. Tożsamość” 2017, nr 1 (15), s. 206.

3 A. Bronder, „Pierońsko pieroński pieronie!” *Słów kilka o „boskim” pochodzeniu i „ludzkim” użyciu leksemu „pieron”* [w:] *Bogactwo polszczyzny w świetle jej historii*, red. Przyklenk J., Wilczek W., t. 6, Katowice 2016, s. 126.

4 Tamże.

5 *Mały słownik gwar polskich*, [online] <https://rcin.org.pl/dlibra/publication/83610/edition/64154/content> [dostęp: 19.04.2023], s. 188.

6 W. Boryś, dz. cyt., s. 430.

7 Tamże.

8 Tamże.

9 Tamże.

10 A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 1927, s. 410.

pie. *d^he*^u-p – ‘głęboki, wydrążony’¹¹. Prawdopodobnie był on pierwotnie eufemizmem *rzyci*¹² („część ciała znajdująca się z tyłu między plecami a udami”¹³), gdyż oznaczał ‘wglębenie, zagłębienie naturalne w ziemi, w skale, w drzewie, w jakimś przedmiocie, w ciele (ludzkim)’¹⁴. Nastąpiło jednak zawężenie znaczenia i metaforyzacja, a wyraz neutralny przerodził się w obraźliwy. Współcześnie określenie to dotyczy nie tylko części ciała, ale także kobiety czy ofermi. W języku codziennym pojawia się wiele wyrażen zawierających słowo *dupa* takich jak: *zadupie*, *pocałować kogoś w dupę*, *coś lata wokół dupy*, *ktos daje dupy*¹⁵ (itd.). Słownik polskich wulgaryzmów podaje około 90 określeń związanych z leksemem *dupa*¹⁶, co wskazuje, że jest on jednym z chętniej używanych wyrazów obraźliwych.

Ciekawą zmianę znaczenia zauważyć można również w przypadku leksemu *kiep*. Określenie to pojawia się już w źródłach z XV wieku, w których używano go w znaczeniu ‘żeńського organu płciowego’¹⁷. W utworze Wacława Potockiego *Jovialitates albo żarty y fraszki rozmaite* można znaleźć sformułowanie: „We Włoszech żelaznym blachem Mąż piękney żonie *kiep* kryje przed Gachem”¹⁸, co jasno wskazuje na wulgarność tego leksemu. Jednak od tego czasu stale zmieniał swoje znaczenie. Od XVI wieku oznaczał ‘człowieka głupiego, idiotę’¹⁹. Występował także w języku czeskim, w którym opisywał ‘bezwstydnika’²⁰, a obecnie definiowany jest także jako potoczne określenie na niedopałek papierosa²¹. Etymologia wyrazu *kiep* jest jednak niepewna. Boryś zwraca uwagę na prawdopodobieństwo powiązania ze słowem *kype*, które pochodzi z pie. **keyp*- oznaczającego ‘zagłębienie’. Inną teorię podaje Aleksander Brückner, który wskazuje, że *kiep* to wyraz skrócony od *roz-skiep* („*skiep* bez *s*- nagłosowego jak *kora*

11 W. Boryś, dz. cyt., s. 132.

12 Tamże, s. 133.

13 Hasło: *rzyć*, [w:] *Wielki słownik języka polskiego*, [online] <https://wsjp.pl/> [dostęp 20.04.2023 r.].

14 W. Boryś, dz. cyt., s. 132-133.

15 M. Grochowski, dz. cyt., s. 59.

16 Tamże, s. 59-68.

17 Tamże.

18 W. Potocki, *Jovialitates albo żarty y fraszki rozmaite, Kraków 1747*, [za:] Pieczonka J., *Lwowskie przekłady komedii Plauta, czyli „Junak” i „Bliźniacy” w rękopisie Zygmunta Węclewskiego*, „Wratislaviensium Studia Classica olim Classica Wratislaviensia” 2015, nr 4, s. 241.

19 W. Boryś, dz. cyt., s. 229.

20 Tamże, s. 229.

21 B.a., *Kiep*, [w:] *Wielki słownik języka polskiego*, [online] <https://wsjp.pl/> [dostęp 20.04.2023 r.].

obok *skóra*²²) bądź *roz-kiepa*²³. Badacz podaje również, iż eufemizm *cztery litery* pochodzi właśnie od *kiepa*, nie zaś od *dupy*, jak to jest współcześnie rozumiane. Omawiany apelatyw jest również rdzeniem wyrazu *kiepski*, który oznacza ‘z trudem spełniający stawiane mu warunki’²⁴.

W języku polskim możemy odnaleźć sporo wulgaryzmów i przekleństw, wciąż pojawiają się także nowe. Nie są one jednak produktem współczesności, odnajdujemy je już w epoce staropolskiej. Bez względu na to, kiedy powstały i pojawiły się w użyciu w nowej funkcji, należy pamiętać, że „wyraz obraźliwy (...) [to] taki, który w konkretnej rozmowie spowodował (lub może spowodować) obrażenie osoby, do której był skierowany”²⁵. Używajmy zatem języka rozważnie i świadomie, pamiętając, jak wielkie znaczenie mają słowa.

22 A. Brückner, dz. cyt., s. 228.

23 Tamże.

24 B.a., *Kiepski*, [w:] *Wielki słownik języka polskiego*, [online] <https://wsjp.pl/> [dostęp 20.04.2023 r.].

25 K. Ożóg, *O współczesnych polskich wyrazach obraźliwych*, „Język Polski” 1981, R. LXI, z. 1–2, s. 180.

„Na pierona żeś mi to pedziol”, czyli o wulgaryzmach i przekleństwach...

BIBLIOGRAFIA

- Boryś W., *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 2005.
- Bronder A., „Pierońsko pieroński pieronie!” *Słów kilka o „boskim” pochodzeniu i „ludzkim” użyciu leksemu „pieron”, [w:] Bogactwo polszczyzny w świetle jej historii*, red. Przyklenk J., Wilczek W., t. 6, Katowice 2016.
- Brückner A., *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 1927.
- Gieysztor A., *Bóstwa i mity naczelne*, [w:] *Mitologia Słowian*, wyd. 3, Warszawa 2006.
- Grochowski M., *Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów*, Warszawa 1995.
- Ożóg, K., O współczesnych polskich wyrazach obraźliwych, *Język Polski* 1981, R. LXI, z. 1–2.
- Pieczonka J., *Lwowskie przekłady komedii Plauta, czyli „Junak” i „Bliźniacy” w rękopisie Zygmunta Węclewskiego*, „*Wratislaviensium Studia Classica olim Classica Wratislaviensia*” 2015, nr 4.
- Sieradzki A., *Teonim Perun w leksyce średnio- i nowopolskiej (na podstawie słowników)*, „*Język. Religia. Tożsamość*” 2017, nr 1 (15).
- Sikora K., *Kilka uwag na temat wulgaryzacji i brutalizacji polszczyzny*, „*Poznańskie Spotkania Językoznawcze*” 2016, nr 32.

SŁOWNIKI INTERNETOWE

- Wielki słownik języka polskiego*, red. P. Źmigrodzki i in., [online] <https://wsjp.pl/>, [dostęp: 20.04.2023].
- Mały słownik gwar polskich*, [online] <https://rcin.org.pl/dlibra/publication/83610/edition/64154/content> [dostęp: 19.04.2023].

Boh predwiczny, Fedko sliczny, czyli gdzie podziały się tamte wsie

Jest takie miejsce, którego właściwie nie ma. Ogrody, sady i pola zaorano, zasiał się jeszcze większy las. Rozdeptane przejścia i dróżki zasypały liście, kominy przestały dymić. Jednak niektóre drzewa wciąż dziko owocują, a w dolinie nadal płynie ten potok, który płynął też wtedy. Po obu jego stronach można znaleźć kilka porozrzucanych cegieł, niekiedy potknąć się o rant studni, zwykle już prawie całkowicie zasypanej, czy znaleźć fragment przetopionego szkła. Przy głównej dróżce wiodącej przez ten kawałek lasu w stronę Arłamowa stoi zbutwiały krzyż, wielkości człowieka, z zardzewiałym i ledwie widocznym wizerunkiem Chrystusa na przecięciu belek. Gdzieś na prawo od jednego z rozwidleń dróg, po przejściu trzech potoków, można wspiąć się na puste cerkwisko, przy którym widnieje jeszcze kilka kamiennych nagrobków. Nocą, ze świecami i dźwiękiem starych pieśni, trafiłem tam dwukrotnie¹, za dnia natomiast nigdy mi się to nie udało, mimo dokładnych wskazówek mieszkańców Rybotycz². Ile emocji wzniesiło się i uleciało w tej wsi, ile zaczęło, a ile zakończyło bieg jakichś rzeczy? Ile utrwaliło się w nazwach ludzi i miejsc, których od dawna już nie ma?

Było tam ponad sto domów. W latach 50. XIX wieku numeracja zaczynała się od północno-zachodniego zakątka wsi, szła na południe wzdłuż potoku, przy końcu zakręcała i kontynuowała swój bieg po drugiej stronie, wienając odliczanie naprzeciw numeru 1 (w pobliżu dzisiejszego gospodarstwa agroturystycznego) numerem 104. Kto w nich wtedy mieszkał? Rodziny Panajków, Soroków, Horbaczyków, Kulhawców, Derkaczów, Dwulitów, Doły-

1 Od pewnego czasu co roku, o ile pozwala na to pogoda, w lipcu bądź sierpniu organizowana jest nocna wędrówka, podczas której przy wtórze cerkiewnych śpiewów grupa ludzi, najczęściej potomków dawnych mieszkańców Borysławki, zmierza w stronę cerkwiska, gdzie odbywają się modlitwy i śpiewy za dusze zmarłych przodków. Kilkakrotnie droga została przyozdobiona z dwóch stron ramami okien, podświetlanych lampami, które mają symbolizować nieistniejące już dziś domy należące do mieszkanki i mieszkańców tej wsi.

2 Obecnie wieś w województwie podkarpackim, powiecie przemyskim, gminie Fredropol.

ków, Hryndów, Paliwodów, Truszów, Łosiów, Wasyłyków³. Matki, ojcowie, babcie, dziadkowie, dzieci, nastolatki, niemowlęta, może też jakaś staruszka dobiegająca setki, prababcia dla jednych, znachorka dla drugich. Na pewno mieszkała tam też co najmniej jedna rodzina żydowska, podobnie jak na początku XX wieku, kiedy to w Dobromilu⁴ rolniczka z Borysławki⁵, Beila Löwenheck false Schiff, córka Abrahama, zawarła kontrakt przedślubny z rolnikiem z Borysławki, Józefem Goldem false Bachmanem⁶. Nie mogło być inaczej. W 1906 roku zaślubiny odbyły się zapewne w pobliskich Rybotyczach, gdzie społeczność żydowska była bardzo liczna, a świętowanie miało miejsce w samej Borysławce. Kto w nim uczestniczył? Cała wieś? Czy pop też został zaproszony? W którym ogrodzie słyhać było śpiewy i tańce?

Idąc jednego razu przez Borysławkę, cichą, szeleszczącą niedawno rozwiniętymi liśćmi, myślałem o panującym tu kiedyś gwarze. Zapewne o tej porze jakiś Seńko z jakąś Paraszka wracali już z pracy w polu z któregoś z pobliskich kawałków ziemi poszatowanej prawem dziedziczenia. Być może dało się już usłyszeć dźwięk cerkiewnego dzwonu wołającego na wieczorne modlitwy. Jak tu musiało być ciemno po zmroku. Przestrzeń jednak była na tyle oswojona, że wystarczyły pojedyncze, rozświetlone okna, aby dotrzeć do krewniaczki na wieczorne rozmowy. Choć może o tej porze roku nie było już czasu na rozmowy, a jedynie na krótki odpoczynek przed kolejnym dniem zasiewu, poprzedzony obejściem obory, nakarmieniem zwierząt, ukołysaniem nowo narodzonego dziecka. Ponad sto lat wcześniej, wiosną 1890 roku, w Borysławce urodził się Fedko, później Fedio, później Teodor. Z ojca Piotra Paliwody, choć pewnie bliżej mu było do Pietra bądź Petra oraz matki Eudokii, nazywanej poza urzędem Jewdochą. Młodszej zresztą

3 Archiwum Państwowe w Przemyślu, zesp. 142: *Archiwum Greckokatolickiego Biskupstwa w Przemyślu*, sygn. 6787: [Kopie ksiąg metrykalnych parafii Posada Rybotycka z filią Borysławka (dekanat Dobromil)], 1861–1936; większość nazwisk zamieszczonych w źródle stanowią nazwiska o proveniencji wschodniosłowiańskiej.

4 Obecnie miasteczko w Ukrainie, w obwodzie lwowskim, w rejonie starosamborskim.

5 Nieistniejąca dziś już wieś, która przed II wojną światową położona była w Galicji, w powiecie dobromilskim. Pisał o niej z perspektywy geograficznej A. Affek, *Wartości krajobrazu opuszczonego przez ludność na przykładzie byłej Rusińskiej wsi Borysławka*, [w:] „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego”, t. 15, Sosnowiec 2011, s. 148–160, zaś z perspektywy turystyczno-histerycznej S. Kryciński, *Pogórze Przemyskie. Tajemnice Doliny Wiatru*, Rzeszów 2019, s. 87, 189–190, 198, 201, 214–215, 266, 277, 280, 283–284.

6 Archiwum Państwowe w Przemyślu, zesp. 982: *Akta c.k. notariusza Jędrzeja Pawlisza z Dobromila*, sygn. 2: *Akta notarialne oznaczone numerami 708...2124, 1906*, s. 287–289.

od Pietra o jakieś 20 lat. Ledwie kobieta wydała na świat syna, już następnego dnia ktoś z rodziny albo akuszerka, Hołodowa Hańka, popędziła do popa ochrzcić niemowlę. Bo kto wie, może za chwilę umrze. Chłopiec nie umarł, został szewcem, zamieszkał w Nowosiólkach, ożenił się późno, latem 1925 roku z nie do końca wdową, Lubką Szabagową, której mąż miał zginąć na wojnie, bo długo nie wracał⁷. Tego samego dnia urodził się zresztą ich syn Karol. Paliwodę wspomina się jako dużo starszego od Lubki, choć dzieliło ich zaledwie 5 lat. Oślepl na starość, może z frustracji, może ze złości, bo do dziś krąży we wsi fragment przyspiewki *Jak się Fedko spyl, to Lubku zbyl*⁸, ale też *Boh przedwiczny, Fedko śliczny*⁹. Tyle wiem o pradziadku. Można przypuszczać, że pod koniec lat 20. w Nowosiólkach zamieszkała z synem jego matka, w dokumentach przemianowana na Ewę, ponieważ na miejscowym grekokatolickim cmentarzu do dziś stoi nagrobek „kogoś z Paliwodów, raczej kobiety, na który pieniądze wysłał ktoś z Ameryki”, jak niegdyś wspominała córka Fedka i Lubki. W latach 40. rodzinę zmuszono do podróży na zachód dzisiejszej Polski, ale udało im się zawrócić w pół drogi i dożyć swoich lat w Nowosiólkach.

Tymczasem ja nadal spaceruję po Borysławce, zerkam raz w prawo, raz w lewo, dosyć ostrożnie idąc do przodu, ponieważ jednego razu przebiegł przede mną jelen. Okala mnie las, wznoszący się po prawym i lewym zboczku, które nazywano dawniej Zapustem i Łysą. Wiemy więc, że jedno z nich było pierwotnie mniej porośnięte, to w tę stronę szło się wypasać krowy i kosić zboże. A może gdzieś indziej, może pastwisko gromadzkie było pośrodku wsi? Ale pola na pewno tam.

Pierwsi ludzie przybyli do tej doliny w XV wieku¹⁰ albo trochę wcześniej. Ktoś z nich nazwał zapewne od imienia swojego współtowarzysza Borisa napotkany potok Borysławką czy Boroszlawką, od którego tak samo nazwano powstającą wieś¹¹. W kolejnych latach ponazywano też nowo wykarczono-

7 Archiwum parafialne w Kalwarii Paclawskiej, *Liber copulatorum 1890–1946*, s. 52.

8 Pol. *Jak się Fedko spyl, to Lubkę zbil*.

9 Pol. *Bóg przedwiczny, Fedko śliczny*.

10 L. Wyrostek, *Ród Dragów-Sasów na Węgrzech i Rusi Halickiej*, Kraków 1932, s. 37.

11 Zarówno Władysław Makarski, jak i Kazimierz Rymut, wywodzi tę nazwę od staroruskiej n. os. *Borislaw*, która przekształciła się następnie w polsko-ukraińską n. os. *Borysław* (zamiast występującej w polskiej antroponomii n. os. *Borzysław*) (por. W. Makarski, *Nazwy miejscowości dawnej ziemi przemyskiej*, Lublin 1999, s. 42–43, *Nazwy miejscowe Polski: historia, pochodzenie, zmiany*, t. 1.: A–B, Kraków 2004, s. 309). Ponadto Makarski, za Stieberem, wskazuje,

wane miejsca Łazem, Łazkiem, Porębem¹² czy jeszcze inaczej. Następnie te, w które zapuszczano się, aby zdobyć bądź wyhodować pożywienie, gdzie postawiono cerkiew pw. św. Iwana, gdzie chowano zmarłych, gdzie zbierano owoce leśne i grzyby. Zapewne inspirowano się ukształtowaniem terenu, cechami szczególnymi. Tym samym dziką, nienazwaną przestrzeń, przeznaczoną wcześniej wyłącznie dla natury, oswojono, czyniąc ją miejscem szczególnym na kolejne kilkadziesiąt lat¹³. Pod koniec XVII wieku Borysławka dzieliła się na cztery części nazywane za rządów austriackich niwami: Ogrody – to w ich obrębie znajdowały się domy, Na Łubnym, Na Martynkowym Kuszczu oraz Dodatki, graniczyła zaś z pięcioma miejscowościami: Makową, Jamną Dolną, Rybotyczami, Posadą Rybotycką i Trójcą. Był w niej zamek, dwór, arenda, cerkiew, cmentarz, wiele lat później szkoła¹⁴. Zarówno Borysławka, jak i kilka okalających ją miejscowości przestała istnieć na mapie w drugiej połowie lat 40. XX wieku. Najstarsi wspominają łuny falujące w oddali, które zwiastowały koniec tych miejsc¹⁵. Ludzie zaś szli, jedni w prawo, drudzy w lewo, mając przed sobą wiele kilometrów i wiele miejsc do nazwania. We wsi, którą zostawiali, było z pewnością dużo więcej nazw. O takich jak:

że nazwę miejscową *Borysławka* tworzy sufiks *-ka*, charakterystyczny dla nazw miejscowych typu lemковского (np. *Bednarka*) (por. Z. Stieber, *Toponomastyka Lemkowszczyzny*, cz. 1–2, Łódź 1948, s. 71), kwestia ta wymaga jednak dalszych badań. Przyglądając się zaś podstawie toponimu *Borysławka*, czyli n. os. *Borys* (strus. *Boris*), należy, za Marią Malec, wspomnieć, że istnieje kilka jej etymologii. Według jednej z nich n. os. *Borys* pochodzi od bułg. *Bogoris*, która z kolei wywodzi się od mong. *bogori* ‘mały’. Natomiast zgodnie z drugą, n. os. *Borys* powstała poprzez skrócenie dwutematowej n. os. *Borislavъ* z zastosowaniem greckiego sufiksu *-is* (*Słownik etymologiczno-motywacyjny staropolskich nazw osobowych*, cz. 2: *Nazwy osobowe pochodzenia chrześcijańskiego*, red. A. Cieślakowa, M. Malec, K. Rymut, Kraków 1995, s. 24).

¹² Por. M.W. Stolarz, M. Zych, Ł. Karpecki, U. Bijak, K. Górny, *Nazwictwo geograficzne*, [w:] „Geograficzno-polityczny atlas Polski. Polska w świecie współczesnym: perspektywa 2022”, red. M.W. Stolarz, Warszawa 2023, s. 291.

¹³ Tuan Y.-F., *Przestrzeń i miejsce*, Warszawa 1987, s. 13–18.

¹⁴ Centralne Państwowe Archiwum Historyczne Ukrainy we Lwowie, *fond 19*, 20: *I i II kataster gruntowy Galicji*, sygn. 19–XVI–205, 20–XV–221: *Borysławka*.

¹⁵ Mieszkańcy południowo-wschodniej części dzisiejszej Polski, których uznano za ludność etnicznie ukraińską, przesiedlono w latach 1944–1947 do USRR, natomiast w latach 1947–1950 w ramach akcji „Wisła” na zachodnie i północne tereny dzisiejszej Polski, a miejsca, z których pochodzili często przestały istnieć. Z przekazów i poświadczeń źródłowych wiemy, że mieszkańcy Borysławki opuścili swoją wieś w październiku 1945 roku w ramach przymusowej akcji przesiedleńczej i udali się w okolice Stanisławowa i Tarnopola. Miejscowość miała natomiast spłonąć 5 listopada tego samego roku (por. Pisuliński, *Przesiedlenie ludności ukraińskiej z Polski do USRR w latach 1944–1947*, Rzeszów 2009, s. 356).

Łosiówka, Lachówka, Uszkówka, Stefankówka, Szypówka, Ruszczyna, które wskazywały pola, wiemy ze starych źródeł. Czy można było usłyszeć któreś z nich, kiedy jeden wskazywał drugiemu miejsce, w które ma się udać? Kiedy mówił innemu, gdzie były jego pola, skąd się wywodził, gdzie spędzał czas, wypasając krowy? Gdzie zmierzał z rana, a skąd wracał wieczorem? W połowie XIX wieku istniało Łubne (pola i góra), Martiniec (pola), wieś przecinały zaś dwa potoki, Borysławka i Tym, a górowało nad nią wzgórze Kanusia/Kanasin, ale to nic dziwnego, skoro we wsi wciąż mieszkali ludzie, powoli myślący o sobie jako o Ukraińcach. Kiedy szli pracować w polu, mogli użyć jednej z pięciu dróg, z których cztery ciągnęły się na zachód, tam, gdzie miała być Łysa Góra, a jedna w stronę Kanasina.

Poza tym używano na pewno nazw Babińskie (pola), Kotelnice (las), Nadatki (pola) czy Pechnow (las)¹⁶. Jakie mogły być ich ludowe etymologie? Czy Pechnow łączono z pechem, a Lachówkę z Polakami? Czy wymawiając nazwę wsi, mówiono: „Borisławka”, a może jakoś ją skracano, zdrabniano wśród młodych? Pytanie też, kto ją nazywał. Źródła z XIX i XX wieku okroili zasięg poznawczy, formalizując nazwy osobowe poprzez zastosowanie łącziny. Szczęśliwie w dwóch z nich użyto formy bliskie codzienności, jednak bez uwzględnienia kobiet, z wyjątkiem wdów. Wiemy więc, że na przełomie XVIII i XIX wieku we wsi mieszkali: Senko, Iwan, Michał, Chryć, Petro, Jędrzej, Ilko, Wasyl, Jacko, Tymko, Dymitro, Fedio, Stec, Danko, Hawryło, czy Asafat¹⁷ i to oni, wraz ze swoimi żonami, dziećmi, matkami i babciami nazywali otaczającą ich przestrzeń, dziedzictwo przodków.

Jak mógł wyglądać wieczór, kiedy uwierzono, że to już koniec życia w tej wsi? Spakowano najpotrzebniejsze rzeczy, ale jakie? Czy zdołano zabrać ze sobą zwierzynek? Czy do tobołków spakowano też zdjęcia i święte obrazki? A może miejsca wystarczyło tylko na kilka bochenków chleba, o ile w porę je wypieczono, pierzynę, pieluszki dla dzieci, garnki, drewniane łyżki, tro-

16 Archiwum Państwowe w Przemyślu, zesp. 126: *Archiwum Geodezyjne*, sygn. 0129M: *Borysławka in Galizien*.

17 Centralne Państwowe Archiwum Historyczne Ukrainy we Lwowie, fond 19, 20: *I i II kataster gruntowy Galicji*, sygn. 19–XV–205, 20–XV–221: *Borysławka*; imiona w większości o proveniencji ruskiej, na co wskazują takie sufiksy jak *-ij*, *-ej*, *-an* (< *-on*, *-in*), *-a*, *-o* (*-ko*, *-yło*) (por. E. Wolnicz-Pawłowska, *Antroponimia lemkowska na tle polskim i słowackim (XVI–XIX wiek)*, Warszawa 1993, s. 30–90, I. Mytnik, *Imiennictwo ziemi chełmskiej w XVI–XVII w.*, Warszawa–Lublin 2019, s. 59–141).

chę skoszonego zboża i cenne drobiazgi. Zostawiono zapewne niedogotowane jedzenie, takie jak kluski z serem i kapustą, hamulę¹⁸, ziemniaki na pierogi¹⁹. Jeszcze w latach 60. XX wieku, kiedy we wsi zamieszkały był tylko jeden dom, udało się pozyskać wiele nazw, dziś już niemal przez nikogo nieużywanych²⁰.

Było gwarno, wesoło, smutno, kłóliwie, godząco, raz niebezpiecznie, raz świątecznie. Szło się w podskokach albo z trudem, ciągnęło się drewno zbierane na zimę, szło w pola pomóc sadzić ziemniaki sąsiadowi, pożyczano sprzęt do orania zagonu, gdzieś wóz ugrzązł w błocie po niedawnym ulewnym deszczu. Biegały psy, kot przeskakiwał przez płot, a kura uciekała przed popołudniowymi zalotami koguta. Ktoś spędzał stado owiec, a inny naprawiał słomiany dach. Ktoś przeklął po ukraińsku. Ktoś z radością wracał z targu w Rybotyczach z nową sukienką kupioną od Żydówek. A teraz cisza. A teraz cisza. Jedni zginęli, drudzy umarli, kolejni wyjechali w okolice Tarnopola²¹ lub obrali za kierunek wędrówki zachodnie ziemie dzisiejszej Polski, skąd być może później próbowali wrócić. Niektórym natomiast udało się zamieszkać w okolicznych miejscowościach, też potrzebionych. Wieś została rozczłonkowana, podzielona na wiele drobniejszych i jako taka wciąż istnieje w pamięci i wyobraźni kilku osób. Ale nie tylko – w Borysławce budowany jest właśnie nowy dom na miejscu starego, który spłonął kilkadziesiąt lat temu.

18 Zupa z suszonych owoców z fasolą, podbita śmietaną.

19 Dania te do dziś goszczą w jadłospisie ludzi pochodzących z tych terenów, utrwalając tym samym pamięć kulinarną.

20 1. Pola: *Babieński, Czwartki, Jaworów, Kąty, Lubne, Załubne, Uhrynów, Brzeźniki, Glugie, Kaczmarzkie, Koszarzyska, Muchowisko, Prewały, Zagumienki*, 2. Lasy: *Kinaszów, Kotelnice, Pechnów, Pisane, Staszów, Brzeźniki, Okolina, Za Górą*, 3. Wzgórza: *Kinaszów, Lubne, Góra*, 4. Łąki: *Koszarki*, 5. Miejsca inne: *Zamczysko* (ruiny fortecy) [w:] *Urzędowe nazwy miejscowości i obiektów fizjograficznych*, Nr 67: *Powiat przemyski i powiat miejski Przemyśl, województwo rzeszowskie*, Warszawa 1966, s. 45.

21 Dziś miasto położone w zachodniej Ukrainie.

SKRÓTY UŻYTE W TEKŚCIE

- bułg. – bułgarski
c.k. – cesarsko-królewski
cz. – część
mon. – mongolski
n. os. – nazwa osobowa
np. – na przykład
pol. – polski
por. – porównaj
red. – redakcja
s. – strona
strus. – staroruski
sygn. – sygnatura
t. – tom

ŹRÓDŁA

- Centralne Państwowe Archiwum Historyczne Ukrainy we Lwowie, fond 19, 20: *I i II kataster gruntowy Galicji*, sygn. 19–XV–205, 20–XV–221: *Borysławka*.
- Archiwum Państwowe w Przemyślu, zesp. 142: *Archiwum Greckokatolickiego Biskupstwa w Przemyślu*, sygn. 6787: [*Kopie ksiąg metrykalnych parafii Posada Rybotycka z filią Borysławka (dekanat Dobromil)*], 1861–1936.
- Archiwum Państwowe w Przemyślu, zesp. 982: *Akta c.k. notariusza Jędrzeja Pawlisza z Dobromila*, sygn. 2: *Akta notarialne oznaczone numerami 708...2124*, 1906.
- Urzędowe nazwy miejscowości i obiektów fizjograficznych*, Nr 67: *Powiat przemyski i powiat miejski Przemyśl, województwo rzeszowskie*, Warszawa 1966.

BIBLIOGRAFIA

- Affek A., *Wartości krajobrazu opuszczonego przez ludność na przykładzie byłej rusińskiej wsi Borysławka*, [w:] „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego”, t. 15, Sosnowiec 2011.
- Kryciński S., *Pogórze Przemyskie. Tajemnice doliny Wiaru*, Rzeszów 2019.
- Makarski W., *Nazwy miejscowości dawnej ziemi przemyskiej*, Lublin 1999.
- Mytnik I., *Imiennictwo ziemi chełmskiej w XVI–XVII w.*, Warszawa–Lublin 2019.
- Nazwy miejscowe Polski: historia, pochodzenie, zmiany*, red. Rymut K., t. 1: A–B, Kraków 2004.
- Pisuliński J., *Przesiedlenie ludności ukraińskiej z Polski do USRR w latach 1944–1947*, Rzeszów 2009.
- Słownik etymologiczno-motywacyjny staropolskich nazw osobowych*, cz. 2: *Nazwy osobowe pochodzenia chrześcijańskiego*, red. A. Cieślíkowa, M. Malec, K. Rymut, Kraków 1995.
- Solarz M.W., Zych M., Karpecki Ł., Bijak U., Górny K., *Nazewnictwo geograficzne*, [w:] „Geograficzno-polityczny atlas Polski. Polska w świecie współczesnym: perspektywa 2022”, red. M. W. Solarz, Warszawa 2023.
- Stieber Z., *Toponomastyka Łemkowszczyzny*, cz. 1–2, Łódź 1948.
- Tuan Y.-F., *Przestrzeń i miejsce*, Warszawa 1987.
- Wolnicz-Pawłowska E., *Antroponimia łemkowska na tle polskim i słowackim (XVI–XIX wiek)*, Warszawa 1993.
- Wyrostek L., *Ród Dragów-Sasów na Węgrzech i Rusi Halickiej*, Kraków 1932.

Jan Żaborowski

O pragnieniu poznania przyszłości – *Fortuna abo szczęście*

Czytanie dawnego tekstu to podróż w świat zapomnianych zdarzeń, ludzkich losów i towarzyszących im emocji. Lektura dawnego przekazu odsłania uniwersalność naszych doświadczeń, niezależnych od czasu i historii. Jednym z podstawowych emocji towarzyszących człowiekowi w chaosie dziejów były lęk i obawa o przyszłość. Ta zawsze była krucha i niepewna, bo według starożytnych koncepcji zdana na łaskę bogów (zwłaszcza Fortuny) i przeznaczenia. Dlatego człowiek od zawsze przejawiał chęć poznania swoich losów. Ludzie od niepamiętnych czasów wierzyli, że „bogowie dają znaki tym, dla których są życzliwi”. Sam Cyncero twierdził, że nie zna „doprawdy żadnego narodu ani tak dalece wykształconego i oświeconego, ani tak bardzo dzikiego i na tyle nieokrzęszonego, iżby nie przyjmował, że przyszłość można przepowiedzieć i że niektórzy ludzie są w stanie ją widzieć i wieszczyć”².

Greckie wieszcziarstwo nie miało cech zabobonu, wynikało ono wyłącznie z religii i przekonania, że bogowie znają nieomylnie przyszłość. Żyjący w czasach antycznych ludzie wierzyli, iż bogowie w swojej życzliwości są skłonni do wyjawiania tajemnic przyszłości. Pogląd o sensowności przewidywania ludzkich losów głosiły takie autorytety jak: Platon, Cyncero, Sokrates. Nic więc dziwnego, że wróżbiarstwo było nie tylko powszechne, ale z czasem przekształciło się w prawdziwą sztukę³.

Samych sposobów wróżenia była niezliczona ilość, dość wymienić ornitomantykę (wróżenie z zachowania ptaków), dendromantykę (wróżenie z szumu drzew) czy hieroskopię (obserwację wnętrzości zwierząt ofiarnych). By poznać swoją przyszłość, greccy obywatele mogli udać się też do wieszcza mającego „zdolność przeczuwania, pochodzącą z zewnątrz i zaszczerpioną z woli bogów”⁴ lub onejromanty, który potrafił wróżyć z marzeń sennych. Największym zaufaniem cieszyły się jednak wyrocznie, bowiem

1 Ksenofont, *Hipparchikos* (IX 9), [za:] S. Oświęcimski, *Zeus daje tylko znak. Apollo wieszczy osobście. Starożytne wróżbiarstwo greckie*, Wrocław 1989, s. 7.

2 Cyncero, *O wróżbiarstwie* (I 1, 2), [za:] S. Oświęcimski, dz. cyt., s. 5.

3 Zob. S. Oświęcimski, dz. cyt., s. 5–10.

4 Cyncero, *O wróżbiarstwie* (I 31, 66), [za:] S. Oświęcimski, dz. cyt. s. 75.

były one nieodłącznie związane ze świętym miejscem kultu, w którym, jak wierzone, osobiście przebywało dane bóstwo. To tylko niektóre ze sposobów wróżenia kultywowanych przez starożytnych Greków. Jednak wszystkie one miały wadę – zwykle wymagały udziału wyspecjalizowanego wróżbi-ty lub interpretatora. Zaradzić temu miało wróżbiarstwo „automatyczne” polegające na zwykłym losowaniu, które (połączone z popularnymi w epo-ce hellenistycznej i w czasach cesarstwa rzymskiego gotowymi wróżbami spisаныmi na specjalnych, wcześniej przygotowanych tablicach) pozwalało przewidzieć przyszłość bez udziału „specjalistów”⁵.

Takie były początki gatunku nazywanego sortilegium (łac. *sortilegius* ‘proroczy’). Sortilegia to teksty, w których na jedno pytanie o przyszłość przypada kilka odpowiedzi, a właściwą z nich poznaje się dzięki losowaniu. Początkowo służyły one do przewidywania przyszłości, z czasem stały się również elementem zabawy towarzyskiej⁶.

Przed epoką druku takie zbiory przepowiedni budziły duże emocje i znaj-dowały wielu chętnych czytelników. Już od czasów antycznych tworzono „księgi losów”, w których pytającym odpowiednią wróżbę wskazywał np. rzut kośćmi, kombinacja kart czy układ planet. Sortilegia potrafiły zawierać dziesiątki pytań i setki odpowiedzi, pisano je po grecku, łacinie, hebrajsku oraz w językach narodowych. W 1456 roku niemiecki lekarz Johann Hartlieb określał je już jako „książki szeroko znane”⁷. Wynalazek Gutenberga przy-czynił się do jeszcze większej ich popularyzacji. Pierwszym drukowanym sortilegium było bogato ilustrowane *Il libro delle sorti* (1482) Lorenza Spirita Gualtieriego, książkę tę

(...) otwierała lista 20 należących do tradycyjnego repertuaru pytań, a przy każdym z nich widniało imię króla, do którego trzeba było się zwrócić w dalszej kolejno-ści. Królowie odsyłali do tablic z 56 wynikami rzutów 3 kostkami i nazwami rzek. Te – do diagramów, gdzie czytelnik musiał odnaleźć swoją rzekę, by dowiedzieć się, która z wydrukowanych na końcu tomu przepowiedni wygłaszana przez 20 proroków ujawnia jego losy⁸.

5 Zob. S. Oświęcimski, dz. cyt., s. 15–102.

6 M. Głowiński, *Sortilegium*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2007, s. 58.

7 S. Gąsiorek, *Fortuna abo szczęście*, oprac. J. Kiliańczyk–Zięba, Kraków 2015, s. 7.

8 Tamże, s. 9.

Niezwykłe popularne dzieło Lorenza Spirita, które doczekało się kilkadziesiątu wydań w kilku językach, zarówno pod kątem bogactwa oprawy wydawniczej, jak i mechaniki rozgrywki, często było wzorem dla wielu później powstających sortilegiów, m.in.: *Triumpho di Fortuna* (1527) Sigismunda Fantiego, *Le sorti intitolate giardino d'i pensieri* (1550) Francesca Marcoliniego, niemieckiego *Losbücher* (1485), *Kurzweil* (1539) Jorga Wickrama, a w końcu *Fortuny abo szczęścia* (1531) Stanisława z Bochnie⁹.

Autor *Fortuny*, zwany też Stanisławem Gąsiorkiem, urodził się przed 1504 rokiem w średniozamożnej rodzinie mieszczańskiej. Od 1519 roku odbywał studia wyższe na Akademii Krakowskiej, najprawdopodobniej poznał twórczość literatów takich jak Andrzej Frycz Modrzewski, Mikołaj Rej czy Stanisław Hozjusz. W 1529 roku Stanisław związał się z dworem Zygmunta Starego, na którym zrobił niemałą karierę. Początkowo otrzymał od króla posadę kleryki (stąd jego kolejne określenie – Stanisław Kleryka), czyli duchownego niższych święceń, jednak stosunkowo szybko dostał nowe nadania, m.in.: probostwo w kościele w Małogoszczu (1537), probostwo misjonarzy w Wieliczce (1543), a w końcu probostwo w Krakowie (1546). Dzięki wysokiej pozycji mógł otoczyć opieką swojego siostrzeńca Łukasza Górnickiego, autora *Dworzanina polskiego*. Kleryka zmarł w 1562 roku, mimo tego, że do dziś nie przetrwało wiele jego utworów (głównie panegirycznych i dworskich), jest uważany za pioniera poezji renesansowej w Polsce¹⁰.

Największym zachowanym do naszych czasów utworem Stanisława z Bochnie jest właśnie *Fortuna abo szczęście*. Nie znamy jej pierwszego wydania, najstarszą dostępną edycją książki jest ta z ok. 1561–1577 roku¹¹. Podobnie jak inne sortilegia *Fortuna* nie była przeznaczona do linearnej lektury, a miała formę książki-gry. Czytelnik rozpoczynał od wyboru jednego z 21 pytań podanych na początku dzieła. Pytania te dotyczyły najróżniejszych spraw, począwszy od długości życia i możliwości awansu społecznego, poprzez powodzenie w miłości i karierze, a kończąc na zapytaniach o bogactwo, szczęście i czas śmierci. Do każdego z pytań przypisane było podzielone na 21 pól koło fortuny, które należało znaleźć w książce.

9 Zob. tamże, s. 7–10.

10 H. Kapelusz, *Stanisław z Bochnie, kleryka królewski*, Wrocław 1964, s. 6–41.

11 J. Kiliańczyk-Zięba, *Słowo i obraz jako budulec książki do wróżb. O strategiach protoemblematycznych w staropolskim sortilegium Stanisława z Bochnie*, „Biblioteka” 2021, nr 25, s. 81.

Każdemu z kół patronował drzeworyt z postacią (nad kołem) oraz ptak (wpisany w koło), drzeworyty te były powiązane z treścią pytania i wprowadzały pewien dodatkowy kontekst kulturowy. Po odnalezieniu właściwego koła należało rzucić dwiema kośćmi, liczba wylosowanych oczek wskazywała pole odnoszące do kolejnego koła, które ponownie trzeba było odszukać. Koło to tym razem miało wpisany w siebie wizerunek zwierzęcia i wskazywało lokalizację jednej z 444 wróżb. Wróżby te były włożone w usta 12. Sybilli, z których każda przedstawiała 37 przepowiedni.

Sposób lektury może wydawać się skomplikowany, jest to jednak intencjonalny zabieg autora, mający na celu stworzenie wrażenia tajemniczości i magicznej drogi prowadzącej do odkrycia przepowiedni.

Pytania, jakie znalazły się w *Fortunie*, poruszają kwestie nurtujące głównie XVI-wiecznych mieszczan, co wynika najprawdopodobniej z doświadczeń samego Kleryka, który był dworzaninem. Odpowiedzi są żartobliwe, często wręcz cyniczne i wulgarne. Autor nie stroni nawet od krytyki własnego środowiska, pisząc np.: „Będziesz miał dosyć duchownego chleba, / Jedno¹² nie wiem, abys szedł do nieba”¹³. ‘Chleb’ oznacza tu środki do utrzymania¹⁴, więc cały dwuwiersz znaczy: „będziesz żył dostatnio, tylko nie wiem, czy po śmierci trafisz do nieba”. W tym przykładzie Kleryka w zabawny sposób zwraca uwagę na chciwość niektórych duchownych. Wiele pytań dotyczy właściwego obrania drogi kariery, np. kupca, rzemieślnika czy duchownego lub możliwości awansu i wzbogacenia:

Możesz prześpiecznie¹⁵ handel wieść,
Bo to może twój dowcip¹⁶ znieść

12 Jedno – ‘tylko’ (por. ESJP, [online] https://sxvii.pl/index.php?strona=haslo&id_hasla=53648&forma=JEDNO#53648 [dostęp: 23.04.2023 r.]).

13 Stanisław z Bochnie, *Fortuna*, dz. cyt., s. 219.

14 Por. SPXVI, [online] <https://spxvi.edu.pl/indeks/haslo/45847> [dostęp: 28.04.2023 r.].

15 Prześpiecznie – ‘bez obawy, spokojnie, bezpiecznie’ (por. SPXVI, [online] <https://spxvi.edu.pl/indeks/haslo/95025> [dostęp: 28.04.2023 r.]).

16 Dowcip – tu w znaczeniu ‘zdolność do czegoś’ (por. SPXVI, [online] <https://spxvi.edu.pl/indeks/haslo/49558> [dostęp: 28.04.2023 r.]).

A będzieszli pilen tego¹⁷,
Możesz siła¹⁸ zebrać z niego. (s. 261)¹⁹

Ani kupcem, ani rzemieśnikiem,
Tylko ty będziesz, oprócz by rzeźnikiem,
Onym, co po ulicach zwierz poluje,
Czyściąc miasto, wychody szufluje. (s. 255)

Druga z wróżb jest szczególnie ciekawa, dowiadujemy się z niej, że dawniej w miastach „szuflowaniem wychodów”, czyli opróżnianiem dołów kloacznych, zajmował się rzeźnik²⁰. Dużą część wróżb stanowią także te odpowiadające na pytania o miłość, małżeństwo i potomstwo, skierowane zarówno do kobiet, jak i mężczyzn. Czytelnicy mogą się z nich zwykle dowiedzieć, że ich wybranek lub wybranka w pełni odwzajemnia uczucie albo że są „głupi”, łudząc się, że ich uczucie jest odwzajemniane.

Wiem, żeć się tym nie zachowam²¹,
Zawždyś głupi, jako cię znam,
A wždy²² sobie radzić nie dasz,
Miłujesz, gdzie łaski nie znasz. (s. 273)

Śłuchaj pilnie, biała głowo,
Masz usłyszeć wdzięczne²³ słowo:

17 Będzieszli pilen tego – ‘jeśli będziesz uważnie o to dbał’. Pilny – ‘ważny’ (por. ESJP, [online] https://svvii.pl/index.php?strona=haslo&id_hasla=10886&forma=PILNY#10886 [dostęp: 28.04.2023 r.]).

18 Siła – ‘wiele’ (por. SPXVII, [online] https://svvii.pl/index.php?strona=haslo&id_hasla=7325&forma=SIŁA#7325 [dostęp: 28.04.2023 r.]).

19 Przytaczanie fragmenty pochodzą z wydania J. Kiliańczyk-Zięby, dz. cyt.

20 Choć częściej był to kat (zob. A.I. Szoka, *Nowożytny sortilegia krakowskie...*, dz. cyt., s. 40).

21 Nie zachować – ‘nie ustrzec’ (por. SPXVII, [online] https://svvii.pl/index.php?strona=haslo&id_hasla=15308&forma=ZACHOWA%C4%86#15308 [dostęp: 28.04.2023 r.]).

22 Wždy – ‘przecież, wszak’ (por. ESJP, [online] https://svvii.pl/index.php?strona=haslo&id_hasla=52662&forma=W%C5%BBDY#52662 [dostęp: 23.04.2023 r.]).

23 Wdzięczne – ‘przyjemne, miłe’ (por. SPJJP, [online] <https://spjs.ijp.pan.pl/haslo/index/18699> [dostęp: 23.04.2023 r.]).

Miłuje cię panic nad wsze insze²⁴,
Nie jest mu żadne stworzenie milsze. (s. 263)

Wiem, żeć się tym nie zachowam²⁵,
Zawždyś głupi, jako cię znam,
A wždy²⁶ sobie radzić nie dasz,
Miłujesz, gdzie łaski nie znasz. (s. 273)

Słuchaj pilnie, biała głowo,
Masz usłyszeć wdzięczne²⁷ słowo:
Miłuje cię panic nad wsze insze²⁸,
Nie jest mu żadne stworzenie milsze. (s. 263)

Odpowiedzi na pytanie o potomstwo zazwyczaj sugerują posiadanie wielu dzieci, często kilkanaściorga, ze względu na wysoką śmiertelność noworodków w dawnej Polsce. Posiadanie dużej liczby potomstwa uważano za gwarancję szczęścia i znak łaski losu.

W *Fortunie* wiele jest też wróżb mówiących o prozaicznych aspektach codziennego miejskiego życia, ostrzegających, np. przed wdawaniem się w bójki, przestrzegających przed nieuczciwymi aptekarzami, pomagających w odnalezieniu zgubionych przedmiotów²⁹. Mimo zróżnicowanej wymowy wróżby zwykle przyjmują ton pouczający, zachęcający do pracy, wyśmiewający lenistwo i nieuczciwość³⁰.

Popularność *Fortuny* potwierdzają jej kolejne wydania w XVI wieku oraz naśladownictwa, m.in. *Fortuna abo szczęście* Jana Gawińskiego z 1690 roku oraz książka o tym samym tytule Seweryna Bączalskiego wydana ok.

24 Nad wsze insze – nad wszystkich innych (por. SPJP, [online] <https://spjs.ijp.pan.pl/haslo/index/19634> oraz SPJP, [online] <https://spjs.ijp.pan.pl/haslo/index/3401> [dostęp: 23.04.2023 r.]).

25 Nie zachować – ‘nie ustrzec’ (por. SPXVII, [online] https://sxvii.pl/index.php?strona=haslo&id_hasla=15308&forma=ZACHOWA%C4%86#15308 [dostęp: 28.04.2023 r.]).

26 Wždy – ‘przecież, wszak’ (por. ESJP, [online] https://sxvii.pl/index.php?strona=haslo&id_hasla=52662&forma=W%C5%BBDY#52662 [dostęp: 23.04.2023 r.]).

27 Wdzięczne – ‘przyjemne, miłe’ (por. SPJP, [online] <https://spjs.ijp.pan.pl/haslo/index/18699> [dostęp: 23.04.2023 r.]).

28 Nad wsze insze – nad wszystkich innych (por. SPJP, [online] <https://spjs.ijp.pan.pl/haslo/index/19634> oraz SPJP, [online] <https://spjs.ijp.pan.pl/haslo/index/3401> [dostęp: 23.04.2023 r.]).

29 Zob. A.I. Szoka, dz. cyt., s. 38–44.

30 J. Kiliańczyk-Zięba, *Wstęp* [w:] S. Gąsiorek, dz. cyt., s. 24.

1644–1646 roku³¹. *Fortuna* była źródłem zabawy dla mieszczan, szlachty, ale być może także dla ludzi niepiśmiennych (do gry wystarczyła tylko jedna umiejąca czytać osoba), grały w nią zarówno kobiety, jak i mężczyźni. Była dziełem niezwykle żywotnym, przerabianym, wznawianym, mimo upływającego czasu wciąż atrakcyjnym i budzącym wielkie emocje.

Fortuna bawi czytelników już od wielu wieków, jednak jej charakter zmieniał się na przestrzeni czasu. Dawniej wróżby przedstawiane przez Sybille mogły budzić w ludziach skrajne odczucia – od lęku i przerażenia, po nadzieję i radość. Dziś zabawa w *Fortunę* dostarcza głównie śmiechu, nadal jest jednak doskonałym sposobem na wspólne przeżywanie emocji i dzielenie się wrażeniami.

By ułatwić możliwość zapoznania się z *Fortuną*, stworzyłem inspirowaną książką aplikację mobilną na urządzenia z systemem Android. Wirtualna *Fortuna abo szczęście* automatyzuje proces „rozgrywki” oraz daje możliwość wyboru fraktury albo antykwy jako kroju pisma. Cały interfejs aplikacji stworzony jest z wykorzystaniem pojawiających się w wydaniu z połowy XVI wieku drzeworytów, a tekst wróżb został opatrzony objaśnieniami. Aplikacja jest dostępna do pobrania za darmo ze sklepu Google Play.



Kod QR do aplikacji „*Fortuna abo szczęście*” w sklepie Google Play

³¹ Tamże, s. 39–41.

BIBLIOGRAFIA

SŁOWNIKI:

SPXVI – *Słownik polszczyzny XVI wieku*, [online] <https://spxvi.edu.pl/> [dostęp: 28.04.23].

ESJP – *Elektroniczny Słownik Języka Polskiego XVII i XVIII wieku*, [online] <https://sxvii.pl/> [dostęp: 23.04.23].

SPJP – *Słownik pojęciowy języka staropolskiego*, [online] <https://spjs.ijp.pan.pl/> [dostęp: 23.04.23].

LITERATURA:

Gąsiorek S., *Fortuna abo szczęście*, oprac. J. Kiliańczyk-Zięba, Kraków 2015.

Kapelus H., *Stanisław z Bochnie, kleryka królewski*, Wrocław 1964.

Kiliańczyk-Zięba J., *Słowo i obraz jako budulec książki do wróżb. O strategiach protoemblematicznych w staropolskim sortilegium Stanisława z Bochnie*, „Biblioteka” 2021, nr 25.

Oświęcimski S., *Zeus daje tylko znak. Apollo wieszcy o sobiście. Starożytne wróżbiarstwo greckie*, Wrocław 1989.

Słownik terminów literackich, red. J. Sławiński, Wrocław 2007.

Szoka A.I., *Nowożytne sortilegia krakowskie – między pragnieniem poznania przyszłości a potrzebą rozrywki*, „Krzysztofony” 2016, nr 34.

Tekst podstawowy złożono krojem Cormorant Garamond autorstwa Christiana Thalmanna, nagłówki – krojem Montserrat autorstwa zespołu prowadzonego przez Julietę Ulanovsky.

Copyright © 2015, Christian Thalmann and the Cormorant Project Authors (<https://github.com/CatharsisFonts/Cormorant>)

This Font Software is licensed under the SIL Open Font License, Version 1.1.

Copyright © 2011 The Montserrat Project Authors

(<https://github.com/JulietUla/Montserrat>)

This Font Software is licensed under the SIL Open Font License, Version 1.1.

Czasopismo wydrukowano w drukarni Technet sp. z o.o. na papierze Munken Print White 80 g. vol. 1.5.

