

SCRIPTA NEOPHILOLOGICA POSNANIENSIA

Rocznik
poświęcony językoznawstwu,
literaturoznawstwu i kulturoznawstwu

Redakcja: STANISŁAW PUPPEL
Asystent Redaktora: ELWIRA WILCZYŃSKA

TOM XIII



POZNAŃ 2013

SCRIPTA NEOPHILOLOGICA POSNANIENSIA

Czasopismo założone w 1999 roku na Wydziale Neofilologii UAM
w 80 rocznicę powstania Uniwersytetu Poznańskiego

Tom XIII jest tomem jubileuszowym w 25-lecie istnienia
Wydziału Neofilologii UAM

Komitet Redakcyjny:

Jerzy Bańczerowski, Camiel Hamans, Ernst Håkon Jahr, Jerzy Kaliszan,
Krystyna Kleszcz, Roman Kopytko, Barbara Skowronek,
Wolfgang Viereck, Piotr Wierzchoń, Jerzy Zybert

Recenzenci Tomu XIII:

Prof. dr Camiel Hamans
Prof. dr hab. Jerzy Kaliszan
Prof. dr hab. Krystyna Tuszyńska

Adres Redakcji:

Katedra Ekokomunikacji
Wydział Neofilologii UAM
ul. 28 Czerwca 1956 roku nr 198
61-485 Poznań
Collegium Hipolita Cegielskiego
Tel./Fax +48 61 829 29 06
keko@amu.edu.pl

ISBN 978-83-935257-0-6
ISSN 1509-4146

Tom sfinansowany przez
Katedrę Ekokomunikacji UAM

SPIS TREŚCI

CZEŚĆ I: Językoznawstwo

Jolanta Józwiak	
Ассоциативные аспекты номинации банковских вкладов в русском языке	7
Jerzy Kaliszan	
Verbal-substantival homography in Russian	17
Marta Koszko	
Pejzaż językowy jako nośnik dziedzictwa kulturowego, na przykładzie miasta Poznania	23
Joanna Kubaszczyk	
Przekład dzieła literackiego jako konkretyzacja	37
Mihaela Lalić	
Kontrastiver Vergleich des deutschen und serbischen Wortbildungssystems im Bereich der zusammengesetzten und suffigierten Personenbezeichnungen	55
Józef Marcinkiewicz	
O kognitywnym rozumieniu interferencji oraz transferu językowego w akwizycji L2 ...	67
Magdalena Pospieszyńska-Wojtkowiak	
Teaching FL pronunciation in the globalization era. Does it make sense?	77
Joanna Puppel	
Facework and gestures: a preliminary analysis of the communicative power of human performative non-verbal practices	85
Stanisław Puppel	
A Communication Manifesto (evolving)	91
Czesława Schatte	
Pressehoroskope als Kleintextsorte im deutsch-polnischen Vergleich	101
Jerzy Szalek	
Neologia we współczesnym języku hiszpańskim	117
Jan Zaniewski, Natalia Nizhneva, Nadzeya Nizhneva-Ksenafontova, Karolis Ivanauskas, Zofia Trancygier-Koczuk	
Polityka językowa w układzie transgranicznym (Polska, Litwa, Białoruś)	129

CZEŚĆ II: Literaturoznawstwo i kulturoznawstwo

Ares Chadzinikolau	
Oświecenie greckie	151

Dominika Glińska	
Przyroda w oczach poetów modernizmu – <i>Morze poranne</i> Konstandinosa Kawafisa i <i>Zmierzch mistycznego wieczora</i> Paula Verlaine’a	167
Nikodem Karolak, Estera Żeromska	
Motyw Pigmaliona i koncepcja naomizmu na przykładzie powieści <i>Miłość szaleńca</i> Tanizakiego Jun'ichirō oraz jej adaptacji filmowej	185
Barbara Łuczak	
Przestrzeń jako nośnik tożsamości narodowej w <i>Pielgrzymce mojej duszy</i> Victora Balaguera	203
Anna Piechowiak, Estera Żeromska	
Piękne tancerki, fanatyczne wielbicielki, cierpliwe wychowawczynie – kobiety w barwnym świecie teatru <i>kabuki</i> okresu Edo	211
Andrzej Świrkowski, Estera Żeromska	
Film japoński idzie na wojnę. Ustawa filmowa z 1939 roku i jej wpływ na kinematografię Japonii	233
CZĘŚĆ III: Miscellanea	
Stanisław Puppel	
Recenzja apologetyczna publikacji wydziałowej pt. <i>Scripta manent – res novae</i> , przygotowanej na okoliczność 25-lecia istnienia Wydziału Neofilologii UAM (1988–2013)	247
Noty o autorach	251

CZEŚĆ I

JĘZYKOZNAWSTWO

АССОЦИАТИВНЫЕ АСПЕКТЫ НОМИНАЦИИ БАНКОВСКИХ ВКЛАДОВ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ

JOLANTA JÓŹWIAK

Количество банков, предлагающих потенциальным клиентам различные банковские продукты, лавинообразно возрастает начиная с 90-х гг. XX века. Борьба за клиента продолжается и в XXI веке. Она, может быть, еще жестче. Потребители привыкли к возможностям выбора банковских продуктов и научились выбирать самый подходящий им среди огромного количества доступных на рынке подобного рода предложений. Нужно найти средства, способные привлечь внимание новых клиентов.

В условиях сильной и активно действующей конкуренции очень важную роль играет название банковского продукта. Материалом для настоящего исследования послужили наименования вкладов для физических лиц, предлагаемые в настоящее время (II половина 2011 – начало 2012 г.) банками, предоставляющими свои услуги клиентам на территории РФ. Примеры названий вкладов отобраны из интернет-сообщений и веб-сайтов банков, а также банковских и финансовых порталов, таких, например, как www.banki.ru, www.sredstva.ru. Цель настоящего исследования – представить классификацию анализируемых наименований с учетом их ассоциативных особенностей и выявить общие номинативные тенденции.

Ознакомление с линейками депозитов различных банков позволяет получить представление о том, какими языковыми средствами привыкли пользоваться и к каким языковым манипуляциям прибегают специалисты по маркетингу, чтобы привлечь внимание потенциальных вкладчиков и побудить их к определенным действиям, т.е. к тому, чтобы они пришли в банк, оформили документы и стали настоящими клиентами.

Привлечь внимание потребителей в условиях современного финансового рынка – нелегкая задача, и именно поэтому облик названия вклада является столь важным. Это первый толчок к заинтересованности. Название вклада должно выделяться из общей массы других, в противоположном случае клиенты даже не проверят, выгодны ли для них предлагаемые данной финансовой организацией условия.

Рассматривая акт номинации в контексте речевой деятельности, Е. С. Кубрякова определяет его как „речемыслительный процесс, направленный либо на выбор существующего в языке готового обозначения для именуемого явления и мысли об этом явлении, либо на создание подходящего названия для него”, различая одновременно в этом акте замысел говорящего и языковые средства его реализации (Кубрякова 2008: 42).

При выборе единицы номинации, вследствие переплетения интенций и личностных смыслов, проводится „анализ ситуации, ее расчленение и детализация, выделение с необходимой в силу прагматических установок говорящего степенью точности отдельных подробностей и деталей в описываемой ситуации и т. п.” По мнению Е. С. Кубряковой (2008: 42), в каждом отдельном акте номинации учитываются: а) источник номинации, б) внешняя форма и протяжённость единицы, в) внутренняя форма номинации, г) семантический тип номинации (номинация прямая или косвенная, первичная или вторичная, буквальная или переносная), д) адекватность акта номинации и, следовательно, внутренний контроль за ее уместностью, точностью.

Все вышеприведенные аспекты номинации имеют свое отражение в процессе создания названий банковских вкладов. Конечно, учитываются и другие существенные факторы. Имеется в виду факт, что вопрос касается наименования продукта, который будет рекламирован на потребительском рынке, что влечет за собой необходимость учета правил рекламы в условиях конкурентности.

На процесс формирования названий банковских вкладов следует также посмотреть с точки зрения речевого воздействия. В таком случае клиенты будут рассматриваться как объекты речевого воздействия, испытывающие на себе влияние других. В свою очередь, создатели названий вкладов являются субъектами речевого воздействия, способными, как определяет О. И. Иссерс (2011: 24), регулировать деятельность (как интеллектуальную, так и физическую) своего собеседника – в анализируемом контексте, вернее, получателя рекламного сообщения – при помощи языковых средств.

В анализируемом специфическом акте бизнес-коммуникации широко используются т.н. лингвоментальные стереотипы, понимаемые В. Хлебдой как некие ментальные конструкции, закоренелые в человеческом сознании в виде языкового знака.

В. Хлебда (1998: 37) обращает внимание на факт, что лингвоментальные стереотипы отличаются многоаспектностью, и выделяет три основные стороны рассматриваемого явления: формальную, когнитивную и прагматическую. Формальный аспект стереотипа охватывает облик слова вместе с его ритмико-просодическими признаками. Когнитивный аспект содержит иерархически установленные не только определительные семантические составляющие, но и конвенциональные/традиционные, культурно обусловленные суждения, убеждения и представления о данном объекте или явлении, часто имеющие более или менее явный оценочный характер. Прагматический аспект, в свою очередь, понимается как содержащийся в стереотипе иллюкативный потенциал, созидательная сила, позволяющая ориентировать человеческие реакции и действия.

Учитывая вышеприведенную дефиницию, трудно представить себе, чтобы специалисты по рекламе не воспользовались прагматическими возможностями стереотипного восприятия действительности. Именно поэтому, такую существенную роль играет выбор названий для предлагаемых продуктов, в описываемой ситуации – банковских вкладов.

Целесообразным кажется напомнить, что с позиции субъекта речевого воздействия под регулировкой деятельности потенциального объекта подразумевается не только побуждение его к каким-либо действиям, но и влияние на принятие им определенных решений, а также влияние на представление о мире, на систему ценностей и убеждений (Иссерс 2011: 24).

Следует заметить, что в ходе настоящего лингвистического исследования преимущества разных видов вкладов подвергаются анализу только в такой степени, в какой их характер влияет на возникновение наименования, на что мы хотели бы обратить внимание, предупреждая возможные неточности в финансово-экономическом аспекте.

Обзор наименований вкладов, депозитов для физических лиц позволяет выделить две основные группы языковых единиц по способу воздействия на потенциальных вкладчиков. Основа классификации непосредственно связана с уникальностью мотивации наименований, что влияет на их восприятие. Имеются в виду **рационалистические** номинации, апеллирующие к рациональным предпосылкам, а также непосредственно указывающие на главную черту, условия вклада, и **ассоциативно-образные** номинации, цель которых заключается в создании определенных ассоциаций, желаемого эмоционального фона для принятия решения и выбора данного банка и вклада. В обеих группах обнаруживаются разные виды наименований, подвергающиеся описанию в дальнейшей части анализа.

К **рационалистическим** названиям вкладов причисляются такие единицы, которые привлекают внимание клиентов своей обычностью, предполагаемостью, известностью, а не уникальностью своего семантического

содержания, и выступают в предложениях разных банков. Среди них можно выделить стандартные и брендовые названия.

Стандартные названия банковских вкладов отличаются наибольшей частотностью и повторяются в предложениях большинства банков. Характерной чертой такого рода наименований является прямое отношение к банковскому делу. Названия прямо ассоциируются с представлениями населения о стандартных условиях, уже раньше предлагаемых банками. К данной группе можно причислить такие единицы, как: *Классика, Классический, Доверие, Доходный, Ежемесячный доход, Накопительный, Оптимальный, Универсал, Универсальный, Расчетный, Сберегательный, Срочный*. Иногда появляются ссылки на то, что ассоциируется с прошлым, с формами сбережений, функционировавшими в предыдущую эпоху: *Сберкнижка (с выплатой процентов в конце срока), Сберкнижка (с ежемесячной выплатой процентов)*.

Среди стандартных выделяются такие наименования, внутренняя форма которых намекает на удобность, выгоду (*Комфорт, Оптимум, Оптимальный, Удобный, Отличный, Моментальный, Экспресс*), лёгкий доступ к деньгам (*До востребования, Свободные деньги, Всегда под рукой*), возможность добавить или выплатить определенное количество денежных средств (*Пополняемый, Проценты сразу*), вид валюты (*Валютный, Мультивалютный*) или безопасность (*Верный, Гарант, Гарантированный, Уверенный, Двойная защита, Мой сейф*).

Такого типа наименования часто пополняются более детальной информацией об основных условиях вклада, что может показаться более привлекательным с точки зрения некоторых клиентов, но, по нашему мнению, может иногда понижать потенциал для рекламного продвижения, напр. *Накопительный (с выплатой процентов в конце срока), Срочный (с довлжением средств и капитализацией процентов), Доходный с ежемесячными выплатами*.

Встречаются также вклады, в названиях которых отражаются только особые условия, напр. *Квартальная премия*, или вклады, ассоциирующиеся с добавочной прибылью: *13-я пенсия, Тринадцатая зарплата*.

Внимания заслуживают такие конструкции (уже несколько примеров появилось выше), в которых маркетологи вводят названия в форме коротких предложений от 1 л. ед. ч., усиливая впечатление непосредственной связи с банком, ощущение правильности выбора, ср. цепочку БНП Париба Восток: *Получаю доход, Пополняю сбережения, Проценты сразу, Распоряжаюсь свободно, Увеличиваю капитал* или *Проце простого* (Банк Открытие), *Свобода выбора*. В свою очередь, между прочим, в Сбербанке есть вклады с глагольными названиями в форме повелительного наклонения: *Пополняй, Сохраняй, Управляй*.

Специфика следующей группы позволяет определить ее как **брендовые** названия. На розничном рынке банковских услуг для физических лиц значительную роль играет брендинг, т.е. процесс формирования в сознании потенциальных клиентов благоприятных представлений о товаре и компании. Следовательно, встречаются такие наименования вкладов, в составе которых появляется полное название данного банка или его фрагмент – буква, морфема, слог. Такая составляющая имеет своей целью вызвать не только прямые ассоциации с наименованием, но и прямые соотношения между клиентами и банком, создать или углубить доверие к финансовой организации, ср.: Инвестбанк: *ИнвестКапитал, ИнвестПенсия+, Инвест-Универсал*; МДМ-Банк: *МДМ-Доходный, МДМ-Капитал, МДМ-Накопительный*; Международный Инвестиционный Банк: *МИ-БАНК Накопительный*; Метробанк: *Метро-Классик, Метро-Люкс*; НБ Траст: *Траст-Капитал, Траст-Лидер, Траст-Мобильный*; НОМОС-Банк: *НОМОС-Доходный счет, НОМОС-Максимальный, НОМОС-Мультивалютный, НОМОС-Накопительный*; Локо-Банк: *Локо-Инвестор, Локо-Оптимальный, Локо-Свободный*; Океан Банк: *ОКЕАН-Классик, ОКЕАН-Премиум, ОКЕАН-Стандарт*. На основании приведенных примеров видно, что, как правило, сохраняется и графическое оформление, хотя бывают исключения, как в последнем случае.

Следует обратить внимание на факт, что, как подчеркивает О. С. Иссерс (2011: 86), для товаров и компаний имена собственные значат ничуть не меньше, чем для людей, поскольку нередко имя бывает единственным, что потребитель запоминает, а для рекламодателя самым важным является то, чтобы потребитель идентифицировал и выделил в ряду других подобных товаров и услуг именно его товар или услугу. Знаком отличия в таком случае является торговая марка (товарный знак) – также ее словесный облик. Важно, чтобы товарный знак был индивидуальным, обозначающим только данный товар, данную фирму, которым он принадлежит.

В рассматриваемой группе внимания заслуживают следующие образования: *Агро-Бонус, Агро-Идеал, Агро-Классика, Агро-Партнер, Агро-Стимул*. На первый взгляд могло бы показаться, что это вклады Агро-Банка, а в действительности перечисленные вклады предлагаются Россельхозбанком. Брендинг, т.е. идентификация банка, опирается в данном случае на модное сокращение *агро*, ассоциирующееся со словом *сельскохозяйственный*, являющимся одним из членов наименования банка.

Независимо от вида вклада к основному названию часто прибавляются слова ободрения, которые должны привлечь внимание, ср. *Быстрый доход, Растущий доход, Регулярный доход, Растущий процент, Сказочный процент*. Опорными являются в таких конструкциях слова, ассоциирующиеся в сознании людей с функционированием банков, указывающие на финансовую прибыль: *доход, процент*.

На необычно высокую процентную ставку указывает также слово *плюс* или графический знак + в составе названия вклада, напр. *Классический +*, *Рантье Плюс*, *Инвестиционный +*, *Доходный Плюс*. Иногда плюс может также обозначать дополнительную финансовую услугу, особые условия по сравнению с конкурентами, предлагаемые данным банком, ср. *A +* (в последнем примере описываемый прием соединен с ненавязчивым брендингом, так как это вклад Альфа-Банка).

Вторую выделенную нами в ходе анализа группу составляют **ассоциативно-образные** названия вкладов. Они, конечно, неоднородны с точки зрения мотивации, и их можно разделить на следующие группы: адресативные, целевые, эмоциональные, сезонные и фантазийные названия.

К **адресативным** названиям можно отнести названия вкладов, адресованные точно определенной категории потенциальных вкладчиков. Чаще всего банки обращаются к надежной группе людей, регулярно получающих денежные средства, например, пенсию, ср. *Пенсионный*, *Пенсионный Люкс*, *Пенсионные сбережения*, *Пенсионная программа*, или к молодым людям: *Студенческий*. В замысле специалистов по маркетингу такие образования должны помочь создать у клиентов впечатление, что банкиры, учитывая особые возможности и требования данной социальной группы, самым лучшим образом позаботятся об их финансовых средствах.

В свою очередь, **целевые** названия должны в сознании потребителей ассоциироваться с определенным направлением деятельности и таким образом побудить их к оформлению данного депозита, внушая людям мысль, что выбирают самый лучший способ для достижения цели. Часто этой целью является обеспечение будущего потомков, ср. *В пользу ребенка*, *Детский*, *Первоклашка*, *Родительский*, *Достойный дом детям!*, или своего собственного будущего: *Будущее*, *Твое будущее*, *Семейный*, *Стратегический запас*, *Антикризисный*, *Личный резерв*, но не только, ср. *Жилищный*, *Копим на мечту*. В данном отношении интересны также наименования *Прагматик*, *Реалист*, *Стратег*, *Умный выбор*, которые ссылаются одновременно на собственный авторитет клиента и правильность выбора, а также могут быть восприняты как комплимент. К рассматриваемым наименованиям следует отнести и названия вкладов типа *Рантье*, *Рантье плюс*, *Доходный-Рантье*, *Премиум-Рантье*, поскольку с ними также связана определенная цель: спокойно жить на проценты, получаемые от отдаваемого в ссуду (в данном случае – банку) капитала.

С психолингвистической точки зрения интересными являются также три очередные группы наименований. **Эмоциональные** названия, хотя обладают прозрачной и на первый взгляд довольно рациональной мотивацией, на самом деле опираются, например, на ощущение принадлеж-

ности к группе сравнительно богатых людей, черты которой воспринимаются большинством как желательные, престижные. Для некоторых обладание такими вкладами, как: *VIP*, *Капитал-VIP*, *VIP-вклад*, *Бизнес-класс*, *Магнат*, *Престижный*, *Эксклюзив*, *Элитный*, является заменителем и доказательством высокого социального статуса. Кажется, что в вышеприведенных наименованиях, а также в таких, как *Капитал-Голд*, *Капитал-Платинум*, *Универсальный Platinum*, *Универсальный Prestige*, наиболее активно, выразительно используются лингвоментальные стереотипы. Характерно, что в составе такого рода образований появляются английские заимствования в оригинале или в транскрибированной форме.

Иногда эмоциональный фон создается путем ссылки на выбор специалистов и апелляции к мнению коллектива, что прямо акцентируется в наименовании *Выбор Банки.Ру* и пополняется формой записи веб-сайта популярного финансового портала. Как отмечает Л. А. Шестак (2011: 62), эмоциональность рекламы создает у потребителя непроизвольный эффект доверия.

На фоне анализируемых наименований выделяются **сезонные** названия, имеющие окказиональный и временный характер. Они оформляются до определенного времени или на определенный срок и появляются в предложениях банков в связи с важными событиями, касающимися финансовой организации, например, с годовщиной основания: *Юбилейный*, *Юбилейный – 170 лет*. Довольно популярными являются также наименования, ассоциирующиеся у клиентов с временами года, особенно с приятными новогодними праздниками, ср.: *Весенний*, *Золотая осень*, *Зимний*, *Зимний-Пенсионный*, *Зимний Петербург*, *Московская зима*, *Новогодний*, *Новогодний подарок*, *Лучший подарок*, *С новым 2012 годом!*

По словам Е. Ю. Ильиной (2011: 50), „позитивная оценочность, поддержанная средствами образности и эмотивности, становится важным приемом речевого воздействия на сознание через апелляцию к эмоциональной сфере или подсознанию реципиента”, а вместе перечисленные факторы способствуют формированию и поддержке заинтересованности, убеждают в полезности рекламируемого товара.

Самой загадочной внутренней формой и не всегда легко восстанавливаемой мотивацией отличаются **фантазийные** названия. Определение „фантазийные” употребляется в настоящем анализе в значении ‘отличающийся оригинальностью, особой усложненностью, экстравагантностью’ (Кузнецов 2006: 1416). Такого вида образования часто имеют сезонный характер, но на этот факт указывают метафорическим образом, напр. *Ежемесячный урожай*, *Зимняя шкатулка*, *Зимние узоры*. Банками на строго определенных условиях временно предлагается повышенный доход и/или

подарок, сюрприз, что и коннотируется названиями вкладов, ср. *Новогодний фристайл*¹, *Снежный процент*, *Снегопад*. Вклад *Золотая середина* посредственно указывает на специальные, выгодные условия, а именно промежуточный вариант – вложение, при котором избегают рискованных решений. *Золотая середина* позволяет по истечении срока вклада снимать до половины суммы при сохранении первоначального процента.

Следует отметить некую закономерность: звучные наименования, как правило, легко запоминаются, но из них не всегда понятна суть самого банковского продукта или набросана она только в общих чертах. Формальный и прагматический аспекты оказываются важнее когнитивного.

Нетрудно заметить, что многие приведенные названия вкладов характеризуются особой образностью. Согласно наблюдениям исследователей, в том числе и Е. Ю. Ильиной, использование образных средств и приемов позволяет значительно увеличить информационную емкость текста, благодаря вызываемым речевыми образами определенным ассоциациям, которые часто связаны с морально-нравственными оценками, принятыми в отдельном социуме, и направляют внимание реципиента на особый ракурс видения товара/услуги (2011: 49).

К анализируемой группе образований причисляется также наименование *Осенний марафон*², в котором намек на долгосрочность вложения сделан путем переноса значения слова *марафон*. Интересным является название *Зимняя сказка*. Оно указывает не только на сезонность вклада, но и относится к прецедентному тексту детской песни, вызывая дополнительные благополучные ассоциации.

Оригинально название *Твори добро*, тождественное с наименованием социального проекта, в рамках которого собираются средства для оказания экстренной медицинской помощи тяжелобольным детям. Также наименование вклада *Подари жизнь* совпадает с наименованием Фонда «Подари жизнь». Благодаря ему клиенты Сбербанка могут оказать помощь детям с онкогематологическими и иными тяжелыми заболеваниями, так как 0,3% годовых от суммы данного вклада за каждый истекший 3-х месячный период перечисляется в упомянутый фонд.

Надо помнить, что не всегда оригинальность работает в пользу создателя наименования. Название может ассоциироваться в сознании потенциальных клиентов с чем-то другим. Такое нежелательное и непонятное

¹ *Новогодний фристайл* – вклад с высоким ежемесячным доходом, свободным снятием и пополнением без потери процента в течение всего срока!

² *Осенний марафон* – предлагая выгодные условия, банк гарантирует качественное обслуживание и дополнительные привилегии при открытии вклада. Максимальная процентная ставка – 10% годовых в рублях при сроке вклада от 731 до 1095 дней.

впечатление возникает в случае вклада *Патриот*. Трудно догадаться, что среди вкладчиков, открывших договор вклада *Патриот*, будет разыгран приз – внедорожник УАЗ-ПАТРИОТ.

Подобного рода проблемы возникают при восприятии вклада *Здоровье нации*. Практически невозможно догадаться, что бонусные средства можно использовать при расчетах в сети аптек „Ригла”.

Нельзя забывать о том, что, как по отношению к творческой индивидуальности и художественной выразительности замечала Е. А. Земская (1992: 184), „ценность словотворчества, как и использование всякого формального приема, определяется уместностью его применения”. По нашему мнению, данное утверждение можно отнести также к креативным номинациям вкладов.

На сегодняшний день банковские услуги по вкладам настолько разнообразны, что, с одной стороны, клиенту не так уже просто выбрать самое подходящее предложение среди массы существующих, а с другой – может быть, еще труднее специалистам завоевать доверие потенциальных вкладчиков. Банки вынуждены реагировать на действия конкурентов, и поэтому появляется все больше названий, возникающих в процессе креативного подхода к банковским услугам и к языковым средствам выражения, активно используются лингвоментальные стереотипы. Несомненно, привлекательность наименования в какой-то степени способствует увеличению объема депозитов, оформляемых вкладчиками.

Очевидно, что в настоящем исследовании представлены далеко не все функционирующие на рынке наименования. Цель анализа заключалась в выявлении основных тенденций в области номинации банковских вкладов, предлагаемых физическим лицам на российском рынке финансовых услуг, а также в указании роли ассоциативных аспектов их формирования.

Литература

- Chlebda, W. 1998. „Stereotyp jako jedność języka, myślenia i działania”. W zbiorze: Anusiewicz, J. i J. Bartmiński. (red.). *Język a kultura*. Tom 12. *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki*. Wrocław. 31–41.
- Земская, Е.А. 1992. *Словообразование как деятельность*. Москва.
- Ильинова, Е.Ю. 2011. „Рекламный дискурс: ценности, образы, ассоциации”. В: Колокольцева, Т.Н. (ред.). *Рекламный дискурс и рекламный текст*. Москва. 38–56.
- Иссерс, О.С. 2011. *Речевое воздействие*. Москва. 24.
- Кубрякова, Е.С. 2008. *Номинативный аспект речевой деятельности*. Москва.
- Кузнецов, С.А. 2006. (ред.). *Большой толковый словарь русского языка*. Санкт-Петербург.
- Шестак, Л.А. 2011. „Life style: речевые стратегии коммерческой рекламы”. В: Колокольцева, Т.Н. (ред.). *Рекламный дискурс и рекламный текст*. Москва. 57–87.

VERBAL-SUBSTANTIVAL HOMOGRAPHY IN RUSSIAN

JERZY KALISZAN

In reference to the Russian language, homography, as a relationship of words with the same spelling but different pronunciation caused by different word stress, may be observed as an intracategorical or as an intercategoryal one. The former reveals itself in correlations of words of the same part of speech, e.g. *замок* ‘castle’ – *замок* ‘lock’, *ноги* (nom. and acc. pl. of *нога*) – *ноги* (gen. sg. of *нога*), whereas the latter embraces correlations of words belonging to different parts of speech, e.g. *пропасть* (noun) – *пропасть* (verb), *мою* (verb) – *мою* (pron.).

Intracategorical homography in Russian was an object of my investigation in a number of articles.¹ In this work, I intend to dwell upon the question of Russian intercategoryal homography. In a short article like this there is not enough space to analyse all the aspects of this kind of homography, therefore one must confine oneself to a characteristic of one of its manifestations, namely of verbal-substantival homography. Below, on the basis of the vast and complete analytical material extracted from many contemporary Russian dictionaries of various sorts², the individual types of verbal-substantival homography are described.

¹ Калишан, Е. 2008. Русские субстантивные омографы. In: „*Studia Rossica Posnaniensia*”, XXXIV. 171–175; Калишан, Е. 2010. Русские глагольные омографы. In: „*Studia Rossica Posnaniensia*”, XXXV. 77–82; Kaliszan, J. 2012. Adjective homography in Russian. In: *Lingua: nervus regum humanarum*. Poznań. 183–187.

² Тихонов, А.Н. 2003. Словообразовательный словарь русского языка, т. 1–2, Москва; Зарва, М.В. 2001. Русское словесное ударение. Словарь, Москва; Ахманова, О.С. 1986. Словарь омонимов русского языка, Москва; Ожегов, С.И. 1987. Словарь русского языка, Москва; Евгеньева, А.П. 1981–1984. (ed.). Словарь русского языка, т. 1–4. Москва; Кузнецов, С.А. 1998. (ed.). Большой толковый словарь русского языка, Санкт-Петербург; Ефремова, Т.Ф. 2000. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный, т. 1–2. Москва; Ефре-

According to my observations, the above-mentioned segment of intercategory homography is represented by at least five main types of relationships between inflectional forms of verbs and nouns. These types will be characterized here in order of their decreasing productivity.

1. Relationship between singular imperative form and case form

This type of relationship is the most representative among other relationships of verbal-substantival homography and, according to my estimates, includes more than 700 homographic correlations. It is important to say that one particular imperative form can correlate here either with only one case form or, to a greater extent, with two or more case forms, becoming their two-time or multiple homograph.

The first situation may be demonstrated by such pairs of forms like *голубь* (голубить) – *голубь* (nom. sg.), *мытарь* (мытарить) – *мытарь* (nom. sg.), *слесарь* (слесарить) – *слесарь* (nom. sg.), *долей* (долить) – *долей* (instr. sg. of *доля*), *порой* (порыть) – *порой* (instr. sg. of *пора*), *гости* (гостить) – *гости* (nom. pl. of *гость*), *окуни* (окунуть) – *окуни* (nom. pl. of *окунь*), *черти* (чертить) – *черти* (nom. pl. of *чёрт*), *болеи* (болеть) – *болеи* (gen. pl. of *боль*), *целей* (целеть) – *целей* (gen. pl. of *цель*).

The second situation may be mainly observed in such homographic correlations like *гвозди* (гвоздить) – *гвозди* (nom. and acc. pl. of *гвоздь*), *забеги* (забежать) – *забеги* (nom. and acc. pl. of *забег*), *бури* (бурить) – *бури* (gen. sg., nom. and acc. pl. of *буря*), *души* (душить) – *души* (nom. and acc. of *душа*), *провода* (проводить) – *провода* (gen. sg., nom. and acc. pl. of *провод*) etc. The largest number of homographic pairs is supplied here by the relationship between particular imperative forms and forms of the 3rd declension nouns, where we can see three, four or even five series of homographs, cf.: *кори* (корить) – *кори* (gen., dat., prep. sg. of *корь*), *молоди* (молодить) – *молоди* (gen., dat., prep. sg. of *молодь*), *матери* (материть) – *матери* (gen., dat., prep. sg. and nom. pl. of *мать*), *грани* (гранить) – *грани* (gen., dat., prep. sg. and nom., acc. pl. of *грань*) and so on. As we can see, all the homographic corre-

мова, Т.Ф. 2006. Современный толковый словарь русского языка, т. 1–3. Москва; Венцов, А.В. / Грудева, Е.В. / Касевич, В.Б. 2004. Словарь омографов русского языка. Санкт-Петербург; Колесников, Н.П. 1978. Словарь омонимов русского языка. Тбилиси; Зализняк, А.А. 2008. Грамматический словарь русского языка. Москва; Лопатин, В.В. 2007. (ed.). Русский орфографический словарь. Москва; Гребенева, Ю.Н. 2009. Словарь омографов русского языка. Ливны; Головня, А.И. 2007. Словарь лексико-грамматических омонимов. Минск.

lations given above are consistently formed by verbal and noun forms having homonymic inflection ending *-и*. Other cases, where more than one declension form homographically coincides with an imperative form, i.e. where any two homographic forms do not use the homonymic inflection ending *-и*, are relatively rare, cf. *насыть* (насыпать) – *насыть* (nom. and acc. sg.), *пристань* (пристать) – *пристань* (nom. and acc. sg.), *изморозь* (изморозить) – *изморозь* (nom. and acc. sg.), *случай* (случать) – *случай* (nom. and acc. sg.), *дурней* (дурнеть) – *дурней* (gen. and acc. pl. of дурень), *улей* (улить) – *улей* (nom. and acc. sg.) and the like.

2. Relationship between first person singular form and case form

This relationship realizes itself in correlations of the 1st person singular form and 1. dative form of masculine nouns, 2. dative form of neuter nouns, 3. accusative form of feminine nouns, e.g. *бегу* (бежать) – *бегу* (dat. sg. of бег), *обману* (обмануть) – *обману* (dat. sg. of обман), *плачу* (плакать) – *плачу* (dat. sg. of плач), *простою* (простоять) – *простою* (dat. sg. of простой), *случаю* (случать) – *случаю* (dat. sg. of случай); *горю* (гореть) – *горю* (dat. sg. of горе), *блюду* (блюсти) – *блюду* (dat. sg. of блюдо), *моряю* (морить) – *моряю* (dat. sg. of море), *полю* (полоть) – *полю* (dat. sg. of поле); *ловлю* (ловить) – *ловлю* (acc. sg. of ловля), *стужу* (студить) – *стужу* (acc. sg. of стужа), *еду* (есть) – *еду* (acc. sg. of еда), *сотку* (соткать) – *сотку* (acc. sg. of сотка). In my base material, this type of homographic relationship is represented by almost 200 pairs of homographs.

In isolated situations, the 1st person singular form can enter into configurations with the case forms other than those mentioned above, for example, with the instrumental form: *вошью* (вшить) – *вошью* (instr. of вошь), *солью* (слить) – *солью* (instr. of соль), *порою* (порыть) – *порою* (instr. of пора); with the second prepositional case form: *чаю* (чаять) – (*в*) *чаю* (чай); or simultaneously with two homonymic case forms, the dative and partitive genitive ones: *толку* (толочь) – *толку* (dat. and part. gen. of толк), *ору* (орать) – *ору* (dat. and part. gen. of ор ‘shout, hubbub’).

3. Relationship between past tense singular form and case form

I mean here, for example, such correlations as *начал* (начать) – *начал* (gen. pl. of начало), *изверг* (извергнуть) – *изверг* (nom. sg.), *начала* (начать) – *начала* (gen. sg., nom. and acc. pl. of начало), *крыла* (крыть) – *крыла* (gen. sg. of

крыло), *начало* (начать) – *начало* (nom. and acc. sg.), *село* (сесть) – *село* (nom. and acc. sg.). According to my estimates, in present-day Russian there are at least 140 homographic pairs of this type.

A structural core of the homography discussed here constitutes the pairs with masculine or feminine verbal component, because masculine and feminine verbal forms, unlike neuter forms being able to correlate only with neuter nouns, can form correlations with the nouns of all three genders, cf. on the one hand, *мерило* (мерить) – *мерило* (nom. and acc. sg.), *крыло* (крыть) – *крыло* (nom. and acc. sg.) and, on the other hand, *мерил* (мерить) – *мерил* (gen. pl. of *мерило*), *перепел* (перепеть) – *перепел* ‘quail’ (nom. sg.), *просек* (просечь) – *просек* (gen. pl. of *просека*) or *мерила* (мерить) – *мерила* (gen. sg., nom. and acc. pl. of *мерило*), *мела* (мести) – *мела* (gen. sg. of *мел*), *жила* (жить) – *жила* ‘vein’ (nom. sg.).

One must notice at this point that grammatical gender, both of verbs and nouns, unequivocally determines the formal grammatical character of an interaction of verbal and substantival components of homographic dyads. Thus, neglecting some details, one may conclude that, for example, verbal masculine forms regularly correlate with genitive and accusative singular forms of masculine unanimate nouns (*замер* – *замер*, *посох* – *посох*), or with genitive forms of masculine and neuter nouns (*просек* – *просек*, *наволоч* – *наволоч* and *сопел* – *сопел*, *черпал* – *черпал*); the feminine verbal forms there occur as regular homographic partners to a genitive singular form of masculine nouns (*метила* – *метила*, *распила* – *распила*), to a genitive singular form or (if the grammatical number paradigm is full) genitive and accusative forms of neuter nouns (*пекла* – *пекла*, *забрала* – *забрала*); the neuter verbal forms always occur as homographs to the nominative and accusative singular forms of nouns (*пугало* – *пугало*, *село* – *село*, *правило* – *правило*), etc.

4. Relationship between infinitive form and case form

This relationship realizes itself in correlations of infinitive forms with the forms of 3rd declension nouns, cf. *подать* – *подать* (nom. and acc. sg.), *пропасть* – *пропасть* (nom. and acc. sg.), *сволочь* – *сволочь* (nom. and acc. sg.). A homographization of an infinitive form with noun forms actualizes itself here in accordance with the following principles. If the infinitive ends with *-ть* or *-чь* (like in the examples above), then it has as homographic partners the nominative and accusative singular forms. If, however, the infinitive ends with *-ти*, then it homographically correlates with the genitive, dative and prepositional case

forms of singular and, in addition (when a noun has full grammatical number paradigm), with the nominative and accusative case forms of plural, cf. *месту* – *месту* (gen., dat., prep. sg. and nom., acc. pl.), *весту* – *весту* (gen., dat., prep. sg. and nom., acc. pl.). In contemporary Russian, the homography illustrated above is represented by about 70 word pairs.

5. Relationship between past tense plural form and case form

This type of homography is manifested, for example, in such correlations as *врали* (врать) – *врали* (nom. pl. of *враль*), *катали* (катать) – *катали* (nom. pl. of *каталь*), *цвели* (цвести) – *цвели* (gen., dat. prep. sing. and nom., acc. pl. of *цвель* ‘mould, mildew’), *заросли* (зарасти) – *заросли* (gen., dat., prep. sg. and nom., acc. pl. of *заросль*), *отмели* (отместить) – *отмели* (gen., dat., prep. sing. and nom., acc. pl. of *отмель*). The total number of homographic pairs like the ones shown above is relatively small and, according to my data, does not exceed 40.

Apart from homographs of the five types characterized above, some individual, less typical cases of verbal-substantival homography, have been registered. They number no more than 30. Among them there are homographic dyads in which some noun forms correlate with (1) the 3rd person singular form: *динамит* (nom. and acc. sg.) – *динамит* (*динамить*), *примет* (gen. pl. of *примета*) – *примет* (*принять*); (2) the 2nd person plural form: *доломит* (prep. sg. of *доломит*) – *доломите* (*доломить*), *примете* (dat. and prep. of *примета*) – *примете* (*принять*); (3) the 3rd person plural form: *минут* (gen. pl. of *минута*) – *минут* (*минуть*), *цыганят* (gen. and acc. pl. of *цыганёнок*) – *цыганят* (*цыганить*); (4) the 1st person plural form: *случаем* (instr. sg. of *случай*) – *случаем* (*случать*); (5) the command (imperative) plural form: *калите* (dat. and prep. of *калита* ‘moneybag’) – *калите* (*калить*).

* * *

As has been demonstrated above, the Russian verbal-substantival homography constitutes an exceptionally diverse phenomenon which, in addition, is characterized by extraordinary widespreadness. According to my calculations, the number of verbal-substantival homographs is currently not less than 1,200. It is, however, necessary to say that the present analysis does not exhaust all possibilities of Russian verbal-substantival homography. Apart from cases illustrated and

described here, there occur about 200 homographic pairs like *свита* ('entourage') – *свита* (short fem. form of *свитый*), *доломан* ('dolman, military uniform') – *доломан* (short masc. form of *доломанный*) or *буря* ('storm, tempest') – *буря* (adverbial participle of *бурить* 'to drill'), *уколов* (gen. pl. of *укол* 'injection') – *уколов* (adverbial participle of *уколоть* 'to prick'), in which the nouns correlate with the verbal attributive forms. This segment of Russian homography deserves separate attention and thorough investigation.

PEJZAŻ JĘZYKOWY JAKO NOŚNIK DZIEDZICTWA KULTUROWEGO, NA PRZYKŁADZIE MIASTA POZNANIA

MARTA KOSZKO

Wstęp

Niniejszy artykuł podejmuje dyskusję na temat alternatywnych form poznawania dziedzictwa kulturowego w przestrzeni miejskiej i zwraca uwagę na rolę, jaką pełnić może w tej aktywności pejzaż językowy. Przyjęto, że pejzaż językowy może być bogatym źródłem informacji na temat dziedzictwa kulturowego. Zarys teoretyczny nawiązuje do takich terminów jak przestrzeń, pejzaż językowy, nazewnictwo miejskie czy ekoturystyka i poprzedza analizę treści tablic informacyjnych, które są umiejscowione w przestrzeni miejskiej miasta Poznania i mogą służyć za nośnik informacji o dziedzictwie kulturowym.

1. Przestrzeń

Przestrzeń miejska jest źródłem niekończących się inspiracji dla badaczy z różnych dziedzin nauki i życia. Dyskusje dotyczące zjawisk i procesów zachodzących w aglomeracjach miejskich i są obecnie dość powszechne, a każda z prowadzonych debat sprawia, że przestrzeń staje się nam, jej użytkownikom coraz bliższa, ciekawsza, znajoma. Nie jest już jedynie szarą masą wytworów architektonicznych, staje się sztuką, dialogiem, komunikatem, każdy zaczyna odczuwać potrzebę jej odkrywania. Proces poznawania przestrzeni miejskiej, pragnienie odczytywania w niej wielorakich komunikatów wydaje się naturalnym zachowaniem użytkownika przestrzeni. Co poznane i zbadane zdaje się być

bardziej czytelne i zrozumiałe. Przestrzeń i człowiek są nierozłączne i od siebie zależne. Jedno kreuje drugie, nadając mu kształt, umożliwiając egzystencję. Skoro człowiek jest twórcą przestrzeni, ma ona naturalnie charakter społeczny, co więcej można śmiało stwierdzić, że jest nośnikiem znaczeń, mowy, języka i wszelakich historii językiem przestrzeni opowiedzianych. Pojęciem, które można uznać za łącznik pomiędzy przestrzenią, językiem, którym się posługuje i jej czytelnikami jest pejzaż językowy (ang. *linguistic landscape* patrz. Landry i Bourhis 1997).

2. Pejzaż językowy (ang. *linguistic landscape*) i nazewnictwo

2.1. Pejzaż językowy

‘Pejzaż językowy’ wtopiony w przestrzeń miejską staje się przedmiotem coraz większego zainteresowania wśród polskich językoznawców czy socjologów. Definicja ‘pejzażu językowego’ (ang. *linguistic landscape*, Landry i Bourhis 1997) nawiązuje do tekstów umieszczanych na różnego rodzaju znakach, tj. znakach drogowych, na tablicach z nazwami ulic, na tablicach informacyjnych, billboardach reklamowych, znakach publicznych na instytucjach rządowych itd. Informacje zawarte na znakach, szczególnie tych wytworzonych przez osoby prywatne, mogą dostarczyć wielu istotnych informacji na temat miejsca, w którym zostały umieszczone, ludzi, którzy żyją w obrębie danego terytorium oraz o relacjach społecznych panujących na danym obszarze. Tablice informacyjne, przeanalizowane i omówione w niniejszym artykule, również wpisują się w pejzaż językowy przestrzeni miejskiej.

2.2. Funkcja informacyjna i mitologiczno-folklorystyczna pejzażu językowego

Pejzaż językowy spełnia kilka istotnych funkcji, których znaczenie może różnić się w zależności od miejsca, w którym elementy pejzażu występują. Dotychczas mówiło się o trzech głównych funkcjach, symbolicznej, informacyjnej (Landry i Bourhis 1997) oraz o mitologiczno-folklorystycznej (Hicks 2002). W kontekście dziedzictwa kulturowego i przestrzeni miejskiej, istotna wydaje się być funkcja mitologiczno-folklorystyczna. Pozostałe dwie są szeroko brane pod uwagę w dyskusjach związanych z dwu i wielojęzycznym charakterem miejsc, w których znaki się znajdują. Funkcja mitologiczno-folklorystyczna jest ściśle związana z nazewnictwem miejsc, które może wywodzić się z tradycyjnych opowieści, sag, mitów, nierozzerwalnie związanych z daną tradycją kulturową.

Dzięki temu mieszkańcy danego terytorium mogą odczuwać większą przynależność do danego miejsca, poczuć wyraźny z nim związek. Pejzaż językowy pełni funkcję mitologiczno-folklorystyczną, ponieważ pozwala także zachować więź z tradycją i historią. Jako przykład Hicks (2002) wskazywał np. pierwotne ludy Ameryki lub Australii, dla których tradycyjne nazwy są często jedyną pozostałością po ich skolonizowanej i podbitej kulturze. Zastąpienie nazw w języku danej kultury inną nazwą, pozbawia daną kulturę istotnych elementów tradycji, co może być równoznaczne z atakiem na daną kulturę. W kontekście polskich miast i ich pejzażu językowego, można założyć, że funkcja mitologiczno-folklorystyczna częściowo przybiera inny charakter, głównie z powodu innej historii, tradycji, kultury oraz sytuacji językowej. Niniejszy artykuł jest poniekąd próbą rozszerzenia pojęcia funkcji mitologiczno-folklorystycznej Hicks'a i w związku z tym wskazaniem, że pejzaż językowy może przyczynić się do umocnienia i szerzenia wiedzy o dziedzictwie kulturowym.

2.3. Funkcja nazewnictwa

Na pejzaż językowy składają się m.in. tablice z nazwami ulic czy tablice informacyjne. Poza wspomnianymi już aspektami mitologiczno-folklorystycznymi, warto wskazać na bardziej szczegółowe funkcje, jakie pełni samo nazewnictwo oraz związane z nim teksty umieszczone na tablicach.

Nazewnictwo miejskie wytwarza tzw. przestrzeń onimiczną (patrz Siwiec 2006), którą tworzą nazwy wszystkich elementów przestrzeni, które widzą i doświadczają użytkownicy przestrzeni miejskiej. Należy zaznaczyć, że nazewnictwo bierze udział w kreowaniu przestrzeni poprzez „nazywanie i oznaczanie, identyfikację i wyróżnianie” (Siwiec 2006: 116).

W analizie nazewnictwa ulic ważne jest nie tylko spojrzenie językoznawcze, ale także zwrócenie uwagi na aspekty historyczne i społeczne (Chojnacki 2008). Wydarzenia historyczne czy polityczne miały dość istotny wpływ także na kształtowanie się przestrzeni miejskiej. Nazewnictwo ulegało procesom przemiany, tak jak zmieniała się sytuacja polityczno-gospodarczo-społeczna danego miasta czy kraju. Za przykład może posłużyć nazewnictwo powstałe podczas rozbiorów, tj. pojawienie się nazw niemieckich, czy nazewnictwo w czasach PRL-u, nawiązujące do ówczesnej sytuacji politycznej (Chojnacki 2008 za Gąsiorowski 1984).

Nazewnictwo ulic kształtuje się także pod wpływem zmian organizacyjnych miast. I tak Chojnacki podkreśla (2008: 523), iż zmieniająca się struktura miast, powstawanie coraz to nowszych „ciągów komunikacyjnych” oraz stała obecność ludzi „uruchamia [...] system nazewnictwa, określający położenie powstałych obiektów (tj. ulic, placów, mostów) oraz eksponujący inne określone interesem

różnych dziedzin rzemieślniczych i handlowych informacje, dotyczące tychże obiektów”. Warto byłoby więc przedstawić, skąd biorą się niektóre z nazw ulic, sięgając do przykładów z Poznania (Chojnacki 2008):

- ulica Wrocławska czy ulica Wroniecka – ich nazwy pochodzą od innych dużych miast; od nieistniejących już bram Wronieckiej i Wrocławskiej wiodły drogi w kierunku Wroniek i Wrocławia;
- ulica Szewska – jej nazwa nawiązuje do grupy rzemieślniczej, działającej przy owej ulicy;
- ulica Dominikańska, Klasztorna, Kościelna, pl. Bernardyński – nazwy tych ulic i placu nawiązują do „miejsc kultu religijnego”, które przy tych ulicach/placu były usytuowane;
- ulice Grobla, Ostrówek, Wodna – ich nazwy wskazują dawny „charakter topograficzny ulic i placów”;
- ulice Berdychowo, Półwiejska, Wierzbicice – nazwy tych ulic związane są z wsiami czy osadami, które z czasem zostały włączone do miasta Poznania.

Jedną z dużych grup nazw, które są obecne w przestrzeni miasta Poznania, są nazwy odosobowe. Zaczęły powstawać od końca XIX wieku i są tworzone aż do dziś. Od momentu ich pojawienia się miały one często charakter polityczny i ideologiczny. I tak w okresie zaborów, główna ulica reprezentacyjna Poznania nosiła nazwę króla pruskiego Wilhelmstrasse (obecnie Al. K. Marcinkowskiego). Chojnacki (2008) wskazuje również, że „na przełomie wieków XIX i XX wiele już ulic i placów Poznania nosiło nazwy utworzone od nazwisk pruskich marszałków i generałów, polityków i przedstawicieli administracji”. Przykładami ulic, które nawiązywały do treści niepodległościowych i patriotycznych były w okresie międzywojennym ul. Kazimierza Wielkiego, ul. Umińskiego, ul. Belwederska, al. Niepodległości, pl. Wolności. Dla utrwalenia i przypomnienia znaczenia urzędów Polski przedzoborowej, nadawano ulicom takie nazwy, jak Kanclerska, Marszałkowska, Postolińska czy Podkomorska. Jednakże po drugiej wojnie światowej, wraz ze zmianą ustroju politycznego, zaczęły pojawiać się nazwy do ówczesnego ustroju nawiązujące, np. ul. Armii Czerwonej (dzisiaj św. Marcin), ul. Dzierżyńskiego (dzisiaj ul. Półwiejska).

Obecnie ulice miasta Poznania lub raczej ich nazwy zmieniły swój charakter i przede wszystkim funkcję. Chojnacki (2008: 524) wskazuje, że „nazwy [...] już ‘nie krzyczą’, ‘nie agituja’, nie zawierają żadnych innych informacji poza przyporządkowaniem ich określonym miejscom czy ciągom komunikacyjnym. Nazwy ulic i placów pełnią już tylko funkcję porządkującą, adresową”. Warto również zaznaczyć, że wiele nazw zawiera treści już nieaktualne np. ul. Szewska, na której nie ma już szewców. Co więcej, Chojnacki (2008) podkreśla, że na skutek rozwoju i rozbudowy miast i potrzeby nadawania nazw coraz to nowszym ulicom, placom itd., nowopowstałe nazwy nie mają „żadnego związku semantycznego z nazwanymi obiektami”, np. ulica Giżycka.

W niniejszym opracowaniu spróbujemy wykazać, jak wykorzystać nazewnictwo w poznawaniu i szerzeniu wiedzy o dziedzictwie kulturowym, pomimo zmieniającej się funkcji nazewnictwa. Analiza tablic informacyjnych przedstawionych w badaniu, mimo iż bezpośrednio odwołuje się do wyżej wspomnianych nazw i ich etymologii, jest przede wszystkim próbą wskazania znaczenia pejzażu językowego (tym samym analizowanych tablic z nazwami) w podtrzymywaniu i szerzeniu wiedzy na temat dziedzictwa kulturowego.

3. Ekoturystyka, czyli poznawanie dziedzictwa kulturowego poprzez „odczytywanie” przestrzeni miejskiej

Dziedzictwo kulturowe jest nieodłącznym elementem przestrzeni miejskiej. Człowiek, użytkownik przestrzeni jest ogniwnem łączącym oba pojęcia. Zarówno dziedzictwo jak i przestrzeń zostały wytworzone przez człowieka, a przestrzeń jest nośnikiem dziedzictwa, to w niej dziedzictwo jest ukryte, zachowane.

Dziedzictwo kulturowe w tradycyjnym ujęciu, podawanym przez UNESCO, dzieli się na materialne i niematerialne. W kontekście przestrzeni miejskiej wydawać by się mogło, że najbardziej zauważalne i być może dlatego najbardziej istotne, jest dziedzictwo materialne, czyli to które każdy z mieszkańców może zauważyć, dotknąć i doświadczyć. Według UNESCO, za dziedzictwo materialne można uznać zabytki, budynki, jak również miejsca o historycznym, estetycznym, archeologicznym, naukowym, etnologicznym i antropologicznym znaczeniu. Dla rozróżnienia dziedzictwo niematerialne odnosi się do zwyczajów, przekazów ustnych, umiejętności związanych z rzemiosłem tradycyjnym, wiedzy, języka, który jest nośnikiem dziedzictwa, sztuk widowiskowych, rytuałów czy obrzędów.

Poznawanie dziedzictwa kulturowego danego miejsca czy regionu zazwyczaj odbywa się w sposób konwencjonalny, tj. poprzez sięganie do przewodników książkowych, korzystanie z usług profesjonalnych przewodników, którzy przekazują informacje o historii danych obiektów, opowiadają o wydarzeniach, jakie zaistniały. O klasycznych formach turystyki wspominają m.in. Kaczmarek i Kaczmarek (2009) zaliczając do nich zwiedzanie zabytków, miejsc o wartości historycznej, udział w wydarzeniach kulturalnych i religijnych. Jest to niewątpliwie związane z celem, jaki obierają sobie turyści przybywający do miasta, tj. albo chęci doświadczenia kultury materialnej albo niematerialnej, co naturalnie nawiązuje do form dziedzictwa kulturowego. Turyści mogą więc skupić się bardziej na przeszłości, czyli na zabytkach czy spuściźnie (dziedzictwie) albo na teraźniejszości (obecnych wydarzeniach) lub współczesnych wytworach materialnych (zob. Kaczmarek i Kaczmarek 2009: 17).

Tymczasem, jak spróbuję przedstawić w niniejszym artykule, istnieją również inne, równie ciekawe, a może nawet bardziej fascynujący sposoby poznawania

dziedzictwa. Pozwalają one na samodzielne odkrywanie historii, poznawanie wydarzeń i ludzi. Owe nowe sposoby wykorzystują pejzaż językowy miasta. Pejzaż językowy, jak wyżej zdefiniowany, odwołuje się do języka znajdującego się na różnego rodzaju znakach umieszczonych w przestrzeni miejskiej. Do treści umieszczonej na znakach, w tym przypadku na tablicach informacyjnych, właśnie należy się odnieść przy odkrywaniu dziedzictwa kulturowego.

Połączenie badań nad dziedzictwem kulturowym z zagadnieniem pejzażu językowego, nawiązuje również do coraz częściej pojawiającego się literaturze pojęcia ekoturystyki miejskiej. Jak wspomniano powyżej, poznawanie środowiska miejskiego, przestrzeni może następować poprzez wykorzystywanie tablic informacyjnych umieszczonych w przestrzeni miejskiej. Należy się jednak zastanowić, kto, jaki użytkownik przestrzeni będzie skłonny podążać za nową formą turystyki. Kaczmarek i Kaczmarek (2009: 9, za Rewers 2008) zaproponowali trzy typy turysty miejskiego: pielgrzyma, spacerowicza i obserwatora. I tak, pielgrzym, merytorycznie przygotowany, konfrontuje wcześniej nabytą wiedzę z rzeczywistością, posiada zasób teoretycznej wiedzy o odwiedzanym miejscu i chce ją sprawdzić. Spacerowicz z kolei poddaje się wydarzeniom odbywającym się w przestrzeni miejskiej. Istotnym elementem, który pozwala spacerowiczowi poznawać miasto są emocje, przeżywanie. Obserwator, w przeciwieństwie do spacerowicza, w sposób racjonalny bada otaczającą go rzeczywistość miejską. Nie poddaje się emocjom, nie daje się ponieść wydarzeniom obecnym w miejskiej rzeczywistości. Ekologia miasta, przestrzeni i tym samym ekoturystyka to naturalny sposób poznawania i absorbowania przestrzeni miejskiej. Analiza wybranych tablic informacyjnych umieszczonych w przestrzeni miejskiej Poznania ma na celu podkreślić znaczenie pejzażu językowego dla poznawania dziedzictwa kulturowego. Owa forma ekoturystyki lub turystyki miejskiej jest prawdopodobnie głównie przeznaczona dla turysty spacerowicza.

4. Badanie – historia i dziedzictwo kulturowe ukryte w pejzażu językowym

W celu udowodnienia przyjętego stwierdzenia, iż pejzaż językowy w przestrzeni miejskiej może pełnić istotną funkcję w rozpowszechnianiu i udostępnianiu wiedzy na temat historii i dziedzictwa kulturowego danego miasta, przeprowadzona została analiza tablic informacyjnych umieszczonych w centrum miasta Poznania.

Tablice informacyjne, które podległy analizie pojawiły się w ramach Systemu Informacji Miejskiej dla Poznania. Miały one różnorodne funkcje, takie jak identyfikacja adresu, informacja lokalizująca w przestrzeni miasta, informacja kierująca dla pieszych oraz kierowców, informacja komercyjna, informacja o wydarzeniach jednorazowych oraz informacja turystyczna (SIM ŹI). Analizowany

w niniejszym opracowaniu materiał zaliczyć można do tablic zawierających informację turystyczną, tj. opisy zabytków, wydarzeń, miejsc, osób-patronów ulic.

W badaniu przeanalizowano 37 tablic. Wszystkie znajdują się w centrum miasta, głównie na elewacjach budynków, w łatwo dostępnym miejscu. Można wyodrębnić kilka grup tablic: tablice nawiązujące do budynku lub obiektu architektonicznego, związane z patronami ulic, nazwami placów, tablice z nazwami ulic – nawiązujące do miejsc, architektury i kierunków geograficznych, tablice nawiązujące do zawodów czy grup społecznych oraz tablice z nazwami ulic nawiązującymi do elementów architektonicznych. Przedstawiana analiza jest uporządkowana według powyższego podziału na grupy. Należy również zaznaczyć, że wszystkie podawane analizie informacje pochodzą tylko i wyłącznie z tablic informacyjnych. Nie sięgano do żadnych innych źródeł.

Tablice nawiązujące do budynku lub obiektu architektonicznego

(Most Teatralny, Teatr Wielki, Muzeum Narodowe, budynek administracyjno-handlowy, Muzeum Archeologiczne, Kościół Najśw. Krwi pana Jezusa, Kościół św. Antoniego i Klasztor Franciszkanów, Szkoła Baletowa, Dawny Hotel Saski)

Tablice te stanowią osobną grupę wśród analizowanych znaków. Jedną z cech wyróżniających je od pozostałych tablic, jest tekst, napisany w trzech językach, polskim, angielskim i niemieckim. Stanowią one tym samym typowy przykład znaku skierowanego nie tylko do polskojęzycznego użytkownika przestrzeni miejskiej, ale również do osób przyjeżdżających z zagranicy. Teksty umieszczone na tablicach na elewacjach wymienionych obiektów zawierają następujące informacje: w przypadku Mostu Teatralnego etymologię nazwy, na każdej tablicy pojawiają się daty wskazujące, kiedy obiekt został wzniesiony, krótką historię, opis architektoniczny, znaczenie i funkcje, jakie pełnił lub nadal pełni. Co więcej, często pojawiają się też informacje o postaciach/ludziach, którzy związani byli z danym budynkiem, nawiązując tym samym do mających miejsce wydarzeń historycznych.

Tablice z nazwami ulic – patroni ulic

Kolejną grupą znaków, są tablice z nazwami ulic, które wywodzą się od znanych osób, z tzw. patronami ulic. Wśród przeanalizowanych tablic było ich 10. Każda tablica oprócz nazwy ulicy, zawierała również podobiznę jej patrona oraz krótką notkę biograficzną. Istotne dla niniejszej analizy jest krótki tekst biograficzno-historyczny. Każdy zawierał daty urodzin i śmierci patrona oraz miejsce pochodzenia, pozwalając na natychmiastowe umiejscowienie danej osoby w czasie i przestrzeni. Istotną informacją było również wspomnienie zawodu czy zajęcia, jakim trudnił się patron, oraz jego związek z miastem Poznań. Na podstawie tablic z patronami ulic można uzyskać następujące

informacje: jakie znane osoby były związane z Poznaniem, jaki miały udział w życiu społeczno-kulturalnym, jak zasłużyły się dla Poznania. I tak wśród patronów ulic można wyróżnić muzyków i kompozytorów (np. H. Wieniawski, I. Paderewski), pisarzy (A. Fredro), działaczy politycznych (K. Kantak), dyrygentów (F. Nowowiejski), lekarzy (K. Marcinkowski) oraz generałów (J. Dowbor-Muśnicki). Nie zawsze jednak patron ulicy związany był ściśle z Poznaniem, jak w przypadku ul. T. Kościuszki. W tym przypadku życiorys i działalność sprawiły, że jest istotną osobą w historii i dlatego jego imieniem opatrzono jedną z ulic. Inaczej jest również z ulicą Świętosławską, której nazwa według opisu na tablicy pochodzi od patrona fary biskupa św. Stanisława, która jest przy tej ulicy umiejscowiona. Tekst umieszczony na tablicach nie jest bardzo szczegółowy i rozwinięty, ale informacje w nim zawarte dostarczą osobie czytającej niezbędnych informacji o opisywanej osobie i tym samym ugruntują bądź poszerzą wiedzę na ich temat oraz o dziedzictwie kulturowym, które niektóre z tych osób stworzyły.

Tablice z nazwami placów (plac Wolności, plac Kolegiacki, plac Bernardyński)

W badanym materiale znalazły się trzy place. Tekst na tablicach zawiera opis miejsca, co znajdowało się w nim przed laty. Istotnym jest iż w owych opisach pojawiają się wzmianki o nazwach, o których nawet mieszkańcy Poznania nie zawsze słyszeli (pl. Wolności – niegdyś przedmieście Kundorf, później Musza Góra). Pojawienie się w opisie tego typu informacji zachęca do dalszych poszukiwań, zagłębiania się w historię miasta. Co więcej, opisy zawarte na tablicach wzmiankują również o budynkach, które się w danym miejscu znajdowały, jak na przykład nie istniejący już gotycki kościół św. Marii Magdaleny (od 1471 nosił tytuł kolegiaty) na placu Kolegiackim. Nazwa placu Bernardyńskiego, również pochodzi od budynku, tj. od klasztoru Franciszkanów umiejscowionego tuż obok. Jednakże nazwa Bernardyński nawiązuje do zakonu braci zamieszkujących klasztor, potocznie nazywanych bernardynami. Bez zagłębiania się w materiały źródłowe, bez sięgania do przewodnika, zwykły użytkownik przestrzeni nie zauważyłby, nie zastanawiałby się, czy dane miejsce mogło kiedykolwiek wyglądać inaczej. Tymczasem po raz kolejny, tablice umożliwiają poznanie, wprawdzie w niepełnej wersji, choćby fragmentu historii miasta i tym samym jego dziedzictwa.

Tablice z nazwami ulic – nawiązujące do miejsc, architektury, kierunków geograficznych

W badanym materiale pojawiła się grupa tablic, które zawierały nazwę ulicy, jednak jej pochodzenie trudno było sklasyfikować. Stąd pojawił się tytuł niniejszej sekcji *tablice nawiązujące do miejsc, architektury, kierunków geograficznych*. Niektóre z ulic, wzięły swoją nazwę od instytucji, które miały przy niej

swoją siedzibę, jak np. ul. Sieroca, przy której od XVIII wieku znajdował się przytułek dla sierot i ubogich, bądź ulica Klasztorna, przy której znajdował się klasztor Benedyktynów. Poza wspomnieniem owych instytucji, w tekście umieszczonym na tablicach pojawia się również ich krótka historia, tj. od kiedy istniały i jak i czy zmieniło się ich położenie w mieście.

Kolejną podgrupę stanowią tablice z nazwami ulic nawiązującymi do istotnych dla miasta konstrukcji architektonicznych, jak również do kierunków geograficznych. Należą do nich między innymi ulica Wrocławska i Wroniecka. Informacje zawarte na tablicach tłumaczą pochodzenie nazw, tj. istnienie w Poznaniu bram Wronieckiej (wychodzącej w kierunku północnym, w kierunku Wroniek), oraz bramy Wrocławskiej, od której wiodła na południe droga w kierunku Wrocławia. Obie bramy już nie istnieją, pozostały jedynie ich ślady, które dokładnie wskazują ich lokalizację. Kolejną ulicą, która nawiązuje do konkretnego miejsca w Poznaniu, jest ulica Zielona. Jej nazwa nawiązuje do najstarszego w Poznaniu miejsca zielonego, dostępnego dla wszystkich. W przeciwieństwie jednak do wyżej wspomnianych bram, opisane miejsce istnieje do dnia dzisiejszego. Podobna sytuacja dotyczy ulicy Stawnej, której nazwa pochodzi od znajdującego się niegdyś przy niej stawu. Jej historia jest jednak o tyle ważna, że wzdłuż owego stawu biegły od średniowiecza mury miejskie. Kolejną ulicą, której nazwa pochodzi nie od elementów architektonicznych lecz uwarunkowań przyrodniczo-geograficznych, jest ulica Mokra. Jej nazwa nawiązuje do terenów bagiennych i mokradeł rozciągających się tuż za murami miejskimi. Ostatnią ulicą, której nazwa nawiązuje do jakiegoś miejsca w przestrzeni jest ulica Rynkowa. Jej nazwa pochodzi od drogi łączącej Stary Rynek z młynem wodnym.

Teksty na tablicach opisujące owe miejsca pozwalają skonfrontować uzyskane informacje z rzeczywistością, zobaczyć, np. w którym dokładnie miejscu dana brama stała. Jest to o tyle istotne, że tablice poniekąd zmuszają przechodnia do przeczytania zawartych na nich informacji. Bez nich dane miejsce może pozostać bez znaczenia. Po raz kolejny dziedzictwo kulturowe (architektura miasta) są uwiecznione w języku, tekście, pejzażu językowym.

Tablice nawiązujące do zawodów (ul. Kramarska, ul. Masztalarska, ul. Szewska, ul. Garbary)

Wśród analizowanych tablic z nazwami ulic znalazły się trzy nawiązujące do zawodów. Dla współczesnych mieszkańców Poznania nazwy tych ulic nie wiążą się w żaden sposób z danym miejscem. Tymczasem z umieszczonych na tablicach opisów wynika, iż na ulicy Kramarskiej stały niegdyś jatki i kramy, przy ul. Masztalerskiej mieściła się w okresie rozbiorów zajezdnia taboru miejskiego i to od masztalery, którzy opiekowali się końmi, wzięła się nazwa ulicy. Z kolei przy ulicy Szewskiej znajdowało się niegdyś wiele warsztatów szewskich. Inna ulica,

ulica Garbary, nawiązuje w swej nazwie do nieistniejącej już oddzielenie osady zamieszkałej przez garbarzy. Poza informacjami nawiązującymi ściśle do nazwy ulicy, pojawiają się również krótkie wzmianki historyczne wskazując od kiedy ulica istnieje oraz ewentualnie, co się przy niej obecnie znajduje. Pojawianie się krótkich opisów tłumaczących pochodzenie nazw ulic pozwala na wyobrażenie sobie, co się niegdyś przy niej znajdowało, jacy ludzie na niej przebywali, czym się zajmowali. Są również przypomnieniem o nieistniejących już profesjach.

Tablice nawiązujące do grup społecznych (ul. Żydowska)

Nazwa jednej z ulic, umieszczonej na analizowanych tablicach, nawiązuje w swym opisie do grup społecznych, które zamieszkiwały daną część miasta lub wieś w późniejszym okresie wcieloną o obręb miasta, obecnie już nieistniejącą. Jest to ulica Żydowska. Według zamieszczonego na tablicy opisu ta część miasta, w której znajduje się ulica, była niegdyś zamieszкана przez ludność żydowską. Informacje zawarte na tablicach to nie tylko czysto historyczne fakty o zaistniałych wydarzeniach to również informacja o przekroju społecznym danego miasta.

Tablice z nazwami ulic nawiązującymi do elementów architektonicznych (ul. Gołębia, ul. Kozia)

Warte zauważenia wydają się również tablice z nazwami ulic, które nawiązują do elementów w architekturze, na które obecnie niewiele osób zwraca uwagę. Opis umieszczony na tablicy i wyjaśniający pochodzenie nazwy ulicy, jest bodźcem do przyjrzenia się otaczającej przestrzeni i architekturze. W przypadku ulicy Gołębiej, poza opisem tego, co znajdowało niegdyś przy owej uliczce, widnieje również wyjaśnienie nazwy (właściwie przypuszczenie), tj. nazwa prawdopodobnie nawiązuje do godła znajdującego się na jednym z domów albo od dużej liczby gołębi przylatujących i siedzących w pobliżu. Podobnie tłumaczy się nazwę ulicy Koziej, tj. mówi się, że pochodzi ona od godła umieszczonego na kamienicy lub gospodzie. Oczywiście każda tablica z nazwami omawianych ulic zawiera również informacje dotyczące mieszczących się niegdyś przy nich budynków lub np. murów miejskich (ul. Gołębia).

Wnioski

Analizowane w badaniu tablice z nazwami ulic, z opisem budynków, czy miejsc, okazały się bogatym źródłem informacji na temat miasta. Należy podkreślić, że wszystkie informacje przedstawione w analizie czerpane były tylko i wyłącznie z tablic. Krótkie teksty umieszczone na tablicach, tworzą wspólnie pejzaż językowy, który w sposób przystępny dla przeciętnego użytkownika przestrzeni

opisuje dziedzictwo kulturowe danego miasta i tym samym danej społeczności. Jeśli spojrzeć na wszystkie przeanalizowane ulice i pogrupować je tak jak to zostało zrobione w niniejszym artykule, można pokusić się o próbę odtworzenia niektórych wydarzeń historycznych, przekroju społecznego (dawne zawody), budynków, elementów architektonicznych, znaczenia niektórych instytucji w Poznaniu. W kontekście turystyki miejskiej czy ekoturystyki wyraźnie zaznacza się istotna rola przestrzeni jako źródła informacji o rzeczywistości, bez konieczności sięgania do rozległych, obszernych źródeł, takich jak przewodniki czy chociażby encyklopedie. Uważna obserwacja, a także chęć udziału w pewnego rodzaju grze czy w dialogu z przestrzenią pozwala dotrzeć do niezwykłych historii o pozornie zwykłych lecz z czasem już zapomnianych miejscach i ludziach.

Poznanie i wykorzystywanie pejzażu językowego pozwala odbierać i doświadczać przestrzeń przede wszystkim turyście-spacerowiczowi. Wymaga wprawdzie od niego czasu i wysiłku, ale może się okazać bardzo inspirujące.

Należałoby również zaznaczyć na koniec, że przestrzeń dostarcza informacji w kontekście. Tablice zdjęte z fasad budynków tracą swoje znaczenie. Dopiero umieszczenie ich w przestrzeni miejskiej nadaje sens treściom, które niosą. Co więcej, użytkownik przestrzeni może skonfrontować otrzymaną informację z rzeczywistością i jest tym samym poniekąd zmuszony do uruchomienia własnej wyobraźni, w celu odtworzenia dawnego obrazu społeczno-kulturowego danego miejsca.

Literatura

- Buczowska, K. i A.M. von Rohrscheidt. 2009. (red.). *Współczesne formy turystyki kulturowej*. Poznań: Akademia Wychowania Fizycznego im. E. Piaseckiego w Poznaniu.
- Chojnacki, J. 2008. „Nazwy ciągów i obiektów komunikacyjnych (ulic, alei, placów, mostów itp.)”. W zbiorze: Zagórski, Z. (red.). 427–540.
- Gąsiorowski, A. 1984. „Nazwy poznańskich ulic. Przemiany i trwanie: wieki XIV–XX”. *Kronika Miasta Poznania* 3–4. 23–64.
- Hicks, D. 2002. „Scotland’s linguistic landscape: the lack of policy and planning with Scotland’s place-names and signage”. Paper presented at the World Congress on Language Policies, Barcelona April 2002. <www.linguapax.org/congres/taller/taller2/Hicks.html>, 2006.
- Kaczmarek, J. i S. Kaczmarek. 2009. „Turystyka kulturowa – człowiek w miejskiej przestrzeni wymiany”. W zbiorze: Buczowska, K. i A. M. von Rohrscheidt. (red.). 7–35.
- Landry, R. i R.Y. Bourhis. 1997. „Linguistic landscape and ethnolinguistic vitality: an empirical study”. *Journal of Language and Social Psychology* 16 (1). 23–49.
- Rewers, E. 2008. „Od miejskiego *genus loci* do miejskich oligoptionów”. *Konteksty* 3–4. 282–283.
- Siwiec, A. 2006. „Przestrzeń miejska jako przestrzeń onimiczna (uwarunkowania lingwistyczno-kulturowe)”. W zbiorze: Święcicka, M. (red.). 115–128.

Święcicka, M. (red.). 2006. *Przestrzeń zróżnicowana językowo, kulturowo i społecznie. Miasto*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.

Zagórski, Z. 2008. (red.). *Nazewnictwo geograficzne Poznania*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.

UNESCO <<http://www.unesco.pl/kultura/dziedzictwo-kulturowe/dziedzictwo-niematerialne>>.

Załącznik – przykładowe teksty z tablic informacyjnych

Tablice nawiązujące do budynku lub obiektu budowlanego

Teatr Wielki (Grand Theatre, originally the New Municipalk Theatre; Grossem Theater, ursprünglich neues Stadttheater)

Opis: Zbudowany w latach 1908–10 wg projektu monachijskiego architekta, Maxa Littmana, jako Teatr Miejski. Neoklasycystyczny. Po odzyskaniu niepodległości scena operowa pod obecną nazwą (1950–79 jako Opera Poznańska im. Stanisława Moniuszki). Na szczycie gmachu charakterystyczna rzeźba Pegaza.

Tekst w j. angielskim: GRAND THEATRE, originally the new MUNICIPAL THEATRE
Built in 1908–1910 as a Municipal Theatre in neo-classicist style to a design by a Munich architect Max Littman. Since the regaining of independence by Poland, it has been used by the opera under the present name (in 1950–1979 known as the Stanisław Moniuszko Poznań Opera). The top of the building features the characteristic sculpture of Pegasus.

Tekst w języku niemieckim: GROSSES THEATRE, ursprünglich neues STADT-THEATRE

Erbaut in den Jahren 1908–10 nach dem Entwurf des Münchner Architekten Max Littman als Stadttheater. Neoklassizistisch. Nach der Unabhängigkeitwiedergewinnung die Opernbühne unter dem heutigen Namen (1950–79 als Poznaner Opernhaus namens Stanisław Moniuszko). Auf dem Giebel des Gebäudes charakteristische Skulptur des Pegasus.

Tablice z nazwami ulic – patroni ulic

Ulica A. Fredry

Opis: Aleksander Fredro (1793–1876) urodził się w Surochowie k. Jarosławia. W 1822 r. uzyskał tytuł hrabiowski. Był najwybitniejszym polskim komediopisarzem, autorem chętnie oglądanych komedii i fars, przede wszystkim barwnie przedstawiających życie ówczesnej szlachty. Pisał także wiersze. Zmarł we Lwowie. Teatry poznańskie często wystawiały jego sztuki.

Tablice z nazwami placów (plac Wolności, plac Kolegiacki, plac Bernardyński)

Plac Kolegiacki

Opis: Dawniej stał tu gotycki kościół św. Marii Magdaleny, który w 1471 r. uzyskał tytuł kolegiaty. Była to najokazalsza świątynia dawnego Poznania. Zniszczenia w XVIII w. i brak zgody władz pruskich na odbudowę spowodowały rozebranie murów kościoła w 1799 r. Na jego miejscu powstał plac, który od 1803 r. nazywano Nowym Rynkiem, a w 1935 r. otrzymał obecną nazwę.

Tablice z nazwami ulic – nawiązujące do miejsc, architektury, kierunków geograficznych

ul. Wroniecka

Opis: Ulica powstała w XIII w. podczas wytyczania miasta średniowiecznego. Wiodła od Starego Rynku do bramy Wronieckiej, przez którą prowadził wylot z Poznania w kierunku północnym. Nazwa pochodzi od miasta Wronki, ongiś własności królewskiej, które przed rozbiorami odgrywało większą rolę niż obecnie. Fundamenty bramy Wronieckiej niedawno odsłanili archeolodzy.

Tablice nawiązujące do zawodów (ul. Kramarska, ul. Masztalarska, ul. Szewska, ul. Garbary)

ul. Masztalarska

Opis: Ulica ta powstała jeszcze w okresie przedrozbiorowym. Przedłużono ją w XIX w., a obecny kształt otrzymała krótko przed I wojną światową. W okresie rozbiorów miała tu siedzibę zajezdnia taboru miejskiego, a od zatrudnionych w niej masztalerzy (osób opiekujących się końmi) została urobiona nazwa ulicy. W 1877 r. wybudowano tutaj strażnicę straży ogniowej.

Tablice nawiązujące do grup społecznych (ul. Żydowska)

ul. Żydowska

Opis: Ulica powstała w XIII w. podczas wytyczania lewobrzeżnego Poznania. Od XV w. była ona zwana Sukienniczą lub Żydowską. W tym rejonie Starego Miasta znajdowała się dzielnica zamieszkała w średniowieczu przez ludność żydowską. Poszerzenie na części długości ulicy pochodzi z okresu, gdy po wielkim pożarze miasta w 1803 r. została ona wytyczona na nowo.

Tablice z nazwami ulic nawiązującymi do elementów architektonicznych (ul. Gołębia, ul. Kozia)

ul. Gołębia

Opis: Uliczka ta istnieje od średniowiecza i pierwotnie przebiegała w sąsiedztwie murów miejskich. W XVII–XVIII w. powstał przy niej kościół jezuitów – obecna fara. Nazwę swą ulica otrzymała jeszcze przed rozbiorami. Może ona wywodzić się od godła umieszczonego na jednym z domów, nazwy stojącej tu karczmy, czy licznych gołębi, do dziś gromadzących się przy farze.

PRZEKŁAD DZIEŁA LITERACKIEGO JAKO KONKRETYZACJA

JOANNA KUBASZCZYK

1. Wstęp

W wydanej pierwotnie w języku niemieckim w roku 1931 rozprawie *Das literarische Kunstwerk*¹ Roman Ingarden dokonuje fenomenologicznej analizy dzieła literackiego, w której ukazuje jego wielowarstwową budowę. Celem pracy Ingardena jest przedstawienie podstawowej struktury i sposobu istnienia dzieła literackiego i uwolnienie jego pojęcia od różnych „zamąceń”. W sposób szczególny praca jego stanowi odpowiedź na skrajne poglądy, wedle których dzieło sztuki literackiej „Albo przypisywano ... zbyt bliskie pokrewieństwo ze «sztukami naocznościowymi» (przede wszystkim z malarstwem), albo ... usiłowano ... wypuklić zbyt ostro czysto językowy element dzieła literackiego, a zatem odrzucić naoczne czynniki dzieła sztuki literackiej” (7). Przyczyną takich skrajnych stanowisk jest według Ingardena traktowanie dzieła literackiego jako tworu jednowarstwowego i niedostrzeżenie, że konstytutywne dla dzieła jest szereg warstw heterogenicznych. Zdaniem Ingardena w dziele literackim w sposób konieczny występują następujące warstwy:

- 1) Warstwa brzmień słownych i budujących się na nich językowych tworów brzmieniowych wyższego rzędu.
- 2) Warstwa jednostek lub całości znaczeniowych różnego rzędu.

¹ Rozprawa ukazała się w języku polskim w 1960 w przekładzie Marii Turowicz, autoryzowanym i uzupełnionym w przypisach przez Ingardena pod tytułem *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. W niniejszym artykule korzystam z wydania z 1988 roku, w dalszym ciągu rozważań podając w nawiasach wyłącznie odpowiednie numery stron.

3) Warstwa różnorodnych uschematyzowanych wyglądom i ciągów lub szeregów wyglądowych.

4) Warstwa przedmiotów przedstawionych w dziele i ich losów.

Warstwy te wzajemnie się warunkują, pozostając w różnorodnych wzajemnych relacjach w stosunku do siebie, warstwa całości znaczeniowych stanowi przy tym „strukturalny szkielet całego dzieła” (52), pełni rolę fundamentalną, nie da się oddzielić pozostałych składników dzieła od tej warstwy.

2. Dzieło literackie jako twór schematyczny

Możliwość różnych odczytań dzieła literackiego, a co za tym idzie różnych przekładów ufundowana jest w tym, że jest ono według Ingardena w swej istocie **tworem schematycznym**, że „zawiera «luki», miejsca niedookreślenia, wyglądy uschematyzowane” (409), że pewne jego elementy jak na przykład wyglądy cechuje potencjalność, że trzymane są one „w pogotowiu”. Dopiero dokonująca się w procesie lektury **konkretyzacja** umożliwia przejście zarówno poszczególnych elementów jak i całego dzieła „z czystej gotowości i schematyczności ... w aktualność i konkretność” (409, przyp.), dopiero w procesie konkretyzującej lektury aktualizuje się naoczność dzieła literackiego. Dzięki owej schematyczności możliwe są rozbieżne – a przy tym uzasadnione przez dzieło – interpretacje, translatorskie „wojny światów podstawionych”, jak to metaforycznie określił Edward Balcerzan (2011).

3. Podejście teoretyczne i estetyczne do dzieła literackiego

Ingarden (416, przyp.) rozróżnia dwa sposoby dostępu do dzieła literackiego, **teoretyczny, czysto poznawczy i estetyczny**. Ten pierwszy pozwala wprawdzie uchwycić dzieło w jego schematycznej postaci, lecz uniemożliwia estetyczną percepcję i nie pozwala dotrzeć do estetycznego przedmiotu literackiego. Warunkiem uchwycenia dzieła sztuki i żywego obcowania z nim jest przyjęcie przez odbiorcę postawy „estetycznej”, którą fenomenolog nazywa też „widzącą”, jako że taka postawa umożliwia ujrzenie w wyobraźni przedmiotów przedstawionych i zajęcie wobec nich „postawy czystego oglądania” (413). Według Ingardena takie estetyczne obcowanie z dziełem literackim, jego żywy odbiór możliwy jest wyłącznie w jednej z jego konkretyzacji.

Natomiast odbiorca dzieła poznający dzieło w sposób czysto teoretyczny, nie musi dokonywać konkretyzacji dzieła, nie musi przyjmować postawy „widzącej”, stara się on za to jak najwierniej trzymać się tekstu z wszystkimi jego niedopowiedzeniami i potencjalnościami, co wiąże się z tym, że wykrywa on

w tekście poszczególne miejsca niedookreślenia przedmiotów przedstawionych, nie dopełnia ich jednak, nie aktualizuje też wyglądów ani nie usuwa ich uschematyzowania itd.

W odniesieniu do procesu przekładu pojawia się zatem nieuchronnie pytanie, jakie podejście do dzieła literackiego powinno cechować tłumacza, czy teoretyczne czy też estetyczne. Innymi słowy, czy tłumacz może podchodzić do dzieła czysto poznawczo, czy też w odbiór dzieła w procesie przekładu wpisany jest w sposób konieczny odbiór estetyczny związany z ukonkretyzowaniem, wypełnianiem miejsc niedookreślenia, aktualizacją wyglądów i usuwaniem ich uschematyzowania. Zanim spróbujemy udzielić odpowiedzi na to pytanie, należy przedstawić, czym według Ingardena jest konkretyzacja dzieła literackiego.

4. Konkretyzacja

Odbiorowi dzieła literackiego towarzyszy szereg subiektywnych operacji, aktów świadomych i nieświadomych. Należą do nich akty poznawcze, m.in. akty spostrzegania, pozwalające uchwycić znaki słowne, brzmienia słowne czy twory brzmieniowo-językowe wyższego rzędu. Na tych aktach bazują w modelu Ingardena „akty uchwytowania i pomyślenia znaczenia” (410), a na nich akty wyobrazeniowego oglądania przedmiotów przedstawionych. Akty myślenia tekstu stanowią tutaj podstawę oglądania wyobrazeniowego, które jest w nich ugruntowane (por. 411). W tak pojmowanym akcie odbioru czytelnik czy słuchacz nie poprzestaje zatem na zrozumieniu znaczenia. Na zaktualizowanym znaczeniu, czyli takim, jak odbiorca je pomyślał i zrozumiał, opierają się bowiem kolejne operacje kognitywne, czyli operacje wyobrazeniowe. Można zatem powiedzieć, że konkretyzujący odbiór dzieła literackiego przebiega trójstopniowo: percepcja, semantyzacja, imaginacja.

Dzieło literackie jest jednak z reguły tworem strukturalnie bardzo złożonym, stąd zasadnicza niemożność jednoczesnego uchwycenia i przeżywania wszystkich elementów i warstw dzieła z równą kognitywno-emotywną intensywnością. Dlatego tylko niektóre akty i przeżycia, mówi Ingarden, „bywają spełniane przez „ja” centralnie i z pełną aktywnością” (411), pozostałe natomiast mają charakter marginalny czy peryferyjny. Stąd zawsze odbiór dzieła jest odbiorem wybiórczym, częściowym, polegającym na „perspektywicznym skrócie” (412).

W praktyce oznacza to, że czytelnik zasadniczo nie jest w stanie w akcie konkretyzacji dzieła (z)aktualizować wszystkich jego jakości, np. brzmień słownych czy wyglądów. Stąd może on np. odebrać dzieło potencjalnie bardzo obrazowe w sposób zupełnie nienaoczny, bądź nie zauważyć wyszukanej instrumentacji, nie zaktualizować warstwy brzmieniowej, a skupić się tylko na czysto

intelektualnym przesłaniu. Jednak według Ingardena konkretyzacje dzieła nie są czymś całkowicie dowolnym:

... konkretyzacja dzieła literackiego jest wprawdzie uwarunkowana w swym bycie przez odpowiednie przeżycie, ale zarazem posiada swój drugi fundament bytowy w samym dziele literackim, a zarazem w stosunku do doznań uchwytywania jest równie transcendentna (tzn. tworzy w stosunku do przeżyć drugą całość) jak samo dzieło literackie. (414)

Konkretyzację poprzez owo odniesienie obiektywno-subiektywne charakteryzuje zatem podwójna zależność, podwójne związanie: z samym dziełem i z podmiotem je poznającym.

O ile teoretyczne poznanie dzieła nie zakłada w sposób konieczny aktu konkretyzacji, to estetyczne obcowanie z dziełem literackim, jego żywy odbiór, możliwy jest tylko w postaci jednej z jego konkretyzacji. Konkretyzacja na skutek związania subiektywnego nie musi oznaczać przy tym automatycznie sprzeniewierzenia się dziełu, odejścia od niego, lecz może być **aktualizującym unaozniczeniem** tego, co w dziele przedstawione jest w sposób schematyczny: „jeśli każde poszczególne dzieło literackie możemy faktycznie uchwycić estetycznie tylko w jednej z jego konkretyzacji, to ta konkretyzacja nie jest pozorem (płaszczykiem), który by zagradzał nam dostęp do samego dzieła, lecz jest czymś, przez co ono samo przejawia się naocznie”, konstatuje Ingarden (415, przyp.).

Jednakże ze względów omówionych powyżej, czyli z powodu ujmowania dzieła przez czytelnika w „perspektywicznym skrócie”, zasadniczo niemożliwa jest konkretyzacja totalna, stąd wybiórczość, eksponowanie pewnych elementów dzieła kosztem innych, a czasami nawet zafałszowanie, które ostatecznie mogą sprawić, że konkretyzacja zaczyna przesłaniać dzieło:

Konkretyzacja zawiera w sobie nie tylko rozmaite elementy, których w dziele efektywnie nie ma, choć są w nim dopuszczalne, lecz wykazuje również często elementy, które są dziełu obce i mniej lub więcej je zasłaniają. Czasem wreszcie jest niepełna i nie zawiera w sobie różnych elementów w samym dziele zawartych (np. przy wszelkim niedokładnym czytaniu!). (416)

Związanie obiektywne konkretyzacji z dziełem oznacza, że dana konkretyzacja nie powinna naruszać według Ingardena „jakości metafizycznych w samym dziele jedynie wstępnie wyznaczonych” (420), a jeżeli skonkretyzowane wyglądy są w różnych konkretyzacjach odmienne, to przedmioty przedstawione muszą dopuszczać w swym naocznym uposażeniu różne style sposobu przejawiania się. W innym bowiem przypadku

... mamy do czynienia z konkretyzacją nowego dzieła, choćby bardzo pokrewnego temu, które miało być ukonkretyzowane w danej lekturze. Jeśli taka nieodpowiednia konkrety-

zacja zostaje uznana faktycznie za konkretyzację dzieła oryginalnego, dochodzi do szczególnego fenomenu zakrycia jednego dzieła przez pewien jego wariant. (419–420)

Porównania poszczególnych konkretyzacji, także w formie prac komparatystycznych, pozwalają wykryć, co jest konstytutywne dla dzieła, a co zostało w akcie konkretyzacji w nieinterpretowane i jest dla niego przypadkowe, jak choćby rozmaite wypełnienia tych samych miejsc niedookreślenia (por. 415–416, przypis).

Proces konkretyzacji obejmuje wszystkie warstwy dzieła literackiego. Aktualizowane są brzmienia słowne i jednostek językowych wyższego rzędu (nawet, gdy przy niemyim czytaniu są one tylko wyobrażone). Konkretyzowane są znaczenia słowne i sensy zdań, np. poprzez różnego rodzaju „aktualizacje momentów potencjalnego zasobu nominalnych znaczeń słów występujących w danym dziele” (418), co może prowadzić do przesunięć w znaczeniu tekstu. Sensy zdań nie pozostają w czystej intencjonalnej potencjalności, lecz są przez czytelnika rzeczywiście pomyślane, tzn. jak pisze Ingarden – „aktualnie domniemane” (418). Wedle Ingardena jednak „Najważniejsza może różnica między dziełem literackim a jego konkretyzacjami występuje w warstwie wygląków.” (418). Ponadto w konkretyzacji szczególnie ważną rolę odgrywa wypełnianie miejsc niedookreślenia, stąd tym dwóm elementom konkretyzacji przyjrzymy się teraz bliżej.

5. Warstwa wygląków

Warstwa wygląków wiąże się z postulatem naoczności dzieła literackiego i możliwością jego odbioru nie tylko jako czysto intelektualnego „uchwycenia” sensu lecz jako „bezpośredniego widzenia”. Wedle Ingardena pożądane jest bowiem, by czytelnik oddawał się dziełu sztuki „w bezpośrednim widzeniu (którego nie należy utożsamiać z teoretycznym przedmiotowym uchwyceniem)” (49). Taki naoczny odbiór dzieła literackiego umożliwia czytelnikowi właśnie warstwa wygląków, stąd najważniejszą funkcją wygląków w dziele literackim jest według Ingardena to, „że dzięki nim przedmioty przedstawione mogą się naocznie przejawiać w sposób z góry określony przez samo dzieło literackie” (351). Uschematyzowane wyglądy nie są niczym psychicznym, nie są „wytworem doznawania rozgrywającego się w jakimś psychicznym indywiduum, lecz podstawa ich określenia i ich w pewnym sensie potencjalnego istnienia tkwi w stanach rzeczy wyznaczonych przez zdania, *resp.* w przedmiotach przedstawionych przez owe stany” (336). Uschematyzowane wyglądy dopuszczają podczas lektury różne konkretyzacje, różne zaktualizowane wyglądy, ale „tylko w określonych z góry granicach” (336–7). Z gruntu wykluczone jest także, by czytelnik zaktualizował w pełni wyglądy zamierzone przez autora nawet w przypadku

przedmiotów znanych mu z doświadczenia, stąd takie aktualizacje stanowią tylko pewne przybliżenia:

Wyznaczone schematy wyglądowne zawsze są uzupełniane i wypełniane różnymi szczegółami, które właściwie do nich nie należą, a które czytelnik czerpie z zawartości innych, ongiś doznanych konkretnych wyglądown. Do pewnego stopnia dzieje się to także w wypadku, gdzie przedmioty przedstawione spełniające funkcje odtwarzania wskazują na oryginał znany czytelnikowi z bezpośredniego doświadczenia, gdyż wyglądown tego samego przedmiotu doznane przez różne psychiczne indywidua muszą się zasadniczo pod różnymi względami od siebie różnić. Jest zatem niemożliwe, by czytelnik aktualizował całkiem dokładnie te same wyglądown, które autor dzieła chciał wyznaczyć przez budowę dzieła. (337)

Wedle Ingardena najważniejsze zapewne różnice między dziełem literackim a jego konkretyzacjami dają się zaobserwować w warstwie wyglądown, albowiem wówczas schematy zostają wypełnione przez konkretne elementy:

Utrzymywane jedynie w pogotowiu i schematyczne wyglądown w samym dziele – w konkretyzacjach zyskują pełną konkretność, tak że mogą być spostrzeżeniowe (w wystawieniu w teatrze) lub wyobrażeniowo (przy czytaniu) doznawane. Konkretnie doznane wyglądown wykraczają przy tym nieuchronnie poza schematyczną zawartość wyglądown utrzymywanych w samym dziele w pogotowiu przez to, że schemat zostaje wypełniony (pod różnymi względami) przez konkretne elementy. (418–9)

Ponieważ poszczególne wypełnienia uschematyzowanych wyglądown są rzeczą indywidualną, osobniczą, zależną od aktualnego stanu świadomości czytelnika w danej fazie lektury, konkretyzacje jednego dzieła mogą się różnić od siebie i „prawie niemożliwe jest przewidzieć, jak ukształtuje się pod tym względem pewna określona konkretyzacja” (419).

6. Miejsca niedookreślenia

W konkretyzacji może dojść i zwykle dochodzi do usunięcia wielu miejsc niedookreślenia. Występowanie miejsc niedookreślenia wiąże się z tym, że przedmioty przedstawione wyznaczone są głównie przez wyrażenia nominalne występujące w zdaniach, co wiąże się z ich schematycznością. Np. w przypadku nazw ogólnych typu „stół” czy „człowiek”, jak pisze Ingarden, „przynależny do nich przedmiot intencjonalny jest pod względem swego jakościowego uposażenia wyznaczony *explicite* i *actualiter* tylko w jednym momencie swej konstytutywnej natury, tak że np. już niezbędne materialne momenty należące do „bycia człowiekiem” są tylko *implicitie* i *potentialiter* współdomniemane” (319). Innymi słowy, przeważna część własności danego przedmiotu jest „dzięki potencjalnej treści nominalnego znaczenia słowa współdomniemana tylko jako j a k i e k o l -

wiek własności z zakresu możliwych wypadków określonego typu cech, ale zarazem nie są one w swej jakości jednoznacznie ustalone” (320). „Stół” może być np. stołem kwadratowym, owalnym bądź okrągłym. Takich miejsc niedookreślenia jest nieskończenie wiele. Przedmioty przedstawione jawią się natomiast zawsze tylko od strony pozytywnie określonej przez jednostki znaczeniowe (por. 323). Obecność miejsc niedookreślenia pozwala uświadomić sobie według Ingardena m.in. fakt, że niektóre pytania dotyczące cech przedmiotów przedstawionych pozostają bez odpowiedzi (por. 323). W konkretyzacji dzieła natomiast wiele miejsc niedookreślenia znika, nie jest jednak nigdy możliwe ich całkowite usunięcie:

Dzięki przemianom, które dokonują się przy konkretyzacji dzieła w warstwach tworów brzmieniowo-językowych, jednostek znaczeniowych i wyglądów — **dochodzi do usunięcia wielu miejsc niedookreślenia przedmiotów przedstawionych. Dlatego przedmioty przedstawione występują w konkretyzacji nieraz w o wiele pełniejszej postaci, którą posiadają *de facto* w samym dziele.** Ich ukonstytuowanie się jest tu doprowadzone jakby o krok dalej. Zasadniczo jednak w żadnej konkretyzacji nie może dojść do ukończenia ich ukonstytuowania w tym sensie, **by nie pozostało już w przedmiotach przedstawionych żadnego miejsca niedookreślenia.** (421–422, wytl. JK)

7. Podejście teoretyczne vs estetyczne do dzieła literackiego a przekład

W tym miejscu musimy powrócić do przytoczonego wcześniej rozróżnienia między teoretycznym, czysto poznawczym i estetycznym podejściem do dzieła literackiego – w tym momencie widząc w nim „pre-tekst” przekładu – i powtórzyć pytanie, czy tłumacz może podchodzić do dzieła czysto poznawczo, czy też w odbiór dzieła w procesie przekładu wpisany jest w sposób konieczny odbiór estetyczny związany z ukonkretyzowaniem, wypełnianiem miejsc niedookreślenia, aktualizacją wyglądów i usuwaniem ich uschematyzowania.

Wedle reprezentowanego przeze mnie stanowiska czysto poznawcze podejście do dzieła literackiego w sytuacji przekładu jest niemożliwe, ponieważ każdy przekład z zasady jest konkretyzacją, co da się udowodnić odwołując się właśnie do warstwy wyglądów i do miejsc niedookreślenia.

Podejście czysto poznawcze jest jednak w dobrym przekładzie nieodzowne, ponieważ tłumacz musi najpierw przeprowadzić poznawczą analizę dzieła. Musi to uczynić m.in. po to, żeby wykryć w tekście poszczególne miejsca niedookreślenia przedmiotów przedstawionych. Powinien się on także starać, jak najwierniej trzymać się tekstu z wszystkimi jego niedopowiedzeniami i potencjalnościami, to znaczy, o ile to możliwe, owe niedopowiedzenia i potencjalności powinny być również zrekonstruowane w przekładzie.

Jednocześnie jednak tłumacz zmuszony jest także do lektury konkretyzującej i często musi usuwać miejsca niedookreślenia, gdyż języki inaczej strukturyzują i interpretują rzeczywistość (np. *Tasse – filiżanka/kubek?*). W celu uzyskania adekwatnego przekładu konieczna wydaje się ponadto w wielu przypadkach aktualizacja wyglądnów, tzn. tłumacz faktycznie musi sobie **wyobrazić**, co tekst (autor tekstu) opisuje, czyli nie może poprzestać na etapie uchwycenia i zrozumienia znaczenia, na etapie semantyzacji.

Poprzez podwójne związanie konkretyzacji z dziełem i osobą, konkretyzacja zawsze zależy od **osobistych doświadczeń, wiedzy, emocjonalności, kognitywnych predyspozycji czytelnika-tłumacza** i tłumacz nie jest w stanie od tego osobistego uposażenia abstrahować.

Tekst okazuje się konkretyzacją także w innym sensie, a mianowicie w takim, że tłumacz (jak pewnie każdy typowy czytelnik) w aktualizacji wyglądnów nie zawsze trzyma się instrukcji tekstowych, bezwiednie, mimowolnie aktualizując wyglądy inne niż te, które wyznaczone są schematycznie przez odpowiednie znaczenia twornów słownych i jednostek znaczeniowych wyższego rzędu.

Powinność czy postulat zachowania wyglądnów uschematyzowanych, niedopowiedzeń i potencjalności oryginału również w przekładzie wiąże się z referowanym przekonaniem Ingardena, że konkretyzacja, by być konkretyzacją danego dzieła literackiego a nie nowego dzieła, nie może go zakrywać, musi mieć w danym dziele literackim swój fundament bytowy, a przedmioty przedstawione powinny **przejawiać się naocznie w sposób z góry określony** przez samo dzieło literackie. Wracamy tu zatem do podwójnego obiektywno-subiektywnego związania konkretyzacji tym razem rozumianej jako przekład². Trzymanie się w konkretyzacji tego, co z góry określone przez oryginał, realizuje postulat „etyczny”³, nazywany w pracach translatorycznych zwykle wiernością⁴ czy w ujęciu Christiane Nord (2009: 184) lojalnością⁵.

² Wydaje się, że na związanie przekładu z oryginałem nie trzeba wskazywać, albowiem trudno nie zgodzić się z Wernerem Kollerem (2009: 152–3), że „Właściwy» przekład konstituuje się dopiero w ramach konkretnego oryginału i wskutek związku z nim.”

³ Używając przymiotnika „etyczny” odnoszę się do słów Paul Ricoeur’a (2009: 366), wedle którego „przekład nie tylko wymaga pracy intelektualnej, teoretycznej lub praktycznej, lecz stanowi również problem etyczny. Prowadzić czytelnika do autora, prowadzić autora do czytelnika, narażając się na ryzyko służenia dwóm panom i zdradzenia ich obu, oznacza praktykowanie czegoś, co lubię nazywać g o ś c i n n o ś c i ą j ę z y k o w ą .”

⁴ Por. np. Ricoeur (2009: 361): „Uważam, że trzeba wykroczyć poza tę teoretyczną alternatywę «przekładalne *versus* nieprzekładalne» i zastąpić ją inną, tym razem praktyczną alternatywą, wyrastającą z samej praktyki przekładu, a mianowicie «wierność *versus* zdrada», nawet jeśli oznacza to, że praktyka przekładu pozostaje operacją ryzykowną”.

⁵ Nord postulując lojalność mówi o odpowiedzialności wobec zleceniodawców i odbiorców tłumaczenia z jednej strony i autora tekstu wyjściowego z drugiej, nie zaś o lojalności wobec samego tekstu. Przyjmujemy jednak, że honorując tekst wyjściowy tłumacz jest lojalny wobec autora.

Dobrego przykładu na opisane tu procesy konkretyzacyjne dostarcza autobiograficzna reminiscencja tłumacza-badacza Edwarda Balcerzana, który w cytowanym autorefleksyjnym fragmencie odwołuje się również do Ingardenowskiej konkretyzacji:

Równoległe do czytania brzmień biegło moje czytanie przedmiotów i obrazów wyłaniających się w trakcie lektury wraz z nazwami rzeczy oraz stanów rzeczy. Wiersz Rosjanina odsłaniał rzeczywistość tak wiarygodną, że podlegałem złudzeniu, iż nie wymaga ona tłumaczenia, a raczej nazwania na nowo, po polsku. Obrazy Pasternaka miały wartość bytów przedślovných, nie poszukiwałem ich w biografii autora, lecz w swojej, a że liryk ten rozumiałem jako poemat dla początkujących w dorosłości, więc z moich młodych lat, licealnych, studenckich, przychodziły konkretyzacje. Przedmioty świeżo malowane – znajdowałem w pamięci znanych mi ulic i parków (szczecińskich, poznańskich), podobnie oświetlenia krajobrazów oraz wnętrz mieszkalnych; tak samo wargi, abażury, bandaże – nie miały w sobie nic z obcości, która zmusza do wysiłku oswojenia. Bandaż na martwym czole był bandażem na czole mego ojca, gdy widziałem go ostatni raz – tuż przed wojskową ceremonią pogrzebową.

Trudno precyzyjnie zdefiniować, co z prywatności tłumacza „przedostaje się” do tekstu tłumaczenia. Procesy konkretyzacyjne w dużej mierze „zużywają się” jako fenomeny autokomunikacji, gromadzą się w pamięci tłumacza. Lecz nie mogą pozostać bez choćby pośredniego, ukrytego wpływu na kształt „świata podstawionego”, a w konsekwencji na kształt przekładu. (Balcerzan 2011: 197)

8. Przekład jako konkretyzacja

Pojmowanie przekładu jako konkretyzacji schematycznego oryginału stanowi spójne wyjaśnienie możliwości istnienia obok siebie bardzo różnych przekładów jednego oryginalnego dzieła literackiego, często przekładów, które odbierane są jako bardzo dobre, kongenialne, które jednak mimo to mogą w wielu momentach zasadniczo się od siebie różnić, nawet jeżeli tłumacz hołduje zasadzie wierności czy lojalności. Możliwość różnych przekładów dzieła literackiego ufundowana jest w tym, że jest ono w swej istocie tworem schematycznym i jako takie dopuszcza szereg równoprawnych odczytań:

Gdyby dzieło sztuki, a w szczególności dzieło sztuki literackiej, nie było tworem schematycznym, jak to jest w rzeczywistości, to nie byłoby możliwe, by w rozmaitych czasach mogły istnieć konkretyzacje jednego i tego samego dzieła różniące się radykalnie między sobą, a równocześnie adekwatnie, a przynajmniej w sposób dopuszczalny, oddające swoiste rysy dzieła. (430)

Możliwość różnych odczytań i różnych, czasami rozbieżnych, przekładowych konkretyzacji szczególnie mocno wiąże się z warstwą jednostek lub całości zna-

zeniowych różnego rzędu. Ingarden wskazuje w tym wypadku na możliwość pewnego „lokalnego zabarwienia sensu” znaczeń słownych:

Znaczenia słowne i sensy zdań mogą w konkretyzacji, nawet całkowicie adekwatnym uchwyceniu, spleść się z nie dającymi się sprecyzować i od wypadku do wypadku zmieniającymi się składnikami sensu (jeśli np. niektóre słowa w określonych okolicach posiadają specyficzne lokalne zabarwienie sensu, do pewnego stopnia „nieprzekładalne” w danym języku narodowym). (417)

Na problem ten wskazują nierzadko także teoretycy przekładu, jak choćby Balcerzan (2011: 224), który wskazuje na fakt, że równoważność słów w przekładzie literackim, choćby ze względu na ich konotacje kulturowe, „lokalne rodowody i regionalne biografie słów”, w zasadzie jest pewną utopią.

Rozwarstwienie dzieła i jego polifoniczność oraz odbiór dzieła zawsze w „perspektywicznym skrócie” dostarczają natomiast wyjaśnienia, dlaczego często przekłady mogą się różnić fundamentalnie. Tłumacz bowiem, nie mogąc najczęściej oddać wszystkich walorów dzieła, decyduje się zwykle na szczególne wyeksponowanie jednej z jego warstw, która wydaje mu się dla danego dzieła szczególnie ważką. Jeżeli uzna za najbardziej znamienne dla dzieła warstwę brzmień słownych i budujących się na nich językowych tworów brzmieniowych wyższego rzędu, poświęci często warstwę jednostek lub całości znaczeniowych różnego rzędu, starając się zbudować w przekładzie przede wszystkim odpowiedni zestój brzmieniowy. Łatwo to zaobserwować w przypadkach istniejących serii translatorskich utworów, w których stylizacja brzmieniowa i środki takie jak onomatopeja, aliteracja, paronomazja, rytm i rym etc. odgrywają pierwszorzędną rolę. Do takich utworów należy m.in. *Lokomotywa* Juliana Tuwima czy *Erkönig* Johanna Wolfganga von Goethe. Możliwa jest oczywiście również sytuacja odwrotna, tzn. skupienie się tłumacza przede wszystkim na warstwie jednostek lub całości znaczeniowych różnego rzędu i zaniedbanie warstwy brzmień słownych i budujących się na nich językowych tworów brzmieniowych wyższego rzędu oraz warstwy różnorodnych uschematyzowanych wyglądown i ciągów lub szeregów wyglądownych. Choć może być ono w poszczególnych przypadkach uzasadnione, to jest ono, jak się wydaje, szczególnie niebezpieczne, albowiem w tym wypadku dzieło literackie może zatracić swe walory literackie, stając się nudną rozprawą czy, jak to określa Ingarden, „papierową gadaniną”.

W przypadku szczególnie plastycznych opisów – nie tylko oczywiście wizualnych – tłumacz skupi się w pierwszym rzędzie na oddaniu w przekładzie tej warstwy, choćby kosztem innych walorów dzieła, rozpoznając oczywiście najpierw jej znaczenie na podstawie przeprowadzonej analizy poznawczej dzieła. Może się w końcu też zdarzyć, że postanowi przede wszystkim oddać w przekładzie warstwę przedmiotów przedstawionych w dziele i ich losów, a pozostałe warstwy podporządkuje tej jednej. Jak się wydaje, ten ostatni wariant najbardziej zubaża

dzieło literackie w przeładzie, ale trudno się też oprzeć wrażeniu, że są tłumacze, którzy skupiają się przede wszystkim, a czasami jedynie, na tej warstwie.

W zależności zatem od tego, którą z warstw tłumacz uzna za dominującą, zależę będą jego kolejne decyzje tłumaczeniowe. To zaś, którą uznaje za dominującą, narzuca mu się z jednej strony intuicyjnie w konkretyzującej lekturze, z drugiej zaś jest, czy powinno być, wynikiem skrupulatnej analizy poznawczej dzieła, wymagającej „chłodnego oka”, dystansu poznawczego.

Podejmując jednak decyzje o pewnej hierarchii warstw⁶, tłumacz powinien dbać nieustannie o to, by powstały w ten sposób przeład-konkretyzacja adekwatnie, a przynajmniej w sposób dopuszczalny, oddawał swoiste rysy dzieła, a nie zakrywał go. Przełady bowiem jako konkretyzacje mogą zasłaniać bądź odsłaniać oryginalne dzieło literackie.

9. Metafora zakrycia dzieła literackiego przez konkretyzację

Ingarden wskazywał na fakt, że dokonujące się w procesie konkretyzacji zmiany nie rzadko wychodzą poza granice wyznaczane przez dzieło, na skutek czego dochodzi „do daleko idęcych odchyłeń od dzieła i do rozmaitych zjawisk zakrywania go w poszczęólnych konkretyzacjach” (430). Z takim zakrywaniem dzieła mamy do czynienia również w przeładzie. Szeroko dyskutowanym w literaturze przedmiotu przykładem jest przeład *Winnie-the-Pooh* Alana A. Milne’a autorstwa Ireny Tuwim⁷.

W metaforze **zakrycia dzieła literackiego przez konkretyzację** można dopatrzeć się pewnej zbieżności z teorią przeładu Juliane House (1997), która również używa metafory zakrycia, zasłonięcia: *covert translation*. Nie ma ona jednak na myśli przeładu zafałszowującego dzieło oryginalne, lecz przeład ekwiwalentny funkcjonalnie, osadzający dzieło w nowym kontekście językowo-kulturowym, czyli taki, w którym zastosowany jest filtr kulturowy, związany z przesunięciami (*shifts*) i zmianami parametrów pragmatycznych. Na zjawisko zakrywania dzieła w konkretyzacjach na skutek zmian kulturowych wskazuje również Ingarden, choć w odniesieniu do zmieniającej się w perspektywie czasowej recepcji dzieła oryginalnego, pisząc, że zakrywanie dzieła w poszczęólnych konkretyzacjach może być m.in. związane ze zmianami „atmosfery kulturalnej” (430). Zmiany takie mogą wynikać ze zmienionego gustu estetycznego publiczności: „W pewnym okresie czasu jesteśmy szczególnie wrażliwi na określone estetyczne jakości wartościowe, natomiast na inne pozostajemy ślepi.”

⁶ Czyli o tym, co jest „dominantą”, jak to określa Barańczak (2004), czy inwariantem, o którym pisze m.in. Koller (1992).

⁷ Por. dyskusję dotyczącą tego przykładu w Kozak (2009: 31–38). Jolanta Kozak mówi tu, jak najbardziej słusznie, o „pułapce dowolności” (2009: 31).

(430). Nawet zaś gdy odbiorca – także odbiorca-tłumacz – zauważa je, z reguły preferuje wartości charakterystyczne dla czasów mu współczesnych czy własnej kultury. Dostosowanie się do gustu estetycznego publiczności może zatem być powodem konkretyzacji zasłaniających oryginał również w przekładzie⁸.

Nie dotyczy to wyłącznie gustów estetycznych. Każda epoka bowiem, jak podkreśla Ingarden, „posiada sobie właściwy typ rozumienia uznawanych przez siebie wartości estetycznych i pozaestetycznych, swoje określone predyspozycje do takich właśnie, a nie innych sposobów ujmowania świata w ogóle, a zwłaszcza typów dzieł sztuki.” (430).

Jak sfera wyznawanych wartości może wpłynąć na przekład jako konkretyzację dzieła literackiego pokazują najnowsze feministyczne czy inkluzywne przekłady Biblii. W tym kontekście pamiętać jednak trzeba, że – jak słusznie zauważa Ingarden: „**Falszywa interpretacja dzieła w odpowiednio ukształtowanych konkretyzacjach może dzieło całkowicie zasłonić**” (420, wytl. JK), co odpowiednio odnosi się również do przekładu jako konkretyzacji, który będąc oparty na fałszywej interpretacji – jak to się czasami zdarza – w kulturze docelowej całkowicie zasłania oryginał.

Przeciwieństwem do przekładu zakrywającego jest u House typ przekładu określany jako *overt translation*, co można przełożyć jako przekład jawny, ale też odkryty, odsłaniający, odkrywający. Ten rodzaj przekładu jest doprowadzeniem czytelnika do dzieła, w tym wypadku funkcją przekładu jest wedle House (1997: 29, przekł. JK) „umożliwienie czytelnikom dostępu do funkcji oryginału w jego oryginalnym językowo-kulturowym osadzeniu środkami innego języka”, przekład pozwalający „zobaczyć” oryginał przez obcy język.

Taka odsłaniająca konkretyzacja wymaga jednak wychowania publiczności. Postulat wychowania czytelników – podnoszony przez Ingardena – odnosi się nie tylko do obcojęzycznej publiczności, ale też *mutatis mutandis* do jakże specyficznych czytelników, jakimi są tłumacze: „niezbędne jest odpowiednie wyc h o w a n i e czytelników, ażeby rozwijające się konkretyzacje mogły ucieleśnić w sobie i ukazać *in concreto* w sposób adekwatny dane arcydzieło.” (430).

Przekłady jako konkretyzacje w ogóle, ale też przekłady jako późniejsze konkretyzacje nie muszą być ze względu na zmianę otoczenia kulturalnego, czyli osadzenie w innej kulturze, z zasady gorsze, bardziej oddalone od dzieła, nie muszą go zakrywać, a wręcz przeciwnie mogą być „coraz pełniejszymi i adekwatniejszymi ujawnieniami się dzieła” (429), ponadto zmiany mogą dotyczyć „momentów nie wyznaczonych jednoznacznie przez samo dzieło” (429).

Kolejne przekłady-konkretyzacje mogą też powielać „fałszywe odczytania” przekładów wcześniejszych, na co wskazuje również Ingarden w odniesieniu do konkretyzacji w ogóle, pisząc, że „nowe konkretyzacje ... mogą nosić na sobie

⁸ Np. eliminacja zdrobnień w przekładzie na język niemiecki.

wszelkie ślady owej pierwszej, nieadekwatnej konkretyzacji” (429), która wynika z tego, że czytelnik (także czytelnik-tłumacz) jest do dzieła nastawiony z góry „w pewien, niezupełnie odpowiedni sposób” (429). Taki ciąg nieadekwatnych konkretyzacji przerywa często dopiero „zmiana pierwotnego nastawienia czy to dzięki zewnętrznym okolicznościom, czy też dzięki temu, że w jakimś sprzyjającym momencie jesteśmy szczególnie wrażliwi na właściwości dzieła i zyskujemy lepsze jego zrozumienie” (429). W przekładzie chodzić może np. o błędną interpretację leksykalną, nieuchwycenie ironii czy inne prowadzące na manowce interpretacji implicytnej informacji pragmatycznej etc. Można by tutaj znowu znaleźć liczne przykłady takich fałszywych interpretacji w seriach przekładowych⁹.

Zasami w procesie przekładu przesunięcia znaczeniowe i zmiany idą tak daleko, że trudno już mówić o przekładzie *sensu stricte* i należy raczej przyjąć, że mamy do czynienia z adaptacją. Do takich odstępstw może dojść także w przypadku innych zasłaniających konkretyzacji:

Jeśli splecione z sobą komponenty sensu pociągają za sobą odchylenia lub znaczniejsze przekształcenia sensu zdania, przy czym oczywiście nie może być już mowy o adekwatnym uchwyceniu warstwy znaczeniowej dzieła, to dochodzi – jak zazwyczaj niezbyt trafnie mówimy – do „zmiany” całego dzieła. Faktycznie chodzi tu albo o pewne przesunięcie w znaczeniu tekstu zasłaniające samo dzieło lub o świadome wytworzenie nowego dzieła, mniej lub więcej pokrewnego pierwotnemu. (418)

Jak się wydaje, słuszne jest, by w takiej sytuacji założyć za Ingardenem, iż w tym przypadku również w procesie przekładu powstaje nowe dzieło, choć pokrewnie oryginalowi. Odpowiednie oznaczenie tego faktu w przypadku przekładu spełniałoby wymóg lojalności nie tylko wobec autora, który przecież nie jest autorem zmienionego dzieła, ale też czytelnika, który chciałby wiedzieć, że utwór, który czyta w języku przekładu jest tylko inspirowany utworem oryginalnym.

W stwierdzeniu, na ile przekład-konkretyzacja zasłania oryginał, a na ile tylko konkretyzuje i aktualizuje to, co dzieło oryginalnym było potencjalnie zawarte, ważną rolę odgrywa krytyka przekładu, krytyk-badacz biorący na swój warsztat zarówno jeden przekład jak i serię przekładową może przez porównanie samych konkretyzacji między sobą oraz poszczególnych konkretyzacji z dziełem oryginalnym, przyjmując czysto poznawczą teoretyczną postawę wobec dzieła i przekładu wykazać, co w nim odbiega od tego, co jest wyznaczone przez samo dzieło oryginalne. Porównania poszczególnych przekładów-konkretyzacji umożliwiają wykrycie tego, co dla dzieła oryginalnego jest konstytutywne, a co jest przypadkowe i zostało w akcie przekładowej konkretyzacji w dzieło winterpretowane, np. w jaki sposób zostały wypełnione te same miejsca niedookreślenia.

⁹ O jednej z tego rodzaju „translatorskich komedii pomyłek” pisze np. Jolanta Kozak (2009) w rozdziale *Kapelusz czyli szafot czyli mównica czyli niezła myśl*.

10. Przekład jako sekundarny twór schematyczny

Kiedy przekład jest gotowy i trafia do rąk czytelników, ci traktują go tak jak oryginał, jest on dla nich w pewnym sensie oryginałem, reprezentując go. Również w tym przypadku, ogólna uwaga Ingardena, odnosząca się do wszelkich konkretyzacji, potwierdza się w odniesieniu do przekładu:

Niemniej po dokonaniu ukonkretnienia dzieła zwracamy się w ostatecznym wyniku nie ku konkretyzacji jako takiej, lecz ku samemu ukonkretnionemu dziełu, i nie uświadamiamy sobie jego różności od poszczególnych konkretyzacji. (416)

Występuje jednak szereg różnic między konkretyzacją dzieła literackiego podczas lektury czy wystawiania go na scenie a przekładem. Przede wszystkim w procesie przekładu tłumacz nie poprzestaje na operacjach percepcji, semantyzacji i imaginacji (asemiozy), lecz nastąpić musi następnie operacja rewerbalizacji (semiozy) dzieła literackiego jako „przedmiotu wyobrazeniowego”, czyli uznakowania w innym języku. Na skutek tego przekład w sensie gotowego produktu sam w sobie jest sekundarnym tworem schematycznym, tzn.:

- występują w nim miejsca niedookreślenia (czasami inne niż w dziele oryginalnym),
- wyglądy są nadal uschematyzowane, potencjalne, utrzymywane w pogotowiu,
- mogą się one jednak na skutek konkretyzacji czytelnika-tłumacza istotnie różnić w swej potencjalności od wyglądów trzymanyh w pogotowiu przez dzieło pierwotne.

11. Przykład 1: Konkretyzacja zakrywająca. Różnica w warstwie wyglądów uschematyzowanych między oryginałem a przekładem

Powiedzieliśmy, że odbiór dzieła literackiego realizuje się poprzez różnego rodzaju akty świadomościowe. Przykład pierwszy ilustruje sytuację, w której konkretyzacja znacząco odbiega od sensu wyznaczonego przez znaczenia poszczególnych słów oraz całego zdania oryginału. Trudno jednak założyć, że błąd wynika z niezrozumienia tekstu w sensie nieznajomości poszczególnych leksemów użytych w zdaniu i ich znaczeń oraz nieumiejętności ich zdekodowania. Tłumacza najprawdopodobniej zwiodła tutaj wyobraźnia, podsuwając mu samostatne, mimowolne wyobrażenie. Gdy mowa jest zatem o przekładzie jako konkretyzacji i roli wyobraźni tłumacza istotne jest, by odróżniać wyobrażenia mimowolne od stymulowanych i sterowanych woliwytwnie, kierowanych przez tekst

i jego instrukcje. Mimowolne wyobrażenia czytelnika-tłumacza, opierające się na pewnych skojarzeniach indywidualnych, mogą różnić się bowiem zasadniczo od wyobrażeń zamierzonych/założonych przez autora tekstu. Czytelnik-tłumacz dokonuje wtedy wprawdzie konkretyzacji oryginalnego dzieła literackiego, jest to jednak konkretyzacja bezwiednie, mimowolnie, a nawet wbrewwolnie zakrywająca. W omawianym fragmencie tłumacz najprawdopodobniej poszedł za mimowolnym skojarzeniem główki kapusty ze słonecznikiem, odpowiadającym jej mniej więcej wielkością, wyobrazenie to nie zostało **skorygowane** przez wyobrazenie sterowane wolitywnie (maki wielkości główki kapusty), stąd istotna rozbieżność w warstwie jednostek znaczeniowych, wyglądom uschematyzowanych i przedmiotów przedstawionych między oryginałem i przekładem:

Das neue Kleid hält die Mutter immer noch in der zitternden Hand. Wenn sie es verkaufen will, muß sie das bald tun, denn **solche kohlkopfgroßen Mohnblumen** trägt man nur ein Jahr und nie wieder. (E. Jelinek, *Die Klavierspielerin*, s. 12)

Nową sukienkę wciąż jeszcze matka trzyma w drżącej dłoni. Jeśli Erika chce ją sprzedać, to musi to zrobić jak najszybciej, bo **takie słoneczniki wielkości główki kapusty** nosi się tylko jednego roku i nigdy potem. (E. Jelinek, *Pianistka*, s. 11)

Ten krótki przykład pokazuje, jak istotna jest w przekładzie **dyscyplina wyobraźni**. Mówiąc o dyscyplinie wyobraźni mam na myśli **wyobrażanie ukierunkowane, poddane semantycznym instrukcjom tekstu**. Oznacza ona, że tłumacz musi korygować wywołane ewentualnie konkretyzującą lekturą tekstu wyobrażenia samoistne, mimowolne, które mu się nasuwają na zasadzie wolnych skojarzeń i w zamian tego stymulować wyobrażenia odpowiadające w miarę ściśle instrukcjom tekstowym, tzn. musi on procesem wyobraźni sterować wolitywnie i konfrontować swoje spontaniczne wyobrażenia z wyobrażeniami (wtórnymi) wynikającymi z logicznej analizy znaczeń poszczególnych jednostek tekstu. W tym wypadku konkretyzacja zakrywająca powinna być skorygowana przez analizę poznawczą.

12. Przykład 2: Miejsce niedookreślenia; konkretyzacja zakrywająca na skutek braku aktualizacji uschematyzowanego wyglądu. Różnica w warstwie wyglądom uschematyzowanych między oryginałem a przekładem

Kolejny przykład, zaczerpnięty z powieści Patricka Süskinda *Das Parfum (Pachnidło)*, to dynamiczna i pełna ekspresji scena porodu na targowisku przy Rue aux Fers. Zawiera ona miejsca niedookreślenia, które istotne są dla przekładu, bowiem wyrażenie przyimkowe *an einer Fischbude* nie precyzuje, w którym

miejscu dokładnie stała bohaterka opisywanej sceny. By adekwatnie przełożyć ten fragment, tłumacz musi sobie wyobrazić na podstawie dalszego opisu, co się wydarzyło i gdzie stała matka Grenouille.

Gdy porównamy oba teksty, zauważymy, że wyglądy uschematyzowane w niemieckim oryginale i polskim przekładzie różnią się znacznie. W oryginale matka protagonisty stoi przy straganie z rybami. Gdy zaczyna się poród, kuca pod ladą, a nie za ladą, co ma wpływ na dalsze kształtowanie obrazu. Po porodzie traci przytomność, przewraca się na bok i wytacza się (czy dokładniej wypada) spod stołu na środek ulicy, stając się w ten sposób widoczna dla gawiedzi, która zaczyna ją otaczać. W przekładzie widzimy obraz zgoła odmienny i raczej niezrozumiały, bo skoro legła pod straganem, to dlaczego na środku ulicy, czy stragan stał na środku ulicy, mógłby zapytać dociekliwy czytelnik?

Czytając ten fragment przekładu, można odnieść wrażenie, że tłumaczce zabrakło wyobraźni, że nie zaktualizowała ona w wyobraźni obrazu opisanego przez Süskinda. Ponieważ nie wyobraziła sobie odpowiednio sceny przedstawionej w oryginale, pominęła też w przekładzie, że kobieta przewróciła się na bok, bo byłoby to na płaszczyźnie obrazu zupełnie niespójne. I bez tego jednak opis wykreowany w przekładzie jest niedorzeczny:

Grenouilles Mutter stand, als die Wehen einsetzten, **an einer Fischbude** in der Rue aux Fers und schuppte Weißlinge (...). (...) Und als die Wehen einsetzten, **hockte sie sich unter ihren Schlachttisch** und gebar dort, wie schon vier Mal zuvor und nabelte mit dem Fischmesser das neugeborene Ding ab. Dann aber (...) wurde sie ohnmächtig, **kippte zur Seite, fiel unter dem Tisch hervor mitten auf die Straße** und blieb dort liegen, das Messer in der Hand. (P. Süskind, *Das Parfum*, ss. 7–8)

Gdy zaczęły się bóle, matka Grenouille'a stała za straganem rybnym przy ulicy aux Fers i skrobała ukleje (...). (...). I kiedy zaczęły się bóle parte, **przykucnęła za blatem** do oprawiania ryb i tam, podobnie jak cztery razy przedtem, urodziła i nożem od ryb odcięła pępowinę. Potem jednak (...) straciła przytomność, **osunęła się na ziemię i legła pod straganem, na środku ulicy**, z nożem w garści. (P. Süskind, *Pachnidło*, s. 8)

Przykład ten jest moim zdaniem argumentem za tezą, że w procesie przekładu ważna jest także wizualizacja, że w przypadku, gdy w tekście występują wyglądy uschematyzowane, akt rozumienia sensu musi być dopełniony przez akt wyobraźni. W innym przypadku przekład jako konkretyzacja różni się od oryginału w warstwie jednostek znaczeniowych, wyglądków uschematyzowanych i przedmiotów przedstawionych oraz ich losów.

W sytuacjach, jak przedstawiona powyżej, gdzie występują miejsca niedookreślenia, które wymagają w przekładzie odpowiedniego dopełnienia, tłumacz musi stworzyć na użytek konkretyzacji-przekładu „hipotezę ukrytej całości”, na co zwraca uwagę Edward Balcerzan:

Jeżeli w obcojęzycznym pierwowzorze układy znaczeń, a w ślad za nimi porządki obrazów i zdarzeń pozostają w stanie nieokreśloności – twórca przekładu nie ma innego wyjścia, jak

tylko zdecydować się na własną „hipotezę ukrytej całości”, czyli sobie samemu opowiedzieć dosłownie to, co nie zostało w oryginale dosłownie nazwane i z ukrycia sterowało wyborem właśnie tych a nie innych jednostek języka. Hipoteza tłumacza ... nie jest tożsama ze światem przedstawionym przekładu. Stanowi instrument tłumacza, szkic, brudnopis (myślōpis), konstytuuje byt niesuwerenny, który, w odróżnieniu od świata przedstawionego, proponuję nazwać translatorskim światem podstawionym. (Balcerzan 2011: 189)

Jak się wydaje, w omawianym fragmencie tłumaczka zaniechała właśnie stworzenia takiej „hipotezy ukrytej całości”.

13. Podsumowanie

Z powyższych rozważań możemy wyciągnąć następujące wnioski:

– W procesie przekładu istotne jest zarówno podejście teoretyczne (analiza poznawcza), jak i estetyczne („widzące”). W pracy nad przekładem oba podejścia mogą się przy tym wielokrotnie przeplatać.

– Każdy przekład tekstu literackiego jest ze swej natury konkretyzacją, ponieważ jest od-czytaniem.

– Moment unaocznienia okazuje się być fundamentalny dla procesu przekładu literackiego.

– Przekład różni od innych konkretyzacji to, że sam jest on wtórnym, zreweralizowanym, wielowarstwowym tworem schematycznym, tzn. w tekście przekładu dochodzi do ukonstytuowania się nowych wyglądów i nowych miejsc niedookreślenia. Mogą być to uschematyzowane wyglądy, które jako konkretyzacje zasłaniają bądź odsłaniają oryginalne dzieło literackie.

– Przekład, by być konkretyzacją danego dzieła literackiego a nie nowym dziełem, nie powinien go zakrywać, dlatego musi mieć w danym dziele literackim swój fundament, a przedmioty przedstawione powinny przejawiać się nacznie w sposób z góry określony przez oryginał.

– Trzymanie się w przekładzie-konkretyzacji tego, co z góry określone przez oryginał, realizuje postulat „etyczny”.

– Nie ma dwóch takich samych konkretyzacji, stąd na skutek związania subiektywnego nigdy nie będzie także dwóch takich samych przekładów.

Bibliografia

- Balcerzan, E. 2011. *Tłumaczenie jako wojna światów. W kręgu translatologii i komparatystyki*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Barańczak, S. 2004. *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem małej antologii przekładów-problemów*. Wyd. III, poprawione i znacznie rozszerzone. Kraków: Wydawnictwo a5.

- House, J. 1997. *Translation quality assessment: a model revisited*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Ingarden, R. 1988. *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Warszawa: PWN.
- Jelinek, E. 2005. *Die Klavierspielerin*. Reinberg bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Jelinek, E. 2004. *Pianistka*. Przeł. Ryszard Turczyn. Warszawa: Wydawnictwo WAB.
- Koller, W. 2009. „Przekład literacki z perspektywy językoznawstwa. Czynniki warunkujące przekład na przykładzie tekstu Henryka Ibsena”. W zbiorze: Heydel, M. i P. Bukowski. (red.). *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Kraków: Znak. 145–172.
- Kozak, J. 2009. *Przekład literacki jako metafora. Między logos a lexis*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Nord, C. 2009. „Wprowadzenie do tłumaczenia funkcjonalnego”. W zbiorze: Heydel, M. i P. Bukowski. (red.). *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Kraków: Znak. 175–191.
- Ricoeur, P. 2009. „Paradygmat przekładu”. W zbiorze: Heydel, M. i P. Bukowski. (red.). *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Kraków: Znak. 359–370.
- Süskind, P. 1985. *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*. Zürich: Diogenes.
- Süskind, P. 1996. *Pachnidło. Historia pewnego mordercy*. Przeł. Małgorzata Łukasiewicz. Warszawa: Świat Książki.

KONTRASTIVER VERGLEICH DES DEUTSCHEN UND SERBISCHEN WORTBILDUNGSSYSTEMS IM BEREICH DER ZUSAMMENGESetzten UND SUFFIGIERTEN PERSONENBEZEICHNUNGEN

MIHAELA LALIĆ

1. Wortbildung von Personenbezeichnungen im Deutschen

Hinsichtlich der morphologischen Struktur von Personenbezeichnungen im Deutschen kann festgestellt werden, dass es sich bei den meisten Lexemen um Zusammensetzungen und Ableitungen handelt.

Peter Braun (1997: 54) hat eine Untersuchung zum Thema Personenbezeichnungen im Deutschen vorgenommen und als Korpus diente das *Deutsche Universalwörterbuch*, in dem etwa 15.000 Personenbezeichnungen enthalten sind. Auf der Basis der 10300 Personenbezeichnungen hat Braun nur 8% der Simplizia festgestellt und 92% stellen dagegen Wortbildungskonstruktionen, vorwiegend Zusammensetzungen und Ableitungen, dar.

Zu den Simplizia gehören meistens Wörter aus dem Bereich der Verwandtschaftsbezeichnungen wie *Bruder*, *Vater*, *Neffe* und nicht wenige neue Simplizia sind Entlehnungen aus dem Englischen wie *Baby*, *Freak* u. a.

Im Folgenden sollen Personenbezeichnungen als Produkte der deutschen Wortbildung beschrieben werden.

1.1. Kompositionelle Bildungen

Im Deutschen lassen sich determinative (Allgemeinarzt, Fahrradfahrer, Putzfrau) und kopulative personale Komposita (Dichterkomponist, Schauspieler-Regisseur, Waisenkind) feststellen.

Unter Determinativkomposita versteht man Bildungen, bei denen das Grundwort durch das Bestimmungswort modifiziert bzw. näher bestimmt wird. Bei den Kopulativkomposita besteht, im Gegensatz zu den Determinativkomposita, kein Unterordnungsverhältnis. Die Glieder der Kopulativkomposita gehören zu derselben Wortart, stehen in einem koordinierenden Verhältnis zueinander und beziehen sich auf das gleiche Denotat, wobei sie jeweils unterschiedliche Eigenschaften desselben hervorheben bzw. es aus unterschiedlichen Perspektiven beschreiben.

1.1.1. Possessivkomposita

Es gibt im Deutschen eine besondere Gruppe der Komposita, nämlich die sog. Possessivkomposita. Sie werden in der Literatur entweder als Sonderfall der Determinativkomposita angesehen oder als ein besonderer Kompositionstyp. Nach ihrer Konstituentenstruktur handelt es sich einerseits um Adjektiv-Nomen-Komposita wie *Schlaukopf*, *Dickbauch*, *Rothaut* und andererseits um Nomen-Nomen-Komposita wie *Hasenfuß*, *Milchbart*, *Spitzbart*. Bildungen mit verbalem Erstglied wie *Hinkebein* oder *Schielaide* sind selten (Pittner 1996: 179).

Es gibt zahlreiche Nominalkomposita wie *Spitzbart*, *Dickbauch*, *Langbein*, *Milchgesicht*, bei denen beide Lesarten möglich sind. Dies kann an folgenden Beispielen dargestellt werden (Olsen 1990: 143):

- Sein Krauskopf blockiert die Sicht zur Leinwand.
- Der Krauskopf lässt sich hier nicht wieder sehen.

Wenn sich das Nominalkompositum *Krauskopf* auf einen krausen Kopf wie im ersten Satz bezieht, so stellt es ein (endozentrisches) Determinativkompositum dar. Wird es aber nach dem Pars-Pro-Toto-Prinzip wie im zweiten Satz verwendet, um einen Menschen mit dieser Eigenart zu benennen, so liegt ein (exozentrisches) Possessivkompositum vor, also eine Personenbezeichnung.

Die Eigenart solcher Bildungen, die eine exozentrische Struktur aufweisen, besteht aber nicht in ihren strukturellen Eigenschaften, denn sie sind von der Struktur her identisch mit endozentrischen Strukturen, sondern sie besteht lediglich in der Sprachverwendung (Olsen 1990: 143). Genau wie bei (endozentrischen) Determinativkomposita ist auch bei den (exozentrischen) Possessivkomposita das Letztglied der formale Kopf der gesamten Konstruktion.

Dies gilt ausnahmslos und geht sogar so weit, dass es zu Widersprüchen zwischen dem Genus des Kompositums und dem natürlichen Geschlecht der damit bezeichneten Person kommen kann. So sind Wörter wie *Hinkebein* oder *Rothaut* immer Neutrum bzw. feminin (wie *Bein* und *Haut*), unabhängig davon, ob mit ihnen Frauen oder Männer bezeichnet werden. Interessanterweise enthält auch das Kompositum *Blaustrumpf*, das sich lediglich auf Frauen bezieht, ein maskulines Genus, weil das Letztglied maskulin ist (Pittner 1996: 182).

Possessivkomposita gehören teilweise in die deutsche Umgangssprache, sind expressiv und ausdrucksvoll. Diese Bildungen sind vor allem mit Grundwörtern zu Körper-, Kleider- und Pflanzenteilen oder Tiernamen entstanden, wie zum Beispiel: *Trotzkopf*, *Plappermaul*, *Flattergeist*, *Spaßvogel*, *Angsthase*, *Brummbär*, *Bücherwurm*, *Plaudertasche*, *Federfuchs*, *Grünschnabel*, *Dummkopf*, *Geizhals*, *Langfinger*, *Rothaut* u.a.

1.1.2. Bildungen mit Affixoiden

Wenn bestimmte Konstituenten der Komposita stark reihenbildend auftreten, bekommen sie allmählich den Präfix- bzw. Suffixcharakter. Häufig vorkommende Präfixoide, die vorwiegend mit Personenbezeichnungen verbunden sind, sind: *Dreck-*, *Mist-*, *Sau-*, *Teufels-* und *Erz-*. Die Funktion des Präfixoids besteht oft darin, zusammen mit neutralen Lexemen neue pejorative Lexeme zu bilden wie *Dreckmensch*, *Mistkerl*, *Saukerl*, *Teufelskerl*, *Erzlägner* u. a. Pejorative Präfixoide und pejorative Lexeme werden auch kombiniert. Das Präfixoid verstärkt in diesem Fall die Bedeutung des pejorativen Lexems, wie in *Drecksau*, *Sauluder*, *Drecksack*, oder *Sauvieh*. Pejorativen Lexemen werden auch neutrale Präfixoide zugefügt und hier spielen Präfixoide die Rolle des Intensifikators, wie in den Lexemen *Unterschwein*, *Vollidiot*, *Riesennull* und *Außentrottel* (Havryliv 2003: 43).

Eine besondere Eigenart des Deutschen ist die Personenbezeichnung unter Verwendung eines Vor- oder Familiennamens als zweiter Konstituente, häufig vor allem in Mundarten und der Umgangssprache. Aus Wortgruppen, oft mit Adjektiv und Substantiv, z.B. der ängstliche, kräftige, schlaue Meier entstehen Personenbezeichnungen wie *Angst-*, *Kraft-*, und *Schlaumeier* oder es werden Verbalstamm und gekürzte Form des Vor- und Familiennamens zusammengesetzt wie in *Heulsuse* oder *Heulpeter*. Häufig vorkommende Konstituente sind folgende:

-hans	→ Prahlhans	-michel	→ Quatschmichel
-liese	→ Bummelliese	-philipp	→ Zappelphilipp
-fritze	→ Nörgelfritze	-berger	→ Drückeberger
-peter	→ Lügenpeter	-bruder	→ Zechbruder

-heini	→	Trödelheini	-schwester	→	Betschwester
-hanne	→	Klatschhanne	-onkel	→	Reiseonkel

Eine Gegenüberstellung solcher Wörter mit männlichen und weiblichen Vornamen zeigt, dass durch das zweite Element (Namen) das Geschlecht differenziert wird.

Bummelfritze	Bummelliese
↓	↓
Bummler	Bummlerin

Wird ein Mann mit einem weiblichen Namen bezeichnet, so wirkt die Personenbezeichnung expressiver und wird stärker empfunden. Die zweite Konstituente kann in gewissen Grenzen variieren, die lexikalische Bedeutung des Ganzen bleibt dabei jedoch unveränderlich, wie man es bei den Lexemen *Heulsuse* und *Heulliese* sehen kann. Der semantische Kern ist in der ersten Konstituente eingeschlossen, die meist die Form eines Verbalstamms aufweist. Die starke Expressivität der ersten Konstituente bedingt im großen Maße die Anschaulichkeit und Emotionalität des Wortes im Ganzen.

Die zweiten Konstituenten verhalten sich wie Suffixe, sie haben eine abstraktere Bedeutung, sind reihenbildend, haben keine lexikalische Bedeutung und differenzieren das Geschlecht. Man könnte die zweiten Konstituenten als Suffixe bezeichnen, jedoch sind sie keine neutralen Suffixe, wie beispielsweise *-er*, sondern emotional gefärbte Wortelemente in Substantiven mit starkem expressivem Gehalt.

1.1.3. Zusammenbildungen

Zusammenbildungen sind eine in der Forschungsliteratur umstrittene Klasse von Bildungen, die unterschiedlich eingeordnet werden. Einerseits werden sie als Mischphänomen der Komposition und Derivation und andererseits als Phrasenderivate betrachtet. Im Unterschied zu Komposita, die aus mindestens zwei lexikalischen Einheiten bestehen, stellt das zweite Glied vieler dieser Bildungen wie *Wichtigtuere* keine eigenständige lexikalische Einheit dar. Sie ist ein Derivat, das aus der Basis *tu-* und dem Wortbildungssuffix *-er* besteht. Die wichtigsten Formtypen im Bereich von Personenbezeichnungen:

-macher	→	Filmmacher	-steller	→	Fragesteller
-haber	→	Liebhaber	-tuer	→	Nichtstuer
-halter	→	Rekordhalter	-brecher	→	Gesetzesbrecher
-gänger	→	Fußgänger	-binder	→	Buchbinder
-folger	→	Thronfolger			

1.1.4. Zusammenrückungen oder Satzwörter

Exozentrische Bildungen wie *Trautsichnichts*, *Störenfried* und *Springinsfeld* werden unterschiedlich eingeordnet, jedoch sind sich die meisten Autoren einig, dass sie sich wegen einiger typischer Aspekte ihrer morphologischen Struktur vom normalen Kompositionsmuster abheben. Sie werden als Reanalysen und Lexikalisierungen von eindeutig phrasalen Sequenzen angesehen. Typisch für viele dieser Bildungen ist, dass sie ein charakteristisches Merkmal bzw. Verhalten von Wesen, vor allem eines Menschen, bezeichnen, die metonymisch oder synekdochisch als Benennung für diese Wesen selbst (exozentrisch) verwendet werden (Zdzislaw 1999: 11). Typische Zusammenrückungen im Deutschen sind: Dreikäsehoch, Garnichts, Gernegroß, Gerneklug, Möchtegern, Nimmersatt u.a.

1.2. Suffixale Bildungen

Es gibt eine ganze Reihe von Suffixen, mit deren Hilfe aus Nomen, Verben und Adjektiven neue Personenbezeichnungen entstehen. Die folgenden Suffixe bezeichnen vor allem Personen, die durch das von der Basis Bezeichnete semantisch näher bestimmt werden (Donalies 2005: 104–105):

DENOMINALE SUBSTANTIVE		DEVERBALE SUBSTANTIVE	DEADJEKTIVISCHE SUBSTANTIVE
-er (Handwerker)	-e (Philologe)	-er (Schwimmer)	-ling (Rohling)
-ler (Tischler)	-aner (Republikaner)	-eur (Kontrolleur)	-ian/jan (Grobjan)
-ner (Rentner)	-ling (Dichterling)	-euse (Masseuse)	-i (Blondi)
-ier (Hotelier)	-and (Doktorand)	-ant (Demonstrant)	-iker (Fanatiker)
-är (Funktionär)	-iker (Alkoholiker)	-ent (Produzent)	-o (Brutalo)
-ar (Bibliothekar)	-bold (Witzbold)	-ling (Prüfling)	-ine (Blondine)
-ant/-ent (Asylant)	-in (Professorin)	-ator (Organisator)	-chen (Dummchen)
-ist (Rassist)	-i (Mutti)	-bold (Raufbold)	

2. Wortbildung von Personenbezeichnungen im Serbischen

Hinsichtlich der morphologischen Struktur von Personenbezeichnungen kann festgestellt werden, dass es sich bei den meisten Lexemen um Ableitungen und Zusammensetzungen handelt, wobei die Ableitungen deutlich überwiegen. Im Folgenden sollen Personenbezeichnungen als Produkte der serbischen Wortbildung beschrieben werden.

2.1. Kompositionelle Bildungen

In der serbischen Forschungstradition zählen zu der Komposition zwei Wortbildungsprozesse. Auf der einen Seite gibt es die sog. "reine" Zusammensetzung – Zusammenfügung von zwei eigenständigen lexikalischen Stammformen wie im Beispiel *romanopisac* 'Romanschriftsteller', in dem das Nomen *pisac* 'Schriftsteller', das vom Verb *pisati* 'schreiben' und dem Suffix *-ac* abgeleitet ist, ein eigenständiges Lexem darstellt (Barić 1980: 27). Endozentrische personale Komposita dieser Art sind im Serbischen nicht produktiv und bei vielen handelt es sich um Lehnübersetzungen aus dem Deutschen. Einige Beispiele sind:

- zemljoposednik 'Grundbesitzer' → zusammengesetzt aus *zemlja* 'Grundstück' und *posednik* 'Besitzer, Eigentümer'
 prestolonaslednik 'Thronfolger' → zusammengesetzt aus *presto* 'Thron' und *naslednik* 'Erbe, Nachfolger'
 vojskovoda 'Heerführer' → zusammengesetzt aus *vojska* 'Heer' und *vođa* 'Führer'

Neben den genannten Komposita, gibt es auch Zusammensetzungen von zwei Stammformen mit der gleichzeitigen Suffigierung oder impliziter Ableitung des Letztglieds. Das Letztglied fungiert nicht als eine eigenständige lexikalische Einheit. Das kann am Beispiel *staklorezac* 'Glaser' veranschaulicht werden, das aus *staklo* 'Glas' und *rezac* (abgeleitet vom Verb *rezati* 'schneiden, schnitzen' und dem Suffix *-ac*) besteht.

Rezac stellt im Serbischen kein eigenständiges Lexem dar und Bildungen dieser Art sind von der Form her vergleichbar mit den Zusammenbildungen des Typs *Wichtigtuier* im Deutschen, deren Letztglieder ebenfalls keine eigenständigen lexikalischen Einheiten darstellen. Lexeme dieser Art sehen wie folgt aus:

- vatrogasac 'Feuerwehrmann' → zusammengesetzt aus *vatra* 'Feuer' und *gasac* (abgeleitet vom Verb *gasiti* 'löschen' und dem Suffix *-ac*)
 knjigovezac 'Buchbinder' → zusammengesetzt aus *knjiga* 'Buch' und *vezac* (abgeleitet vom Verb *vezati* 'binden' und dem Suffix *-ac*)
 Machthaber 'vlastodržac' → zusammengesetzt aus *vlast* 'Herrschaft, Macht' und *držac* (abgeleitet vom Verb *držati* 'halten, festhalten' und dem Suffix *-ac*)

Außer zwei genannten endozentrischen Gruppen von personalen Komposita, gibt es im Serbischen auch exozentrische Personenbezeichnungen, die meist in spöttisch-ironischer Weise auf die Tätigkeit oder das Verhalten eines Menschen

anspielen (Klajn 2002: 35). Diese Bildungen gehören zu der Gruppe der sog. Imperativkomposita und können anhand von folgenden Beispielen dargestellt werden:

- Gulikoža ‘Leuteschinder’ (wortwörtlich: Schind (IMPER.) die Haut (NOM))
- Palikuća ‘Brandstifter’ (wortwörtlich: Brenn (IMPER.) das Haus (NOM))
- Vucibatina ‘Landstreicher’ (wortwörtlich: Zieh (IMPER.) den Prügel (NOM))
- Vrtirep ‘Zappelphilipp’ (wortwörtlich: Dreh (IMPER.) den Schwanz (NOM))
- Mutivoda ‘Intrigant’ (wortwörtlich: Trübe (IMPER.) das Wasser (NOM))

2.2. Suffixale Bildungen

Das Serbische bietet eine ganze Fülle von Suffixen für Personenbezeichnungen von verbaler Basis und noch größer ist die Zahl der Suffixe, wo Personenbezeichnungen von substantivischen und adjektivischen Basen gebildet werden. Wortbildungsprozesse sind im Allgemeinen sehr komplex für die Wortbildungsanalyse des Serbischen, weil infolge morphophonemischer Änderungen die genaue Morphemgrenze nicht mehr erkennbar ist. Hier gehen sogar die Meinungen der Fachleute auseinander, wo bei bestimmten Bildungen die Morphemgrenze zu setzen ist.

Hier ist eine Übersicht von Suffixen:

DENOMINALE SUBSTANTIVE		DEVERBALE SUBSTANTIVE	DEADJETIVISCHE SUBSTANTIVE
-a (profa)	-džija (kamiondžija)	-(a)c (borac)	-(a)c (stranac)
-(a)c (omladinac)	-aš (odbojkaš)	-ar (slikar)	-ik (srećnik)
-ar (ribar)	-er (fudbaler)	-ač (predavač)	-ica (pijanica)
-ica (učiteljica)	-ijer (finansijer)	-lac (spasilac)	-ist(a) (humanista)
-ka (ministarka)	-in (Bugarin)	-nik (izvoznik)	-ajlija (novajlija)
-(n)ik (državnik)	-inja (junakinja)	-telj (staratelj)	-(a)k (ludak)
-ist(a) (vaterpolista)	-ionar/-ioner	-av(a)c (lajavac)	-an (velikan)
-ov(a)c/-ev(a)c	(misionar)	-aroš (pecaroš)	-aš (bogataš)
(oskarovac)	-ić /-čić (đačić)	-ator (gnjavator)	-enik (sveštenik)
-jak (seljak)	-ičar (hemičar)	-adžija (šaljivdžija)	-in (domaćin)
-al(a)c (gimnazijalac)	-kinja (favoritkinja)	-ent (student)	-ić (slabić)
-anac (Afrikanac)	-or (atentator)	-er (programer)	-kinja (crnkinja)
-anin/-janin	-onja (glavonja)	-iša (štediša)	-onja (mlakonja)
(Beogradanin)	-uša (prostakuša)	-lica (lualica)	-uša (plavuša)
-aroš (džeparoš)	-lija (zanatlija)	-lo (džangrizalo)	-ko (trapavko)
-ator (snagator)	-če (jedinče)	-uša (smrduša)	-al(a)c (profesionalac)

Eine Besonderheit der serbischen Sprache stellen die Substantive des gemeinsamen Geschlechts dar, die gleichzeitig als Bezeichnung für einen Mann und eine Frau gebraucht werden (in einer entsprechenden Situation). Einige dieser Beispiele sind (Stanojčić 2010: 217):

propalica	→	Liederjan
piskaralo	→	Federfuchser, Schreiberling
neznalica	→	Nichtwissner
ulizica	→	Schmeichler

Viele dieser Substantive wirken sehr expressiv und gehören größtenteils in die serbische Umgangssprache. Ungewöhnlich reich sind die Möglichkeiten, die mit Hilfe der Suffixe der subjektiven Einschätzung geschaffen werden. Hier können die verschiedensten feinsten Bedeutungsschattierungen ausgedrückt werden. Es werden drei große Gruppen von Suffixen der subjektiven Einschätzung unterschieden:

Die Verkleinerungssuffixe (Diminutiva):

-ica: ženica	→	‘eine kleine Frau’
-ence: detence	→	‘ein kleines Kind’

Die pejorativen Suffixe:

-etina: ženetina	→	‘Frauenzimmer, Weib’
-ura: pijandura	→	‘Trunkenbold’
-erda: gluperda	→	‘Vollidiot’

Die Vergrößerungssuffixe (Augmentativa):

-onja: glavonja	→	‘Großkopferte’
-ina: momčina	→	‘ein ganzer Kerl’

3. Deutsche und serbische Personenbezeichnungen im Vergleich

Aus der Konfrontation einer großen Zahl der Personenbezeichnungen im Deutschen und im Serbischen ergibt sich folgendes:

Beide Sprachen verfügen über außerordentlich reiche Wortbildungsmöglichkeiten im Bereich von Personenbezeichnungen. In keiner anderen Substantivgruppe gibt es derartig viele Wortbildungsmuster und die Konfrontation der Ausdrucksmittel und Wortbildungsmöglichkeiten in beiden Sprachen zeigt, dass diese verschieden verteilt sind, d.h. ein Teil der Wortbildungsmuster überwiegt, ist mehr verbreitet in einer der Sprachen oder fehlt ganz. Während im Serbischen die suffixale Ableitung eine außerordentliche Rolle bei der Bereicherung des Wortschatzes, besonders im Bereich von Personenbezeichnungen, spielt, zeichnet sich die deutsche Sprache durch eine große Zahl von Zusammensetzungen aus. Das im Serbischen stark entwickelte System von Suffixen steht einer bedeutend geringeren Zahl von Suffixen im Deutschen gegenüber. Für die Wiedergabe der vielfältigen Suffixe im Serbischen, benutzt die deutsche Sprache sowohl Suffixe, die dieselben Funktionen wie die serbischen Suffixe ausüben können, als

auch andere Möglichkeiten der Wortbildung. Nur bei Ableitungen von fremdsprachiger Basis besteht in beiden Sprachen eine völlige Übereinstimmung:

er	→	ar
Komiker	→	komičar
Kritiker	→	kritičar
Musiker	→	muzičar
Alkoholiker	→	alkoholičar

Den verschiedenen serbischen Suffixen entsprechen im Deutschen auch verschiedene Suffixe. Man kann jedoch gewisse Entsprechungen der Suffixe feststellen. So werden im Serbischen deverbale Bildungen auf *-lac* fast ausnahmslos mit deutschen Ableitungen auf *-er* übersetzt:

prevodilac	→	Übersetzer, vom Verb <i>prevoditi</i> ‘übersetzen’
stvaralac	→	Schöpfer, vom Verb <i>stvarati</i> ‘schöpfen’
mislilac	→	Denker, vom Verb <i>misliti</i> ‘denken’
branilac	→	Verteidiger, vom Verb <i>braniti</i> ‘verteidigen’

Deadjektivische Substantive auf *-ac* werden im Deutschen durch substantivierte Adjektive wiedergegeben:

stranac	→	Fremder, von adjektivischer Basis <i>stran-</i> ‘fremd’
mudrac	→	Weiser, von adjektivischer Basis <i>mudr-</i> ‘weise’
svetac	→	Heiliger, von adjektivischer Basis <i>svet-</i> ‘heilig’

Serbische Ableitungen von substantivischer Basis haben im Deutschen oft das Kompositum, bzw. die Zusammenbildung als Entsprechung:

zubar	→	Zahnarzt, vom Substantiv <i>zub</i> ‘Zahn’
dimnjičar	→	Schornsteinfeger, vom Substantiv <i>dimnjak</i> ‘Schornstein’
grobar	→	Totengräber, vom Substantiv <i>grob</i> ‘Grab’

Die größte Diskrepanz weisen deutsche und serbische expressive Personenbezeichnungen auf. Beide Sprachen sind außerordentlich reich an expressiven Personenbezeichnungen. Wie unterschiedlich aber die Expressivität in beiden Sprachen zum Ausdruck gebracht wird, beweist die Gegenüberstellung der Wortbildungsmodelle dieser Sprachen. So haben deutsche expressive Personenbezeichnungen mit Namen oder Vornamen als zweiter Konstituente keinen entsprechenden Platz im Serbischen, denn diesen Wortbildungstyp gibt es im Serbischen nicht. Im Gegensatz zum Deutschen zeichnen sich serbische Personenbezeichnungen vor allem durch eine größere Breite der Motivation der Suffixableitungen mit subjektiver Einschätzung aus.

Die untersuchten Beispiele zeigen, dass den meisten deutschen expressiven Personenbezeichnungen serbische Suffixableitungen mit verschiedenen Suffixen

entsprechen (vor allem die der subjektiven Einschätzung), sowie Imperativkomposita, die jedoch im modernen Serbischen nicht produktiv sind.

Ein Teil der serbischen Substantive mit den Suffixen der subjektiven Einschätzung wird im Deutschen wiedergegeben durch:

Deonymische Personenbezeichnungen:	<i>plačljivica</i> → Heulsuse zu <i>plakati</i> ‘weinen’
Metaphorische Bildungen:	<i>gundalo</i> → Brummbär zu <i>gundati</i> ‘brummen’
Bildungen mit dem Präfixoid:	<i>vragolan</i> → Teufelskerl zu <i>vrag</i> ‘Teufel’
Possessivkomposita:	<i>rašćupanko</i> → Strubbelkopf zu <i>rašćupan</i> ‘zerzaust’

4. Zusammenfassung

Anhand einer Untersuchung von über 2000 Personenbezeichnungen im Deutschen und im Serbischen kann festgestellt werden, dass es auch sehr viele Personenbezeichnungen gibt, die noch in keinem serbisch-deutschen Wörterbuch verzeichnet sind. Dabei geht es vor allem um expressive Personenbezeichnungen. So fehlen im Deutschen am meisten Entsprechungen für serbische Substantive mit subjektiver Einschätzung, und im Serbischen fehlen Entsprechungen für viele deutsche deonymische und metaphorische Personenbezeichnungen.

Die hier vorgetragenen Beobachtungen über Gemeinsamkeiten und Unterschiede deutscher und serbischer Personenbezeichnungen stellen keineswegs eine erschöpfende Analyse des relevanten Materials dar. Doch vielleicht könnten auch die wenigen Hinweise, vor allem auf die Unterschiede in der substantivischen Wortbildung beider Sprachen, eine Anregung sein, künftig auch die Wortbildung vor allem von expressiven Personenbezeichnungen verstärkt in kontrastiv-typologische Untersuchungen mit einzubeziehen.

Literatur

- Barić, E. 1980. *Imeničke složenice neprefiksalne i nesufiksalne tvorbe*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Braun, P. 1997. *Personenbezeichnungen. Der Mensch in der deutschen Sprache*. Tübingen: Niemeyer.
- Bzdega, A.Z. 1999. „Zusammenrückung, -setzung, -bildung“. In: Kątny, A. und Ch. Schatte. (Hrsg.). *Das Deutsche von innen und außen. Ulrich Engel zum 70. Geburtstag*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM. 9–23.

- Donalies, E. 2005. *Die Wortbildung des Deutschen. Ein Überblick*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Havryliv, O. 2003. *Pejorative Lexik. Untersuchungen zu ihrem semantischen und kommunikativ-pragmatischen Aspekt am Beispiel moderner deutschsprachiger, besonders österreichischer Literatur*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Klajn, I. 2002. *Tvorba reči u savremenom srpskom jeziku. Prvi deo. Slaganje i sufiksacija*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Olsen, S. 1990. „Zum Begriff des morphologischen Heads“. *Deutsche Sprache* 18. 126–147.
- Pittner, R. 1996. „Possessivkomposita im Neuhochdeutschen?“. In: Kunsmann, P. (Hrsg.): *Linguistische Akzente 93. Beiträge zu den 3. Münchner Linguistik-Tagen*. München: Verlag Dr. Kovac. 179–193.
- Stanojčić, Ž. 2010. *Gramatika srpskog književnog jezika*. Beograd: Kreativni centar.

O KOGNITYWNYM ROZUMIENIU INTERFERENCJI ORAZ TRANSFERU JĘZYKOWEGO W AKWIZYCJI L2

JÓZEF MARCINKIEWICZ

1. Wstęp

Z błędem językowym najczęściej są wiązane terminy interferencji językowej oraz transferu językowego, tym nie mniej ich rozumienie w literaturze językoznawczej nie jest jednomyślne. Różnorakie pojmowanie interferencji językowej w obrębie przedmiotu podkreślałem już wcześniej, zwracając uwagę m.in. na dużą rozpiętość w rozumieniu pojęcia, a nawet pewną dowolność i podszywanie podeń genetycznie różnych faktów językowych, często diachronicznych i statycznej natury, niejednorodnych pod względem charakteru i czasu ich powstania a identyfikowanych z różnorodnymi wpływami, integracją językową, mieszaniem się języków, procesami wyrównawczymi w gwarach mieszanych, przejściowych czy pogranicza, procesem zapożyczania leksyki czy kwestią substratu¹. Nie do końca przejrzyste wydaje się też wymienne stosowanie w dyscyplinie terminów interferencji oraz transferu językowego, które to, moim zdaniem należałoby zhierarchizować względem siebie (lub w ujęciu kognitywnym ustanowić wzajemną relację rekursywności czyli stopniowalnej przynależności do kategorii) do pojęcia szerszego, bardziej ogólnego i nadrzędnego, oznaczającego *inter-*

¹ Zob. Marcinkiewicz, J. 'Kognitywne i strukturalne podłoże interferencji morfo-syntaktycznej w języku litewskim – i nie tylko'. W: Polańska, I. i J. Freundlich (red.) *Zeszyty Glottodydaktyczne Jagiellońskiego Centrum Językowego 2011 (3)*, ss. 137–156; Marcinkiewicz, J. 'Cognitive Categories of Lexical Transfer in L2 Acquisition Interaction of the Polish (L1) and Lithuanian (L2) Languages'. W: *Cognitive Linguistics in the Year 2012*. Frankfurt am Main: Peter Lang (artykuł w druku).

ferencję językową oraz terminu *transfer językowy* w sensie węższym – hierarchicznie podrzędnego, pełniącego rolę ściśle instrumentalną i określającego zjawiska jednostkowe. Ponadto, wobec braku jednoznaczności w rozumieniu charakteru zjawiska należałoby zakres terminu interferencji językowej ograniczyć do zjawisk natury synchronicznej, tak jak ma to miejsce w jego konotacji pierwotnej w naukach ścisłych (głównie fizyce), skąd w gruncie rzeczy został zaadoptowany do językoznawstwa. Z natury rzeczy to samo dotyczy transferu.

W zaistniałej sytuacji moją intencją byłaby propozycja terminologiczna w zakresie przede wszystkim uściślenia znaczenia pojęć interferencji językowej oraz transferu, wyznaczenie ich zasięgu w zakresie domen językoznawstwa oraz rozważenie znaczenia na tle koncepcji gramatyki kognitywnej R.W. Langackera².

2. Co jest istotne w definiowaniu błędu językowego

Jako punkt wyjścia do rozważań o błędzie językowym zacytuję w skrócie definicję transferu językowego (zamiennie nazywanego interferencją) K. Polańskiego z *Encyklopedii Językoznawstwa Ogólnego*. Otóż wyżej wymieniony mówi, że transfer językowy to: „przenoszenie wzorców z jęz. ojczystego na jęz. obcy w procesie jego opanowywania. Zjawisko to występuje zarówno w fonetyce jak i w gramatyce i słownictwie”³. Sformułowany w duchu prekognitywnym opis moim zdaniem zasługuje na uwagę z kognitywnego punktu widzenia, gdyż zawiera elementy odnoszące zjawisko, po pierwsze, do akwizycji języka, tzn. konkretnych, dynamicznych faktów językowych oraz, po drugie, mówi o „wzorcach”, czyli jednostkach, w których można się dopatrywać procesu kategoryzacji oraz transferu kategorii do drugiego języka

W dyskusji o definicji błędu językowego w pierwszej kolejności pragnę zwrócić uwagę na bardzo ważne uwarunkowanie jakim jest dynamiczna natura zjawiska interferencji, tj. synchroniczny, w określonym akcie językowym ujawniający się charakter tegoż specyficznego procesu mentalnego oraz, po drugie, zakres zachowań językowych, jakich on dotyczy. Z punktu widzenia dyscyplinarnego, obszar występowania zjawiska generowania błędów językowych można by w jakiś sposób spróbować ograniczyć do konkretnych sytuacji przyswajania języka obcego, czasem nazywanych bilingwizmem szkolnym⁴, tłumaczenia

² Zob. m.in. Langacker, R.W. ‘Model dynamiczny oparty na uzusie językowym’, W: Dąbrowska, E. i W. Kubiński (red.). 2003. *Akwizycja języka w świetle językoznawstwa kognitywnego*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS. 30–117.

³ Polański, K. 1993. *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*. Wrocław: Ossolineum. 559n.

⁴ O bilingwizacji szkolnej mówi W. Woźniakowski (1982. *Glottodydaktyka w świetle zjawiska bilingwizmu naturalnego*. Wrocław: Ossolineum. 6).

wypowiedzi lub używania języka obcego, czyli do szeroko pojętej domeny akwizycji języka obcego oraz ogólnie rozumianych sytuacji bilingwalnych (actual bilingual speech events). Jako przedmiot badań błąd językowy byłby w sferze zainteresowań takich dyscyplin jak lingwistyka stosowana czy glottodydaktyka, translatoryka, tzw. lapsologia, a czasem językoznawstwo konfrontatywne czy dialektologia⁵. Trzecim i poniekąd zasadniczym elementem rozpatrywanego fenomenu jest sama istota, czy też inaczej mówiąc, wyjaśnienie źródła i mechanizmu powstawania błędów językowych, co w świetle kognitywnego podejścia do zagadnienia wydaje się być interesujące i w jakiś sposób nowatorskie.

3. Uwarunkowania konieczne interferencji językowej

Conditio sine qua non zaistnienia procesu generowania błędów językowych jest sytuacja komunikacyjna, w której użytkownik musi posłużyć się kompetencją dwóch języków – języka ojczystego (L1) i języka obcego (L2) – konkretna potrzeba komunikacji. Objawia się ona w ściśle określonej sytuacji przestrzenno-czasowa, zwanej dalej *aktualną sytuacją bilingwalną rozmówcy*⁶, w ramach której mieściły by się zwłaszcza nas interesujące sytuacje związane z naucza-

⁵ Gwoli ścisłości należy podkreślić, że zjawisko interferencji językowej oprócz sfery ściśle glottodydaktycznej (zob. np. Podgórn, H. 2010. *Interferenzbedingte Sprachfehler im lexicalischen und grammatischen Subsystem des Deutschen bei polnischen Germanistikstudenten*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego; Karaś, H. 1999. 'Wahania i zmiany rodzaju rzeczowników w polszczyźnie studentów polonistyki wileńskiej'. *Prace Filologiczne* XLIV. 257–268; Marcinkiewicz, J. 2011a. 'Kalbinė interferencija mokomosios lietuvių kalbos morfosintaksėje'. W: Niewulis-Grablunas, J., Prusinowska, J. i E. Stryczyńska-Hodyl (red.). *Perspectives of Baltic Philology II*. Poznań: Wydawnictwo Ryś. 131–141), towarzyszy również bilingwizmowi naturalnemu w kontaktach językowych (zob. np. Weinreich, U. 1953. *Languages in contact. Findings and problems*. New York, (7-th edition. 1970. The Hague: Mouton. 3); Birgiel, N. 2002. *Procesy interferencyjne w mowie dwujęzycznej społeczności litewskiej z Puńska i okolic na Suwalszczyźnie*. Warszawa – Puńsk: Wydawnictwo Auśra) jak też ujawnia się w procesie tłumaczenia (zob. np. Lauterbach, E. 2009. *Sprechfehler und Interferenzprozesse beim Deutschen*. Frankfurt am Main: Peter Lang. 48nn; także: Frankiewicz, T. (red.). 1974. *Interferencja w procesie przekładu językowego*. Prace Naukowe Studium Praktycznej Nauki Języków Obcych Politechniki Wrocławskiej. Seria: Studia i Materiały Nr 2. Wrocław: Wydawnictwo Politechniki Wrocławskiej) oraz w ogóle w użyciu języka obcego (zob. np. Piotrowska-Oberda, E. 2006. *Transfer leksykalny w komunikacji menedżerskiej*. Kielce: Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej).

⁶ W badaniach nad interferencją w przekładzie E. Lauterbach (op. cit., s. 52) analogiczną sytuację nazywa: *die Phase einer bilingualen Interaction, wenn sich der Sprecher im bilingualen Modus befindet* 'faza interakcji bilingwalnej, gdy użytkownik jest w stadium (trybie) bilingwalnym – tl. aut.').

niem języków obcych⁷, zaś w myśl koncepcji R.W. Langackera można by ją nazywać bilingwalnym zdarzeniem mownym (*bilingual speech event*) lub bilingwalnym wypadkiem użycia językowego (*bilingual usage event*)⁸. Zdarzenie, o którym mowa obejmuje wszystkie możliwe warianty *aktualnej sytuacji bilingwalnej*, w jakiej może się znaleźć nadawca komunikatu zmuszony do sformułowania go w języku sekundarnym, nie ważne czy dotyczy przypadkowej konieczności rozmowy w obcym języku ze spotkanym rozmówcą, czynności tłumaczenia wypowiedzi czy wykonywania określonych ćwiczeń językowych na lekcji.

Z konkretnym bilingwalnym wypadkiem użycia językowego wiąże się określona sytuacja psychologiczna rozmówcy – mniejsza lub większa presja zróżnicowanej kompetencji językowej w sferze używanych języków przy naturalnie objawiającej się dominującej pozycji języka prymarnego wobec języka sekundarnego. Jak powiedziałby Ludwik Zabrocki, w takim wypadku również struktury językowe języka dominującego w jakimś sensie wykazują swoją dominację wobec analogicznych w języku sekundarnym i w sytuacji komunikacyjnej potrafią zmanifestować swoją akwizycyjną moc⁹. Mówiąc kognitywnym językiem, w interakcji L1 i L2 występuje bezwzględna asymetria zasobów językowych zarówno na poziomie leksykonu mentalnego jak i gramatycznych środków konwencjonalnych (jednostek symbolicznych), która to, patrząc z perspektywy gramatyki kognitywnej opartej na uzusie językowym stwarza przewagę wyabstrahowanym i utrwalonym konwencjonalnym jednostkom językowym języka prymarnego, które są bardziej produktywne¹⁰.

Reasumując zagadnienie można powiedzieć, że niemal każdy nadawca komunikatu w języku sekundarnym w chwili jego formułowania znajduje się w uniwersalnej sytuacji komunikacyjnej, w której zawsze zna w jakimś stopniu lepiej język ojczysty od obcego i w świadomości językowej zarejestrowane struktury języka prymarnego są mu bliższe niż kod języka sekundarnego,

⁷ Także obejmuje sferę kontaktów językowych naturalnie występujących w społecznościach bilingwalnych oraz przekład; zob. Marcinkiewicz, J. 2011. op. cit. 140.

⁸ Por. Langacker, R.W. op. cit. 43.

⁹ Ludwik Zabrocki mówi o silniejszych strukturach języka dominującego przy okazji wyjaśniania funkcji społecznej struktur językowych w kontakcie dwu wspólnot komunikatywnych (Tenże. 1963. *Wspólnoty komunikatywne w genezie i rozwoju języka niemieckiego*. Wrocław: Ossolineum. 11).

¹⁰ Zob. Langacker, R.W. op. cit. 65; Tenże omawiając kwestię produktywności (dostępności) wzorców bardziej złożonych kategorii językowych, jak np. struktury syntaktyczne, mówi m.in., że: „produktywność sprowadza się do prawdopodobieństwa wybrania struktury aktywnej w celu użycia jej do kategoryzacji nowego wyrażenia. Schemat konstrukcyjny reprezentujący wysoce produktywny wzorzec musi być solidnie utrwalony i powinien łatwo ulegać aktywizacji w celu skategoryzowania nowych wyrażen. Schemat reprezentujący nieproduktywny wzorzec prawdopodobnie również wyraża zasadną generalizację, lecz jeśli nie potrafi zwyciężyć w rywalizacji o selekcję do roli struktury aktywnej, wzorzec ten nie znajdzie zastosowania poza tym zakresem danych, z którego został wyabstrahowany”.

co więcej – stanowią one w jakiejś mierze potencjalnie bazowy model komunikacji językowej przy każdej wypowiedzi w obcym języku, zatem rozmówca bezwiednie stara się w jakimś stopniu posiłkować strukturami ojczystego języka i uzupełniać nimi braki kodu języka obcego, zwłaszcza wtedy, gdy zna go słabo.

4. Propozycja definicji interferencji językowej w oparciu o koncepcję R.W. Langackera

W ramach koncepcji Langackera umieszczającej u podstaw akwizycji języka tzw. uzus językowy i model sieciowy¹¹, interferencją językową (w znaczeniu pojęcia sensu largo) nazywalibyśmy proces błędnej akwizycji utrwalonych i zeschematyzowanych (konwencjonalnych) jednostek językowych języka prymarnego w języku sekundarnym na bazie operacji (myślowej) porównywania, a w jej ramach – kategoryzacji, w konkretnym bilingwalnym wypadku użycia językowego w warunkach asymetrii zasobów językowych standardu porównania z obiektem docelowym. Przy tym należy zaznaczyć, że w bilingwalnej sytuacji mownej odnoszącej się do akwizycji L2 różnica kompetencyjna między językiem prymarnym i sekundarnym użytkownika występuje z natury rzeczy i bezwyjątkowo, dotycząc z jednej strony standardu porównania – dominującego L1, zaś z drugiej – obiektu docelowego, czyli L2, niekompletnego w zakresie utrwalenia kategorii językowych przede wszystkim takich jak leksykon mentalny czy kategorie morfo-syntaktyczne. Zatem, w sytuacji przymusu komunikacyjnego, na bazie ww. operacji mentalnych porównywania i kategoryzacji użytkownik L2 często jest władny i skłonny uzupełniać brakujący w nim inwentarz leksykalno-semantyczny oraz gramatyczny konwencjonalnymi jednostkami z L1.

Definicja transferu językowego brzmiałaby z zasady jednakowo, zaś różniłaby się od powyższej zakresem odniesienia skierowanym do konkretnych aktów językowych. Przykładowo, w konkretnym wypadku użycia przez użytkownika – Polaka rzeczownika *czat*, z ang. chat ‘rozmowa, pogawędka’, w znaczeniu komunikacji internetowej, możemy mówić o transferze leksykalnym bezpośrednim, natomiast w ujęciu szerszym powiedzielibyśmy, że mamy do czynienia z konkretnym objawem interferencji językowej dotyczącej transferów bezpośrednich w zakresie słownictwa z domeny „Internetu”¹².

¹¹ Zob. Langacker, R.W. op.cit., oraz Dąbrowska, E. i W. Kubiński. 2003. ‘Akwizycja języka w świetle językoznawstwa kognitywnego’, W: E. Dąbrowska, E. i W. Kubiński (red.) *Akwizycja języka w świetle językoznawstwa kognitywnego*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS. 9–29.

¹² Jeśli zjawisko transferu określonych leksemów (np. w dziedzinach technicznych) przyjmuje charakter powszechny (leksem jest szeroko stosowany, a jego konotacja staje się przynajmniej w określonych grupach społecznych znana), należy już mówić o zapożyczeniu.

5. Kilka wariacji kognitywnego rozumienia transferu językowego

Poza rozumieniem ogólnym, nomotetycznie określanym terminem interferencji językowej, zjawisko generowania błędów możemy wyjaśniać na poziomie jednostkowym, który dotyczy psychologicznego mechanizmu transferu językowego¹³. W świetle modelu Langackera w konkretnej sytuacji uruchamiający się mechanizm generowania błędnych kategorii językowych u użytkownika A2 należałoby identyfikować z procesem mentalnym na poziomie zmysłowym (myślenia) i kojarzyć z uruchomieniem ludzkich zdolności tzw. przetwarzania językowego, tzn. dokonywania operacji myślowych porównywania standardu z obiektem docelowym oraz kategoryzacji i aktywacji wzorców. Niewątpliwie, w bilingwalnym akcie mownym ujawniającą się umiejętność (zdolność) uzupełniania niekompletnego zestawu fonologicznych, semantycznych i symbolicznych zasobów (inaczej: zasobów wchodzących w zakres kompetencji językowej) języka sekundarnego za pomocą elementów utrwalonego w procesie akwizycji L1 zestawu kategoryjnego języka prymarnego należy wiązać z ogólnymi predyspozycjami do porównywania i przetwarzania informacji¹⁴. Zatem, jeżeli proces transferu językowego rozpatrzemy w świetle mechanizmu pierwszej operacji myślowej, która zawsze opiera się na już istniejącym standardzie i jakimś obiekcie docelowym porównania¹⁵, nie trudno jest wyimaginerować w danej interakcji zarówno obiekt docelowy, czyli poszczególne elementy strukturalne języka sekundarnego jak i standard porównania w postaci skonwencjonalizowanych i utrwalonych kategorii języka prymarnego, oraz uświadomić występującą sytuację wspomnianej dysproporcji dysponowanych środków.

¹³ Zob. Marcinkiewicz, J. 2011. op. cit. 140n.

¹⁴ W modelu sieciowym R.W. Langackera (zob. op. cit. 33–37) najważniejszą rolę w akwizycji języka przypisuje się mentalnym zdolnościom człowieka i kognitywnemu przetwarzaniu, a ściślej mówiąc zachodzącym w mózgu kluczowym zjawiskom psychologicznym, tzn. umiejętnościom *utrwalań* (inaczej: rutynizacji, automatyzacji lub kształtowania nawyku), *abstrakcji* (w jej ramach: proces schematyzacji, a następnie konkretyzacji lub uszczegółowienia), *porównywania* (w jego ramach: proces kategoryzacji), *integrowania* (kompozycji) i *skojarzenia* (symbolizacji), można zatem wnioskować, że sam proces przenoszenia elementów struktur językowych z języka prymarnego do sekundarnego w zdarzeniu mownym użytkownika językowego jest w pierwszym rzędzie związany z jego psychologiczną umiejętnością *porównywania* różnych struktur i ustalania podobieństw i różnic, w dalszej kolejności – konkretyzacji czyli uszczegółowienia schematów.

¹⁵ Zdolność operacji porównywania Langacker (op. cit. 34n) charakteryzuje następująco: „Inną zdolnością, równie fundamentalną dla naszego postrzegania świata, jest umiejętność porównywania dwóch (lub więcej) struktur oraz wykrywania dzielących je rozbieżności. [] Takie działanie wiąże się z immanentną asymetrią, gdyż jedna ze struktur funkcjonuje jako standard porównania, a druga jako obiekt docelowy (target)”. To ostatnie sformułowanie ma fundamentalne znaczenie dla kognitywnego rozumienia mechanizmu transferu językowego.

W wyjaśnianiu mechanizmu transferu językowego w ujęciu kognitywnym znaczenie ma również pojęcie *kategoryzacji*, które wg Langackera stanowi subkategorię *porównywania*, oraz z nią związane zjawisko *rozszerzenia*¹⁶. Kategoryzację w rozumieniu powyższego można określić jako proces rozpoznania (identyfikacji) określonej kategorii w obiekcie docelowym (języku sekundarnym) w odniesieniu do ustalonej jednostki – standardu w języku prymarnym, zaś rozszerzenie należy rozumieć jako ujawnienie jakiejś niezgodności między strukturą standardu i obiektu docelowego oraz jej zaakceptowanie.

Odnosząc powyższe założenia Langackera do jakiejś aktualnej sytuacji bilingwalnej użytkownika, w której zmuszony jest posługiwać się niekompletnym kodem języka obcego¹⁷, można przypuszczać, że błędne jednostki językowe (kategorie) generuje on w swoim umyśle na bazie wielopłaszczyznowych operacji poznawczych – przede wszystkim w wyniku dokonywanej kategoryzacji oraz konkretyzacji schematu w ramach operacji mentalnej porównywania obiektu docelowego za standardem, z efektem końcowym „błędny” rozszerzenia kategorii czyli, mówiąc dosadniej, błędnym rozpoznaniem i akceptacją wybranej kategorii w L1 i dokonaniem jej transferu do L2. Można wyobrazić, że użytkownik przy pomocy takiej operacji rozwiązuje konkretną konieczną sytuację komunikacyjną docelowo zapełniając istniejące luki transferami elementów z rodzimego języka (swego rodzaju „proteżami”) i tym samym zapewniając ciągłość strukturalno-semantyczną (komunikatywność) wypowiedzianej frazy w języku obcym¹⁸. W procesie przenoszenia „wzorców” można dostrzec również końcowy akt myślowy symbolizacji wykreowanego elementu językowego w mowie lub piśmie za pomocą określonego systemu znaków językowych.

Możliwe jest również rozważenie zjawiska transferu językowego w świetle koncepcji tzw. przetwarzania koneksjonistycznego, która fenomen odnosi do poziomu neuropsychologicznego¹⁹. W takim ujęciu podstawową rolę w operacji

¹⁶ Autor teorii dalej wyjaśnia, że szczególnym wypadkiem porównania jest kategoryzacja, „która polega na tym, że (w procesie porównywania – przyp. aut.) standard reprezentuje ustaloną jednostkę, zaś obiekt docelowy (przynajmniej na początku) jest strukturą nową. Kategoryzacja jest szczególnie nieproblematyczna, kiedy nie pojawiają się żadne rozbieżności, czyli kiedy w obiekcie można rozpoznać standard, ponieważ ten pierwszy jest w pełni zgodny ze specyfikacją tego drugiego. W takim wypadku obie struktury pozostają ze sobą w relacji uszczegółowienia: [A] → (B) (czyli stanowią jedną kategorię – przyp. autora). Akt porównania może też ujawnić jakąś niezgodność między strukturą standardu a obiektem docelowym porównania. W takim wypadku mówię o rozszerzeniu (extension), i w ramach konwencjonalnej notacji przedstawiam tę relację za pomocą strzałki przerywanej: [A] → (B)” (Langacker, R. W. op. cit. 35).

¹⁷ Ważne są również różnice lub brak ekwiwalencji w jednym z języków interakcji.

¹⁸ Zupełnie inną kwestią jest pytanie o świadomość użytkownika co do popełnianego błędu, co wszakże nie stanowi przedmiotu badań niniejszego artykułu.

¹⁹ W psychologii kognitywnej pojęcie to określa model kognitywnego przetwarzania informacji w mózgu, który zakłada, że informacje są magazynowane w sposób rozproszony w sieci połą-

kategoryzacji miałyby odgrywać przechwycenie danych przez tzw. atraktor po wprowadzeniu danych wejściowych do systemu, tzn. na aktywacji szeregu wcześniej wyłonionych schematów. W wypadku procesu generowania błędu językowego byłaby to np. aktywacja określonego elementu strukturalnego języka ojczystego w sytuacji otrzymania sygnału mentalnego dotyczącego brakującego elementu strukturalnego w konkretnym kontekście wypowiedzianej frazy w języku obcym czyli aktywacji określonego wzorca pobudzenia neuronalnego i uzupełnienie nim niepełnej struktury frazy²⁰.

W podsumowaniu powyższego można konstatować parę najważniejszych faktów. Po pierwsze – w akwizycji języka obcego w specyficznym procesie przetwarzania językowego zestaw semantycznych, fonologicznych i symbolicznych zasobów L2 prawie zawsze jest niekompletny i dlatego w interakcji z L1 jest zdominowany poprzez uzupełnianie elementów z zestawu języka prymarnego. Po drugie – pierwszoplanową rolę w procesie transferu odgrywa umiejętność psychologiczna porównywania standardu porównania (L1) i obiektu docelowego (L2) gdy w efekcie operacji kategoryzacji dochodzi do aktywacji wzorców L1 (schematów) i ich realizacji (konkretyzacji) w L2. Po trzecie – w konfrontacji z L2 język prymarny w kategoriach psychologicznych procesów charakteryzuje się wysokim stadium utrwalenia wzorców – z wykształconymi nawykami, przećwiczonymi spójnymi sekwencjami, które w każdej chwili człowiek może łatwo przywołać i niezawodnie odtworzyć, także w aktualnej sytuacji bilingwalnej²¹.

6. Wnioski

Na zakończenie moich rozważań terminologicznych pragnę podkreślić, że w ujęciu kognitywnym można uwypuklić dynamikę mechanizmu interferencji zwracając uwagę na określone procesy psychologiczne, które decydują o zakre-

czonych ze sobą jednostek lub węzłów (neuronów) przetwarzanych w procesie wielopoziomowego łączenia się jednostek między węzłami, co owocuje zdolnością do uczenia się (model równoległego przetwarzania rozproszonego PDP). R. W. Langacker (op. cit. 37–40) na gruncie językoznawstwa mówi o tzw. wieloprzetwarzaniu (przetwarzaniu równoczesnym) rozproszonym.

²⁰ R. W. Langacker (op. cit. 40) wyjaśnia zjawisko następująco: „Gdy dane wejściowe (B) powodują pełną aktywację wzorca [A] (który być może przeważał nad licznymi konkurencyjnymi wzorcami), mamy prawo powiedzieć, że użyto [A] do kategoryzacji (B). Oczywiście, jeśli materiał wejściowy jest fragmentaryczny, kategoryzacja poprzez aktywację [A] często umożliwia odtworzenie w całej pełni reprezentowanego przezeń wcześniej poznanego doświadczenia. Doświadczenie wykorzystane w kategoryzacji może również być jakościowo różne w zależności od tego, czy (B) jest kompatybilne z [A], czy też umożliwiło przywołanie wzorca [A] pomimo istniejącej między nimi rozbieżności”.

²¹ Por. Langacker, R. W. op. cit. 34, 41.

się komunikacyjnej kompetencji człowieka oraz na rolę użytkownika języka jako kreatora, który w użyciu języka odwołuje się do wachlarza dostępnych mu zasobów językowych²². Ponadto, spojrzenie na akwizycję L2 przez pryzmat pojęć gramatyki kognitywnej Langackera i w niej uwypuklonych mechanizmów poznawczych daje możliwość redefinicji interferencji językowej jako zjawiska kognitywnego. Dowodzą tego warunki konieczne oraz okoliczności generowania błędów językowych: *a.* proces zachodzi w płaszczyźnie mentalnej użytkownika dwóch języków; *b.* dotyczy konkretnych transferów kategorii językowych z L1 do L2 w trakcie konkretnego bilingwalnego wypadku użycia językowego; *c.* z psychologicznego punktu widzenia uzupełnianie niekompletnych zasobów językowych L2 „protezami” z języka ojczystego jest prowokowane przymusem komunikacyjnym (np. konieczność komunikacji w bilingwizmie szkolnym lub porozumienia z drugą osobą); *d.* mechanizm transferu dotyczy procesów przetwarzania zmagazynowanej wiedzy językowej – operacji myślowych porównywania i kategoryzacji, których dokonuje użytkownik L2 w warunkach asymetrii zasobów językowych, posiłkując się z jednej strony standardem porównania – dominującego L1, zaś z drugiej – obiektu docelowego, czyli L2.

²² Wg R. W. Langackera (op. cit., s. 42n) skład zasobów językowych tworzą nie tylko jednostki językowe, ale i inne czynniki jak pamięć, planowanie, umiejętność rozwiązywania problemów, wiedza ogólna, cele krótko- i długoterminowe oraz zdolność do rozpoznania fizycznego, społecznego, kulturalnego i językowego kontekstu.

TEACHING FL PRONUNCIATION IN THE GLOBALIZATION ERA. DOES IT MAKE SENSE?

MAGDALENA POSPIESZYŃSKA-WOJTKOWIAK

The place of pronunciation teaching is particularly important in FL pedagogy and is gaining more and more interest among phonetics instructors which can be confirmed by the papers presented at phonetic conferences in Poland (see *Dydaktyka Fonetyki Języka Obcego – Zeszyty Naukowe PWSZ w Płocku* 2002 and 2003 and *Zeszyty Naukowe PWSZ w Koninie* 2003 and 2004). Pronunciation teaching can influence the quality of a spoken language but can also help us understand certain linguistic phenomena concerning speech acts, vocal tract or speech production, transmission and perception. A person who is trained to be an English teacher should not only be a good language user but also be able to comprehend, interpret and explain particular phonological rules and principles.

In his book on issues in English language teaching and learning, Widdowson (2003) presents two quotations which can be interpreted as representing two opposing positions on English language change. The first quotation is taken from Yeats's *The Second Coming*:

Things fall apart: the centre cannot hold
Mere anarchy is loosed upon the world.

The second quotation is taken from Tennyson's *Idylls of the King*:

The old order changeth, yielding place to new
And God fulfils himself in many ways,
Lest one good custom should corrupt the world.

Let us try to understand Widdowson's interpretations of the quotations mentioned above. In the case of Yeats', Widdowson (2003: 58) says:

the centre can be taken as the Inner Circle and the assumption is that if it cannot hold the language in place, linguistic anarchy will be loosed upon the English speaking world.

In the case of the other quotation, Widdowson (*ibid.*) claims (cf. Howatt and Widdowson 2004) that:

whether you attribute it to some kind of divine intervention or not, the old established order of Inner Circle English changes and yields place to new varieties of English.

Although the current trend for language intelligibility and global understanding in EFL may undermine the role of pronunciation teaching/learning, the majority of both teachers and students find it equally important as teaching/learning grammar or lexis. (The acronym ELF, English as Lingua Franca¹, in reversing the F and L of EFL, may be taken as a symbol of the conceptual and practical contrasts between EFL and ELF). Some may, however, claim that there is no reason to teach phonetics at all age levels due to the fact that the critical period for pronunciation is believed to be earliest of all (~6 years of age). However, even though not all learners will achieve native-like pronunciation, research studies have shown that highly motivated adult learners with sufficient training can attain it (e.g. Pennington 1994, Florez-Cunningham 1998).

English has become a means of global communication, so maybe being *intelligible* should be the aim of phonetics teaching in the globalization era? Yet, there are no criteria for universal intelligibility. We may only assume that *intelligibility* means intelligibility to a native speaker. Indeed, Smith (1987) concludes that both in ESL and EFL English has been perceived as a sole property of native speakers and the emphasis of FL learning has been on speech acts between a native speaker and a non-native speaker only. Thus, it implies that non-native speakers of English should work towards a native-like communicative competence. In a similar vein, Sridhar (1985: 101) comments:

It was just assumed that English is learned to interact with native speakers of the language, and to imbibe Anglo-American culture, so the native standards were the norm, the native customs and concerns provided the content of teaching materials.

However, the majority of transactions in English take place between non-native language users, hence the assumption that non-native speakers interact primarily with native speakers is no longer valid (Taylor 1991). Research shows that there are now circa 750 million non-native speakers of English and about

¹ A *lingua franca* in its original sense was a variety spoken along the South-Eastern coast of the Mediterranean between approximately the 15-th and 19-th century. It was probably based on some Italian dialects in its earliest history including elements from Spanish, French, Portuguese, Arabic, Turkish, Greek and Persian. See Knapp and Meierkord (2002) for further details.

375 million native speakers and 375 million speakers of English as a second language (Graddol 1997, cf. Kachru 1986, Melchers and Shaw 2003). Thus, it is possible that many interactions in English take place among non-native speakers without any native speakers involved in the transactions. If it is so, maybe the goal for pronunciation teaching should be changed or individually adopted only for particular learners? (cf. Davies et al. 2003, Jenkins 2000 and forthcoming, Lowenberg 2002, Matsuda 2002 and 2003, McKay 2002, Seidlhofer 2001, 2004 and forthcoming) As Leather puts it light-heartedly: “only spies need truly native-like accents” (1983: 198), though he adds “(...) and only teachers of L2 need to be near-native” (ibid.), which seems to be quite conflicting with the goal for comfortable intelligibility and social acceptance. Ironically, some intelligibility studies (Smith and Rafiqzad 1985) showed that native speakers’ pronunciation is not the most intelligible, e.g. American native speakers were the least intelligible even to their fellow countrymen.

Taking into account the goal of intelligibility, there are a few questions arising that teachers have to consider. Firstly, what English to teach and then why teach phonetics at all? Choosing an appropriate language model allows us to set certain standards and to aim at attaining the targets. Nevertheless, Taylor (1990) thinks that one of the major weaknesses of the phonetics-dominated model is that it always concentrates on one variety of native speaker English. We may not know whether the chosen model is widely acceptable by all learners, whether our model will become their objective too, and what they really think about attaining this particular variety (cf. Sobkowiak 2003, Szpyra-Kozłowska 2004). Certainly, both teachers and learners need some kind of English standard that can be referred to as a basis for defining the models and objectives. Trim (1962: 30) says:

a uniform standard practice is, in teaching as in any other practical activity, a source of great strength, since it affords researchers, teachers and students alike a coherent cumulative body which each can explore and extend without encountering inconsistencies and contradictions.

It is the usefulness of pronunciation teaching which has been debated and the role of pronunciation teaching in language curricula that has been widely discussed in recent days. There are some contradictory research results concerning the effectiveness of phonetics teaching. On the one hand, the studies carried out by Suter and Purcel prove that there is no relationship between teaching practical phonetics in the classroom and the attained proficiency in students’ pronunciation (Purcel and Suter 1980, Suter 1976). On the other hand, other researchers (Derwing et al. 1998, MacDonald et al. 1994, Pennington 1989) believe that experienced teachers using appropriate materials and following a communicative language programme can improve students’ pronunciation.

Although Krakowian (2000: 120) claims that “fortunately (...) very few people want to sound exactly as native speakers so teachers need not to spend too much time teaching correct pronunciation”, Lyster (2001) found out that it is phonological errors that teachers mostly correct in the classroom – not grammatical or vocabulary ones. Krakowian (ibid.) claims that such phonological features as, e.g., accent should not worry the learners because it is enough “if they can make themselves perfectly understandable in the target language” (Krakowian 2000: 120). What is even more, he suggests that the students “should not be too ambitious” (ibid.) and would rather go on to learn other aspects of the FL instead of “wasting time on trying to bring their pronunciation up to the native speaker level” (ibid.). Surprisingly enough, Lyster (2001) having analyzed 1100 minutes of learners’ interaction in French immersion programmes established the correction rate for phonological errors at as much as 70 per cent. Another study conducted by Pawlak (2002) provided data on the correction rate for pronunciation errors in classroom situations, and he found the correction rate to be at 26% and only grammatical errors outnumbered the figure.

Morley (1999) enumerates four main goals of pronunciation teaching, which the present author is going to comment on below:

- functional intelligibility;
- functional communicability;
- increased self-confidence;
- speech monitoring abilities.

Intelligible pronunciation is an essential component of communicative competence and if non-natives’ pronunciation falls below a certain threshold level, they will not be able to communicate orally no matter how good their control of English grammar and vocabulary might be (Celce-Murcia 1987, Morley 1991). Thus, learners should understand that phonetics is important if they want to sound socially acceptable and realize that improper pronunciation may hinder communication, making them not even intelligibly communicative. Besides, good pronunciation boosts the learners’ confidence in their ability to understand and be understood, which may contribute to their greater willingness to use the target language. Thus, pronunciation instruction aims at assuring the teacher of his/her students’ abilities to focus on their speech and the speech of others, and will allow them to spot the discrepancies between their speech and the speech of more proficient FL users (Pawlak 2004). Furthermore, among the qualifications that a language teacher should possess we would inevitably enumerate good linguistic competence, particularly good phonological competence in the L2. Arabski (1996) points out that in phonological competence the teacher’s abilities should be close to these of a native speaker. Moreover, teachers ought to be predominantly sensitive to the learners’ pronunciation errors and be ready to diagnose and correct them immediately in order to prevent fossilization.

The present author is not going to platitudinize about how important explicit FL pronunciation teaching is or ask whether we should teach it or not. For all sceptics or the proponents of Lingua Franca Core it is suggested that they read the articles by e.g. Fraser (1999), Sobkowiak (2003), Waniek-Klimczak (1997), Wysocka (2003) or Komorowska-Janowska (2006) – to name only a few. Unfortunately, pronunciation is the aspect of EFL that still receives little attention. One of the reasons for that, as Fraser (*ibid.*) points out, may not be ‘unwillingness to teach’ but lack of knowledge how effectively to do that to ‘help learners best’. Fraser also makes the point that although the knowledge of FL descriptive phonetics and phonology is useful for the ESL/EFL learners in general, it is not ‘needed for pronunciation classes’ (*sic.*). She then concludes that pronunciation instructors should possess the knowledge about speech perceptions and EFL phonology system. Zybert (1997), conversely, thinks that learners should receive sufficient descriptive instruction to become aware of the allophonic distinctions, contrastive differences or potential similarities between their mother tongue and L2. But, first of all, Fraser (1999: 7–8) notes that pronunciation teachers ought to (*cf.* Strange 1995):

have insight into the kinds of problems learners face in pronouncing English, and tools to provide for their needs at different stages.

Pronunciation is a skill to be acquired. It cannot be perceived only as a part of declarative knowledge (knowing – what) but primarily as a part of procedural knowledge (knowing – how), which is acquired gradually and must be exercised a lot. Fraser (1999) points to the link between learning pronunciation and practising sport or playing a musical instrument, where the same amount of motivation, time and effort must be invested to achieve success. By the same token, Underhill (1995) compares pronunciation work to coaching in sport, athletics or dance. For all of the reasons, one of the goals of pronunciation teaching/learning should be making it both a physical as well as a cognitive activity. Learners must try to stop regarding pronunciation work as an abstract notion and focus on the muscles that produce sounds, rhythm and intonation (*cf.* Higgins et al. 1995). It is very important to “get pronunciation work out of the head and into the body” (Underhill 1995: 1).

References

- Arabski, J. 1996. *Przyswajanie języka obcego i pamięć werbalna*. Katowice: Wydawnictwo Śląsk.
- Bickley, V. (ed.). 1990. *Language use, language teaching and the curriculum*. Hong Kong: Education Department, Institute of Language in Education.
- Celce-Murcia, M. 1987. “Teaching pronunciation as communication”. In: Morley, J. (ed.). 5–12.

- Davies, A., Hamp-Lyons, L. and C. Kemp. 2003. "Whose norms? International proficiency tests in English". *World Englishes* 22/4. 572–584.
- Derwing, T.M., Munro, M.J. and G. Wiebe, 1998. "Evidence in favour of a broad framework for pronunciation instruction". *Language Learning* 48(3). 393–410.
- Dydaktyka Fonetyki Języka Obcego. Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Płocku. Neofilologia, Tom II.* 2002. Płock: Wydawnictwo Naukowe PWSZ w Płocku.
- Dydaktyka Fonetyki Języka Obcego. Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Płocku. Neofilologia, Tom V.* 2003. Płock: Wydawnictwo Naukowe PWSZ w Płocku.
- Ellis, R. 2001. *Form-focused instruction and second language learning*. Oxford: Blackwell.
- Florez-Cunningham, M. 1998. *Improving adult ESL learners' pronunciation skills*. Washington DC: ERIC Digest – an Internet Magazine. Internet Site: <<http://www.ericfacility.net/ericdigests/ed427553.html>>.
- Fraser, H. 1999. "ESL pronunciation teaching: could it be more effective?". *Australian Language Matters* 7(4). 7–8.
- Higgins, M., Higgins, M. and Y. Shima. 1995. "Basic training in pronunciation and phonics: a sound approach". *The Language Teacher* 19(4). 4–8, 16.
- Howatt, A. and H.G. Widdowson. 2004. *A history of English language teaching*. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press.
- Jenkins, J. 2000. *The phonology of English as an international language*. Oxford: Oxford University Press.
- Kachru, B.B. 1986. *The alchemy of English: the spread, functions and models of non-native Englishes*. Oxford: Pergamon Press.
- Knapp, P. and C. Meierkord (eds.). 2002. *Lingua franca communication*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Komorowska-Janowska, H. 2006. "Teaching English as a lingua franca". In: Zybert, J. (ed.). 111–123.
- Krakowian, B. 2000. *Selected principles in teaching English as a foreign language to children and adults*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Leather, J. 1983. "Second language pronunciation learning and teaching". *Language Teaching* 16. 198–219.
- Lowenberg, P. 2002. "Assessing English proficiency in the Expanding Circle". *World Englishes* 12/3. 431–435.
- Lyster, R. 2001. "Negotiation of form, recasts and explicit correction in relation to error types and learner repair in immersion classrooms". In: Ellis, R. (ed.). 265–301.
- MacDonald, D., Yule, G. and M. Powers. 1994. "Attempts to improve English L2 pronunciation: the variable effects of different types of instruction". *Language Learning* 44(1). 75–100.
- Matsuda, A. 2002. "'International understanding' through teaching world Englishes". *World Englishes* 21(3). 436–440.
- Matsuda, A. 2003. "Incorporating world Englishes in teaching English as an international language". *TESOL Quarterly* 37(4). 719–729.
- Melchers, G. and P. Shaw. 2003. *World Englishes*. London: Arnold.
- McKay, S. 2002. *Teaching English as an international language*. Oxford: Oxford University Press.
- Morley, J. (ed.). 1987. *Current perspectives on pronunciation*. Washington, DC: TESOL.
- Morley, J. 1991. "The pronunciation component in teaching English to speakers of other languages". *TESOL Quarterly* 25(1). 51–74.

- Morley, J. (ed.). 1994. *Pronunciation pedagogy and theory. new views, new directions*. Alexandria, VA: Teachers of English to Speakers of Other Languages.
- Morley, J. 1999. "New developments in speech/pronunciation instruction". *As We Speak... (Newsletter of the TESOL Speech/Pronunciation Interest Section)* 2. 1–5.
- Pawlak, M. 2002. "Error correction practices of Polish and American teachers". *Studia Anglica Posnaniensia* 37. 293–316.
- Pawlak, M. 2004. "The role of error correction in teaching pronunciation". In: *Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Koninie 1/2004 (4). Zeszyt Naukowy Instytutu Neofilologii (3). Materiały z konferencji "Dydaktyka fonetyki języka obcego w Polsce"; Mikorzyn k. Konina, 10–12 maja 2004*. Konin: Wydawnictwo PWSZ w Koninie. 66–74.
- Pennington, M. 1989. "Teaching pronunciation from the top down". *RELC Journal* 2(1). 21–38.
- Pennington, M. 1994. "Recent research in L2 phonology. Implications for practice". In: Morley, J. (ed.). 92–108.
- Purcel, E. and R. Suter. 1980. "Predictors of pronunciation accuracy: a reexamination." *Language Learning* 30(2). 271–287.
- Seidlehofer, B. 2001. "Closing a conceptual gap: the case for a description of English as a lingua franca". *International Journal of Applied Linguistics* 11(2). 133–158.
- Seidlehofer, B. 2004. "Research perspectives on teaching English as lingua franca". *Annual Review of Applied Linguistics* 24. 209–239.
- Smith, L.E. (ed.). 1987. *Discourse across cultures. Strategies in world Englishes*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Smith, L.E. and K. Rafiqzad. 1985. "English for cross-cultural communication: the question of intelligibility". *TESOL Quarterly* 13. 371–380.
- Sobkowiak, W. 2003. "Dlaczego nie LFC". In: *Dydaktyka Fonetyki Języka Obcego. Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Płocku. Neofilologia, Tom V*. Płock: Wydawnictwo Naukowe PWSZ w Płocku. 114–124.
- Sridhar, K.K. 1985. "Review of Smith, L.E. (ed.). 1985. 'Readings in English as an International Language'". *RELC Journal* 16. 101–106.
- Strange, W. 1995. *Speech perception and linguistic experience: issues in cross-language research*. Baltimore: York Press.
- Suter, R. 1976. "Predictors of pronunciation accuracy in second language learning". *Language Learning* 26. 233–253.
- Szpyra-Kozłowska, J. 2004. „Jaki model wymowy angielskiej? – dyskusji ciąg dalszy”. In: *Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Koninie 1/2004 (4). Zeszyt Naukowy Instytutu Neofilologii (3). Materiały z konferencji "Dydaktyka fonetyki języka obcego w Polsce"; Mikorzyn k. Konina, 10–12 maja 2004*. Konin: Wydawnictwo PWSZ w Koninie. 116–123.
- Taylor, D.S. 1990. "The place of phonetics, phonology and transcription in language teaching". In: Bickley, V. (ed.). 384–392.
- Taylor, D.S. 1991. "Who speaks English to whom? The question of teaching English pronunciation for global communication". *System* 19(4). 425–435.
- Trim, J.L. 1962. "English standard pronunciation". *English Language Teaching* 16. 28–37.
- Underhill, A. 1995. "Making pronunciation work for your learners". Internet Site: <<http://langue.hyper.chubu.ac.jp/jalt/pub/tlt/96/sept/pron.html>>.
- Waniek-Klimczak, E. 1997. "Context for teaching English phonetics and phonology at Polish universities and colleges: a survey". In: Waniek-Klimczak, E. (ed.). 5–17.

- Waniek-Klimczak, E. (ed.) 1997. *Teaching English phonetics and phonology II: accents*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Widdowson, H.G. 2003. *Defining issues in English language teaching*. Oxford: Oxford University Press.
- Wysocka, H. 2003. "Czy/Jak uczyć fonetyki języka obcego". In: *Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Koninie, Tom 1/2003 (2). Zeszyt Naukowy Instytutu Neofilologii (2)*. Konin: Wydawnictwo PWSZ w Koninie. 159–184.
- Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Koninie, Tom 1/2003 (2). Zeszyt Naukowy Instytutu Neofilologii (2)*. 2003. Konin: Wydawnictwo PWSZ w Koninie.
- Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Koninie 1/2004 (4). Zeszyt Naukowy Instytutu Neofilologii (3). Materiały z konferencji "Dydaktyka fonetyki języka obcego w Polsce"; Mikorzyn k. Konina, 10–12 maja 2004*. Konin: Wydawnictwo PWSZ w Koninie.
- Zybert, J. 1997. "Acquisition of L2 phonetic features". *Papers and Studies in Contrastive Linguistics* 32. 103–117.
- Zybert, J. (ed.). 2006. *Issues in foreign language learning and teaching*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

FACEWORK AND GESTURES: A PRELIMINARY ANALYSIS OF THE COMMUNICATIVE POWER OF HUMAN PERFORMATIVE NON-VERBAL PRACTICES

JOANNA PUPPEL

All the world's a stage, and all men and women merely players
William Shakespeare, *As you like it*, Act II, Scene VII

1. Introduction

Human facework and human gestures are an important part of daily communicative practice in human-human encounters. By assisting in verbal message communicative efficiency, they form a distinct communicative design. It is, therefore, tempting to look at this complex communicative non-verbal 'facework-gesture design' (hence FGD) from the point of view of assigning to it the status of the most expressive part of human performativity. The latter term is assumed to belong to the 'performative turn' in communication research which focuses on the joint power of verbal, bodily and multi-modal performances accomplished in the public space.

Further, it is assumed that performance is a form of an act of display performed in front of an audience or together with an audience. As Goffman defined it (1969: 19), it is "all the activity of an individual which occurs during a period marked by his continuous presence before a particular set of observers and which has some influence on the observers". In addition, it may be defined as a show or a happening, "a showing of a doing" as Grimes would express it

(Grimes 2003: 35). This showing by doing is accomplished publically, that is, in the necessary surrounding of the audience which is also assumed to contribute both to the performance's efficiency and its social meaningfulness (cf. Robinson 2006).

In turn, the performative turn in communication studies referred to above derives from the seminal work of Austin (1962, 1970) and represents a radical shift in research methodology from focus on the analyses of various linguistic phenomena within the paradigm of mental representation, developed so intensively in the second half of the XXth century in such subdomains of linguistics as psycholinguistics and, generally, the entire area of cognitive studies, to the 'performative' paradigm and 'performative' research methodology focused on analyses of linguistic and non-linguistic phenomena understood as part of human performance. The latter is meant as a social act rather than as an act which is based exclusively on (and accounted for by) the presence of the human mental dimension. That is why the term 'performativity', as constituting the core of performance studies (cf. Schechner 2006), is preferred in this brief analysis of the communicative efficiency of the human FGD. It must be added, however, that the paradigm of mental representation is not hereby nullified, for its important contribution to the study of human communication (i.e. communicology, see Puppel 2008) is fully acknowledged here. The paper may thus be regarded as belonging to a dynamically developing domain of performative studies, or, more precisely, to the area which focuses on performative non-verbal human practices in human communication.

In addition, within the human body a distinction is made as regards the presence of different FGD performative topographies. The following topographies are distinguished:

- the performative topography of the human facial domain (F),
- the performative topography of the human gestural domain (G), and
- the performative blended topography of the entire FGD.

It is further assumed that the particular performative topographies display different communicative power, or, that they demonstrate different potentials for expressing different degrees of affect in human communicative practice. Simply, it is assumed that the topographies represent different degrees of performativity (or they demonstrate different performativity index). In this sense, they represent different 'emotional topographies' (cf. Puncer 2011). In the present account, the performative topography of the synergistic and blended type, that is, of the entire FGD, is regarded as the most optimal, most powerful and, therefore, most efficient. As a result, the FGD is regarded here as the seat of human emotional 'politics' which is applied in various proportions in diversified performative acts. It is on this design that the communicator's performative non-verbal competence is based.

The FGD can be shown by means of the following schematized drawing:

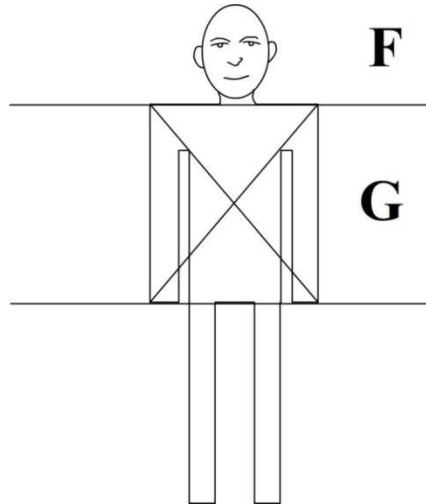


Fig. 1. The facial-gestural design (FGD)

Where:

F – the human facial domain

G – the human gestural domain

X – the crossed lines on the chest represent the kinetic potential of the human hands

_ – the horizontal lines serve to separate the domains.

2. The performative topography of the human facial domain (F)

As indicated by the results of various studies conducted in the facial domain, this domain, which is located in the top section of the human body (see Fig. 1 above) and which comprises the human face, is the one by means of which such basic human emotions as joy, surprise, fear, anger, sadness, and disgust are expressed in the most pronounced way. F may, therefore, be assumed to be the center of the emotionally-driven performative topography of the human body. It is also with reference to this domain that the particular members of the audience (i.e. both the observers and participants in communicative acts) in the sense described above are able to recognize emotions across the entire human species and across the human local cultures (cf., for example, Russell 1994; Schmidt and Cohn 2002; and an extremely useful and comprehensive study edited by Ekman 2006; Puppel 2011, and the literature cited therein). In this paper, an assumption is made that the F domain provides a strong index of performativity.

3. The performative topography of the human gestural domain (G)

The gestural domain, located in the middle section of the human body (see Fig. 1 above) and which comprises the hands, is the one by means of which a considerable array of gestural (bimanual) movements are performed so that quite a number of discrete gestural operations are carried out by the communicators in the service of non-verbal communication basically supporting the verbal communicative behavior (cf. e.g. McNeill 2000). It is assumed that the G domain, treated separately, is the weakest in the terms of the performativity index.

4. The performative topography of the entire human facial-gestural domain (FGD)

The performative topography of the entire human facial-gestural domain (FGD) is the largest of the three and it comprises the facial and gestural domains combined together (as shown in Fig. 1 above). In the paper, an assumption is also made that the combined facial-gestural complex due to its mixed (blended) nature is the most powerful domain in terms of its performativity index. In order to check the above assumptions, a questionnaire was administered and the results obtained were presented.

5. Materials and research procedure

The research data were collected from 31 anonymous respondents who participated in a brief survey administered via the Web page www.ankietka.pl. In the survey, the respondents were asked to indicate the performativity index of the particular performative topographies on a two-point dichotomous scale ranging from the 'least effective use' of the respective topographies to the 'most effective use' of the said topographies. The proposed scale ranged from the value '1', representing the weakest degree of performativity, to the value '5' which represented the highest degree of performativity. The survey provided the following results:

- (a) performativity index of the performative topography of the human facial domain (F):

The respondents indicated their choices in the following way:

- the value '1' (the least effective use) was indicated in the total of 70,97%
- the value '5' (the most effective) was indicated in the total of 29,03%.

(b) Performativity index of the performative topography of the human gestural domain (G):

– the value ‘1’ was indicated in the total of 72,32%

– the value ‘5’ was indicated in the total of 9,68%.

(c) Performativity index of the performative blended topography of the entire human facial-gestural design (FGD):

– the value ‘1’ was indicated in the total of 35,48%

– the value ‘5’ was indicated in the total of 64,52%.

The contributions of the respective topographies with respect to the highest degree of their overall effectiveness in human non-verbal communicative practices is shown below.

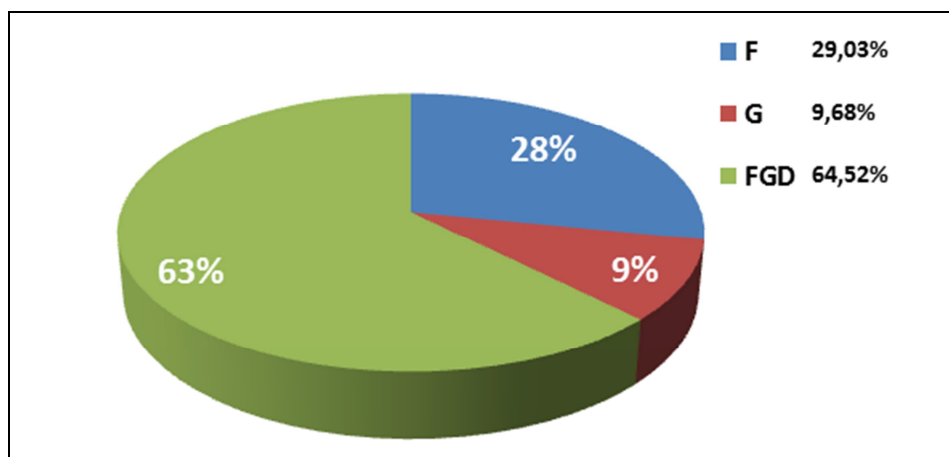


Fig. 2

6. Conclusions

As was indicated by the results of the survey, the three topographies may be tentatively characterized as demonstrating different degrees of communicative power. The results may thus prompt one to suggest that the performative powers of the topographies are distributed in the following way:

(a) the weakest performative power is demonstrated by G,

(b) the medium-ranged performative power is demonstrated by F,

(c) the greatest performative power is demonstrated by the FGD.

The results of the present pilot study may be used as providing some evidence concerning the most effective use of the entire FGD by the human communicators in the public space. They may also serve to indicate that the commu-

nicative competence of every human communicator comprises an intricate control of the performativity index of the entire FGD, with special focus on the dominant performative power of the entire human facial-gestural design.

References

- Austin, J.L. 1962. *How to do things with words*. Oxford: Clarendon Press.
- Austin, J.L. 1970. "Performative utterances". In: Austin, J.L. *Philosophical papers*. Oxford: Oxford University Press. 233–252.
- Ekman, P. (ed.). 2006. *Darwin and facial expression: a century of research in review*. Cambridge, Mass.: Malor Books.
- Goffman, E. 1969. *The presentation of self in everyday life*. London: Allen Lane The Penguin Press.
- Grimes, R.L. 2003. "Ritual theory and the environment". In: Heim, W., Szerszynski, B. and C. Waterton. (eds.). *Nature performed: environment, culture and performance*. Oxford: Blackwell. 31–45.
- McNeill, D. (ed.). 2000. *Language and gesture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Puncer, M. 2011. "Emotional topographies of performative artistic practices". *Art, emotion and value. 5th Mediterranean Congress of Aesthetics, 2011*. 409–420.
- Puppel, J. 2011. „Uwagi w sprawie zarządzania twarzą w przestrzeni publicznej”. In: Puppel, S. (ed.). *Transkomunikacja. W stronę sprofilowania przestrzeni publicznej jako wielopłaszczyznowej przestrzeni komunikacyjnej*. Poznań: Katedra Ekokomunikacji UAM. 81–89.
- Puppel, S. 2008. "Communicology: remarks on the reemergence of a paradigm in communication studies". In: Puppel, S. and M. Bogusławska-Tafelska. (eds.). *New pathways in linguistics 2008*. Olsztyn: Uniwersytet Warmińsko-Mazurski. 11–22.
- Robinson, D. 2006. *Introducing performative pragmatics*. London: Routledge.
- Russell, J. 1994. "Is there universal recognition of emotion from facial expression? A review of the cross-cultural studies". *Psychological Bulletin* 115. 102–141.
- Schechner, R. 2006. *Performance studies: an introduction*. London: Routledge.
- Schmidt, K. and J. Cohn. 2002. "Human facial expressions as adaptations: evolutionary questions in facial expression". *Yearbook of Physical Anthropology* 44. 3–24.

A COMMUNICATION MANIFESTO (EVOLVING)

STANISŁAW PUPPEL

1. Communication is fundamental in our world. It means that communication is both a basic human need and a fundamental social process by means of which human society becomes integrated. According to The Declaration of Principles, prepared by the World Summit on the Information Society (WSIS) in Geneva (2003), “We are firmly convinced that we are collectively entering a new era of enormous potential, that of the Information Society and expanded human communication. In this emerging society, information and knowledge can be produced, exchanged, shared and communicated through all the networks of the world. All individuals can soon, if we take the necessary actions, together build a new Information Society based on shared knowledge and founded on global solidarity and a better mutual understanding between peoples and nations. We trust that these measures will open the way to the future development of a true knowledge society” (Principle 67). The following points of the Communication Manifesto demonstrate the nature of the common foundation upon which all human communication rests.

2. Communication is embodiment-based. It means that communication is possible between/among living entities (i.e. bodies) generated by the conditions of the Earth (i.e. the world) as the vehicle of all life. In this perspective, the world is a source of inputs to the body and an arena for outputs produced by the body (i.e. actions effected by the body).

3. Communication is sharing-based. It means that communication is an individual act of sharing of the various resources possessed by a living organism, including the human communicating agents (hence HCA, also the human communicators, or simply ‘communicators’, *Homo communicans*) but also including

the human-constructed machines communicating with other participants of the act. The possible combinations of sharing include: plant – plant, plant – animal, animal – animal, human – plant, human – animal, human – human, animal – machine, human – machine, machine – machine.

4. Communication is cohabitation-based. It means that, overall, the various communication designs encountered in Nature as the most general habitat tend to complete each other (i.e. they coexist with each other and stay in some form of symbiosis both across the species and/or within one particular species) thus forming a Universal Cohabitation Design. Within the Design, the following patterns of cohabitation may be found: mutualism, commensalism, amensalism, and parasitism. Consequently, one may postulate that all the HCAs form the Communicative Cohabitation Design. Therefore, in communicative practice the following types of cohabitation may be found: communicative mutualism, communicative commensalism, communicative amensalism, and communicative parasitism, respectively.

Communicative mutualism may be defined as the kind of cohabitation where each interacting HCA is able to derive communicative fitness or improved communicative efficiency from communicative interactions. This type of interaction may also be termed ‘cooperation’.

Communicative commensalism may be defined as the kind of cohabitation where one communicator is able to obtain benefits while the other communicator is neither benefited nor harmed.

Communicative amensalism may be defined as the kind of cohabitation where during communicative interaction one communicator is harmed (i.e. communicative behavior is detrimental to him/her) whereas the other is neither affected nor benefited in any way.

Communicative parasitism may be defined as the kind of cohabitation where one communicator (defined as the ‘parasite’) benefits at the expense of the other communicator (defined as the ‘host’).

5. Communication is interactivity-based. It means that the communicators are able to participate in the process of generating and modifying the structure and content of communicator-mediated environment in real time. In addition, the communicators are capable of acting on each other, on the communication medium(s), and on the messages such that these impacts are synchronized (so-called synchronicity/synergy in interaction) and actively controlled.

6. Communication is transmission-based. It means that, apart from being an act of sharing, communication is also regarded as ‘transmission’, where the following basic elements can be distinguished: an information source (sender), a channel of transmission (e.g. the audio-vocal channel, the visual-tactile chan-

nel, or a combination of channels), a destination (a receiver), a code, and noise which is a dysfunctional element always present in the process of transmission and for ever interfering in the communication acts.

7. Communication is resource-based. It means that the HCAs communicate with each other within the confines of their cultural (ethnic), linguistic (i.e. verbal) non-linguistic (i.e. non-verbal), and psychological (e.g. cognitive-emotional) resources accrued by and available to the HCAs. The whole complex of culture-language-psychology is responsible for the generation of communicative diversity by the particular HCAs in countless many communication acts.

8. Communication is management based. It means that in manufacturing the various messages we are involved in tailoring them to the demands of the potential and imminent recipients. That is, we are involved in the generation of various communicative strategies whereby we both link our messages with the linguistic and non-linguistic resources which we own and which act as resource constraints, and further use them to express our intentions to the recipients. Management-based communications are part and parcel of a gigantic process of collective bargaining which takes place in the open public sphere.

9. Communication is channel-based. It means that in the domain of human communication, communication acts are delivered in the following modalities: the audio-vocal modality (AVO), the visual-tactile modality (VIT), and the mixture of both, the hybrid modality (HYB).

10. The AVO modality keeps the HCAs in the primary communication order, the oral/vocal order of communication (*Homo loquens*).

11. The VIT modality transfers the HCA into the secondary communication order, the written/graphic order of communication (*Homo scribens*).

12. The HYB order of communication, in turn, is the most blended communication order, the most expandable, most inclusive and technologically the most advanced order of communication.

13. Communication is sender-based. It means that the communicator, in order to be received and perceived, must produce a message which requires performance in the more or less open public space.

14. Communication is performance-based. It means that the particular HCAs, as they are involved in communication acts, are also involved in the process of message preparations which comprises the planning and engineering of resource use (i.e. which performance channel, to what extent, with what quality, how much synergy across the channels, and in what emotional layout), resource activation and integration in a particular communication act which involves the

entire implementation and manufacturing complex. Thus, communicator involvement is crucial for the performance-based communicative behavior.

15. Communication is receiver-based. It means that the communicator is more or less aware of the entire implementation complex, that is, s/he is performing in the social milieu, whereby the receiver, both/either an individual receiver and/or a group of receivers (receiver identification), are addressed.

16. Communication is effect-based. It means that the communicator wishes to attain a more or less clearly identified communicative goal/task (i.e. there is a sense of purpose, communicative mission) while activating and integrating his/her resources in the act of communication. The tasks, among others, may include: information exchanges, as well as specialized communicative behaviours such as moderations/mediations, negotiations, persuasions, coercions, also language and non-language displays for gaining mere aesthetic pleasure.

17. Communication is accountability-based. It means that the HCA as the sole owner of his/her resources is kept accountable for his/her performances. The communicative successes and failures of any HCA are the result of the communicator's more or less conscious choices made in the course of the communication act as well as of the communicator's overall organizational capacity (organizational robustness). Accountability is expressed by means of the following parameters: accountability is understood as the relationship of the communicators in the sender-receiver dyad, accountability is goal-oriented, accountability is meaningless without individual and social consequences of the communication acts, accountability requires various forms of feedback, accountability leads to overall improvements in the communicator's performance potential. Accountability has the following dimensions: personal accountability (i.e. an accountability of the communicator's relationship with oneself), social accountability (an accountability relationship with the other communicators as well as with groups of communicators).

18. Communication is auto feedback-based. It means that the communicator, while sending the messages out to the receiving end, is also able to (self)monitor his/her communicative behavior. In this way, corrections may be introduced at any point of the communication act.

19. Communication is code-based. It means that the communicator has at his/her disposal a specialized code, or a set of codes, which may be selected and activated in various communication acts. The code comprises a limited number of structural-functional (discrete) units which may be assembled and reassembled in an infinite number of meaningful ways (i.e. replicability of units, the discursive and recursive power of the code) while, at the same time, adhering to and demonstrating the structural stability of the variously sized discrete units.

20. Communication is replication/creativity-based. It means that, as has been stated above, the communicator has at his/her disposal a limited number of discrete units which, on the one hand, limit (i.e. quantify) the communicator's resources and, on the other, may be used in a variety of ways, also including innovations, to meet the demands of the constantly changing context. In this way, all the communicators are creative communication activists and socially endorsed creators of messages. Simply, the presence of creativity in communication, based on the replicability of the codes, is an essential part of language-generated human culture.

21. Communication is environment-based. It means that in order for a communication act to be accomplished in a proper way, the communicator must be aware of the environmental ramifications of any communication act and be able to include them as the context of communication. Simply, the communicator is required to perform constant environmental scanning both for his/her individual safety and for the necessity of updating the overall 'positioning' of the individual HCA within a broader social-cultural communicative context (i.e. in any human habitat, e.g. the city as a node of communication or any other communication arena).

22. Communication is immersed in noise. It means that noise is a permanent component of any communication act. Depending on its volume, the presence of the noise component may cause greater or smaller interferences in the communication process by leading to more or less serious distortions of the content and during the transmission of the messages.

23. Communication is closure-based. It means that the communicators are aware of the temporal, spatial, and logico-semantic limitations of any communication act. The latter is simply incomplete without applying an effective closure which is the final step in this act, both psychologically and implementationally.

24. Communication is institution-based. It means that it takes place in a complex social (hierarchical and heterarchical) and institutional setup where it may run multidirectionally. That is, it may run from top to the bottom of the institution (the top-down communication), from the bottom to the top (bottom-up communication), and horizontally (in heterarchical, democratic, and ecocratic forms of communication).

25. Communication is individual-based. It means that the individual communicators are involved in the various communication acts in which the communicative resources are implemented with the intention of attaining individual goals. In this framework, communication outputs are intended to serve, influence or target the individual communicators.

26. Communication is collaboration-based. It means that the individual communicators are involved in a collaborative communication process in which the various communication acts are implemented with the intention of attaining a collaborative goal as well as various public goals (*Homo communis*, *Homo publicus*). In this framework, communication outputs are intended to serve, influence or target larger groups of people (i.e. institutions and mass communication) in the open public space.

27. Communication is network sensitive. It means that all the communicators may (and do) participate in social networks as collectivities of communicators functioning as 'nodes' of communication with multiple interlinkages, both real and virtual. The power of social network performativity is much larger than the power of the performativity of individual communicators. Moreover, the individual communicators' affiliations in the networks involve the quality-quantity dimension of the cultural and linguistic resources which are shared by the communicators. Thus, their very use serves to maintain and strengthen the resources of a given natural language as well as it serves to maintain and strengthen the identity of the individual communicators as nodes in the network (*Homo reticulosus*).

28. Communication is focus-based. It means that in its implementation process, the content is more or less focused on ever changing communicative needs of the human communicating agents. It is relevant.

29. Communication is flexibility-based. It means that the communicators take full advantage of their resources (both qualitatively and quantitatively) and constantly alter their communicative performances thus moving freely between and across the communicative niches and the linguistic resources (i.e. their size and quality) which serve to identify them (*Homo fluxus*).

30. Communication is niche-based. It means that the communicators implement their resources basically within the following three fundamental communicative niches: the daily routine and general culture niche, the professional niche, and the citizenship niche. Each of the niches may be characterized by its own type (i.e. size, frequency and quality) of linguistic resources. Subsequently, the daily routine and general culture niche, the largest in size and most frequently used, is the one which comprises the most fundamental (and most sizable) linguistic resources thus allowing the communicators to communicate on matters of daily life. The professional niche, smaller in size and less frequently used, is the one which comprises the most sophisticated professional jargon and most technical vocabulary tailored by the particular professional bends. Finally, the citizenship niche, smallest in size and least frequently used, is the one which com-

prises all the sophisticated linguistic resources of the legal ramifications of the communicators' existence within society.

31. Communication is niche-alignment-based. It means that every communicator uses a uniquely aligned (i.e. highly individualized) and highly variable repertoire of communicative devices derived from the size and quality of his/her resources and implements them in a particular communication act. The alignment of the outcome requires that the particular niche resources be properly controlled and synchronized by the communicators.

32. Communication is culture-based. It means that every communicator is rooted in culture as the ever comprising institutional environment, and in a particular local (i.e. ethnic) culture which is an instantiation of culture as an ever present dimension of the human predicament. With respect to culture as such, the human communicators are defined identity-wise as generally conforming in their communicative behaviours to the interplay of the following parameters: 'militancy' (i.e. a certain degree of combativeness/aggressiveness demonstrated towards other HCAs), 'trade-offs' (i.e. a certain degree of readiness of a HCA to apply operational routine compromises towards other HCAs such that information exchanges are secured for each communicator), 'utility' (i.e. the communicators get involved in the communication acts along the 'resource as a good-service' dimension: in terms of the resource regarded as a good, the particular HCAs are engaged in lifelong accretion of cultural, linguistic and non-linguistic resources as both the intangible assets which characterize the human species and as the potential sources of whatever utility for the future communicative behaviours, whereas service-wise, the HCAs are involved in the kind of cultural-linguistic-communicative conduct which is positively valued by society), and 'display' (i.e. the HCAs are necessarily functioning in a multi-display environment such that they are involved in signaling to each other their overall integrity, efficiency potential, overall attractiveness, sense of aesthetics, and their readiness for interactions and communication).

33. Communication is 'stakeholder'-based. It means that every communicator is a stakeholder, that is, s/he is both affected (or impacted) by the outcomes of a particular communication act and affects (or makes an impact on) other communicators. In this way, the communication process is also biased by its economy, that is, it is regarded as approached within the economic framework of the costs and gains (benefits) of communication understood as an act of sharing (*Homo oeconomicus*).

34. Communication is cost-based. It means that every communicator is aware of the problem of cost involvement in the manufacture of an act of communication. Simply, every communicator is involved in the process of estima-

tion as to how much communicative surplus (as part of the resources owned by the individual HCA) s/he is willing to invest in a particular communication act. This is the problem of quantity in communication.

35. Communication is benefit-based. It means that every communicator expects communication benefits, either direct or indirect, resulting from an involvement in various communicative exchanges. The direct benefits may comprise the following: direct information gains, aesthetic (hedonic) gains, intellectual and emotional gains, material gains. Whereas, the indirect benefits may include: prospective gains in long-term seeking of information, long-term intellectual/emotional gains, long-term material gains, long-term aesthetic gains, etc. This is the problem of the quality of communication.

36. Communication is information-based. It means that the communicative exchanges which take place between/among the communicators have one major purpose: to exchange information understood as a sequence symbols assembled into a message (or a set of messages). In this sense, communication is: coded, constrained, linear, manageable, controlled, mediated, meaningful, significant, data-oriented, credible, comprehensible (also commonsense), structured, representational, directed and demonstrating negentropy (i.e. it is non-chaotic).

37. Communication is error prone. It means that communication is permeated by all kinds of errors and slips. Subsequently, every communicator is most naturally prone to commit all kinds of errors while performing various acts of communication. Errors may pervade the entire structure of language, the pragmatics of verbal and non-verbal resource usage as well as all the stages of the very process of the manufacturing of the messages.

38. Communication is learning-based. It means that all communication in embodied HCAs is determined by antecedents which are, generally, the whole 'body' (i.e. repertoire) of stimuli that get the communicative behavior started. The antecedents, which supply information concerning how successful a previous communication act was, include the stationarity of the world as the vehicle for all living agents (the so-called situatedness, or environmentally conditioned existence of the communicators who act through the constraints of the body), the complexity of the situatedness, identified errors and slips which have occurred in previous communicative behavior. Properly applied antecedents, that is, effected through a synergistically functioning and intricate system of cognitive controllers, lead to important consequences, namely to the establishment of a better control of communicative behavior and thus enable and facilitate efficient learning such that the communicators are able to introduce improvements in their communicative behaviours in order to communicate effectively, successfully,

and comfortably. In this way, the communicators can finally attain a better standard of 'communicative wellbeing' in the communication arena.

39. Communication is sustainability-based. It means that every single communication act in which a particular HCA participates and which involves the activation of the linguistic and non-linguistic resources and of the medium of communicative performance, contributes to (or has a positive impact on) the preservation of these resources and of the media. In this way, communication is of utmost ecological significance.

40. Communication is diversity based. It means that while building the future Information Society we must demonstrate particular care and respect for different cultural identities, diverse languages and traditions. If possible, we must also participate in the promotion and preservation of all the existing cultural identities and natural languages, both on a global and local (i.e. domestic and regional) scale.

41. Communication is design-based. It means that human communication takes place in a larger structure, the Human Communication Design. The Design comprises the following: the Earth as the vehicle and seat of input/output activities in the sense defined in (2) above, the human species as a population of active and potential communicators, the resources (among them: the abiotic and biotic ones, human, psychological, social, cultural, linguistic, non-linguistic), as well as the communicative niches. The design, in turn, is part of the ever encompassing Universal Communication Space where all the other communication designs can be encountered (e.g. the plant communication design and the animal communication design) and where they can encounter each other. The communicator who is able to communicate successfully and comfortably across the niches, across local cultures and local languages is termed the transcommunicator.

42. Communicamus ergo sumus! This invocation illustrates the ultimate fate of the human beings realized via the communicative potential and diversified communicative behaviours as indicated in the opening point (1) of the Communication Manifesto. Its presence and realization equals the ontic anchoring of every human being in the communicative milieu as the basic social-cultural milieu.

PRESSEHOROSKOPE ALS KLEINTEXTSORTE IM DEUTSCH-POLNISCHEN VERGLEICH

CZESŁAWA SCHATTE

1. Horoskope werden zwar im Allgemeinen eher mit Distanz und Schmunzeln betrachtet, doch ohne Zweifel bilden sie einen festen Bestandteil vieler Zeitschriften und Zeitungen, und sie werden – aus welchen Gründen auch immer – gelesen, sonst würde man auf ihren Druck verzichten. Ihre Platzierung gewöhnlich im Unterhaltungsteil einer Zeitschrift spiegelt dennoch die Haltung der Leser wie der Redaktion selbst dieser Textsorte gegenüber wider. Als medien spezifische Textsorte gebührt ihnen jedoch ein langsam steigendes Interesse der Text- und Medienspracheforscher. Eine der ersten sprachpragmatisch orientierten Beschreibungen der Horoskope hat bereits 1978 B. Sandig vorgelegt. Heinemann/Heinemann (vgl. 2002: 164) rechnen – der Gliederung von F. Hundsnurscher (1984) folgend – Horoskope, ähnlich wie Ratschläge, zu annektierten Textsorten, die instruierend, handlungsorientierend und lebenspraktisch sind, während beispielsweise vergleichbaren Kochrezepten als drittes Merkmal nur praktisch zugeschrieben wird. Ein reges Interesse für Horoskope lässt sich in den letzten 15 Jahren beobachten. Die ersten Beiträge von L. Köster (1997, 1998, 2001, 2007) thematisieren die Verwendung von Phraseologismen in Horoskop-Texten und ihre Umsetzung für den DaF-Unterricht. Umfassende, holistisch angelegte Untersuchungen zu Pressehoroskopen im Deutschen stammen von A. Bachmann-Stein (2004a) und K. Furthmann (2006). Es folgen auch weitere einsprachige wie kontrastive Analysen einzelner Aspekte der Horoskope (vgl. u.a. Preußner 2002, Bachmann-Stein 2004b, Skog-Södersved 2004, Schatte 2009, 2010, 2011).

In deutschen wie in polnischen Grammatiken sind Horoskope als Textsorte mit einer Ausnahme weder beschrieben noch erwähnt. Sie fehlen auch in der deutsch-polnischen kontrastiven Grammatik (vgl. Engel et al 1999: 117ff.;

164ff.), während das ähnlich charakterisierte Kochrezept ausführlich behandelt ist. Die genannte Ausnahme bildet *Knaurs Grammatik der deutschen Sprache* (Götze/Hess-Lüttich 1989: 472–476), in der Horoskope „als Beispiele für Texte einer klar definierten Textsorte“ stehen: „Sie sind inhaltlich festgelegt und nach überkommenem Schema gegliedert; die Teile sind kurz und in sich abgeschlossen. Ihre Funktion ist, die Zukunft vorauszusagen durch Deutung der Sterne“ (Götze/Hess-Lüttich 1989: 472f.). Ihre weitere Charakteristik z.B. nach dem Informationsgehalt bzw. Adressatenkreis erweist sich jedoch als nicht mehr so eindeutig, oder die angenommenen Kriterien sind zu wenig flexibel und lassen Mischtypen nicht zu. So könnte nach Engel et al (1999: 117f.) das Horoskop zu den informierenden öffentlichen Texten gerechnet werden, doch das hier vorgegebene Profil des entweder nur aktiven oder nur passiven individuellen Adressaten erschwert die weitere Zuordnung, weil zum einen Horoskope gemäß ihrem Ursprung mündlicher individueller Voraussagen auch in ihrer heutigen medien-spezifischen schriftlichen Form bestimmte Merkmale der Mündlichkeit als Charakteristikum behalten haben und zum anderen eine „*Mehrfachadressierung* [...] für massenmediale Texte [...] ein konstitutives Merkmal darzustellen [scheint]“, wobei „es sich bei Mehrfachadressiertheit weder um objektiv gegebene noch von einem Sender nur subjektiv gemeinte, sondern um eine interpretativ gewonnene Eigenschaft handelt“ (Lüger 1995: 57).

Für eine möglichst vollständige Erfassung solcher Texte sind genauere Beschreibungsmodelle notwendig. Heinemann/Heinemann haben das Modell der Mehrdimensionalität vorgeschlagen, das einen Text „als das Miteinander der Dimensionen/Ebenen Funktionalität, Situationalität, Thematizität und Strukturiertheit, sowie Formulierungsadäquatheit“ (Heinemann /Heinemann 2002: 147) darzustellen erlaubt. Dieses und noch die beiden weiteren Beschreibungsmodelle B. Sandigs und K. von der Lage-Müllers hat in der bisher umfassendsten Arbeit zu deutschen Horoskopen A. Bachmann-Stein als Ausgangspunkt für ihre Analyse dieser Textsorte genommen, „die den schwierigen Spagat bewältigen muss zwischen Ansprache eines Massenpublikums und gleichzeitiger Befriedigung individueller Leserbedürfnisse“ (Bachmann-Stein 2004a: 74). In Bezug auf die polnische Sprache steht eine solche Analyse noch aus. Dennoch soll im Folgenden in Anlehnung an die deutschen Beschreibungen der Versuch unternommen werden, einen kurzen Vergleich der deutschen und polnischen Zeitschriften-Horoskope zu erstellen. Als Material dienen Horoskope aus den Jahrgängen 2007–2012 in zwei Wochenschriften, der deutschen *Bild der Frau* (BdF) und ihrer polnischen Entsprechung *Pani Domu* (PD), und zwar die Wochenhoroskope und nicht die viel umfangreicheren Monats- bzw. Jahreshoroskope. Da Textmuster und Textgestaltung auch kulturbedingt sind, scheint ein solcher Vergleich sinnvoll zu sein. Eine ausführliche Beschreibung ist in diesem Rahmen nicht möglich, daher soll auf Textstruktur, Adressatenkreis, Funktion, Themen-

bereiche, sowie ausgewählte Elemente der Formulierungsadäquatheit eingegangen werden.

M. Heinemann rechnet Horoskope nach den bereits genannten Kriterien zu den „Textsorten der Alltagskommunikation i. w. S.“, dh. „zu Schrifttextsorten, die zwar das Alltagsleben von einzelnen Individuen und Gruppen mitbestimmen, aber – quasi von außen kommend, über Medien und Institutionen vermittelt – nur rezipiert und verarbeitet werden“ (Heinemann 2000: 609), was „die meist professionellen Textproduzenten berücksichtigen [müssen]“ (Heinemann 2000: 612). Sie verweist auch darauf, dass bei Horoskopen „die Unterhaltungsabsicht [...] durchaus auf expressive Einflussnahme angelegt [ist]“ (Heinemann 2000: 611).

2. Die Textstruktur der Horoskope ist in fast allen Pressetiteln vereinheitlicht bezüglich ihrer Gliederung und bildlich-graphischer Darstellung. Das charakteristische Strukturmerkmal eines Pressehoroskops besteht laut Bachmann-Stein (2004b: 278) darin, „dass es sich nicht um einen zusammenhängenden Text handelt, sondern dass – entsprechend den zwölf Tierkreiszeichen – zwölf Einzeltex-te vorliegen, die durch Titelkomplexe miteinander verbunden sind und zusammengehalten werden.“ Geht man davon aus, dass Inhaltsverzeichnisse aller Pressetitel die singulare Bezeichnung (*Ihr Horoskop*/*Twój horoskop*/*Horoskop dla Ciebie*) als Textsorte aufführen und das gesamte Horoskop diese Überschrift trägt, so ist ein Horoskop im Sinne einer Presstextsorte definitorisch komplex mit einer obligatorischen Gliederung in Teiltex-te nach den zwölf Sternzeichen und meistens einer weiteren Feingliederung nach Dekaden und/oder Themenbereichen. Bachmann-Stein (2004a: 76) nennt daher das Ganze einen Horoskop-Komplex und die Teiltex-te ein Einzelhoroskop bzw. einfach Horoskop. Die Einzelhoroskope betrachtet Furthmann (2006: 443) als Minimaltext. Der die Textsorte benennenden Überschrift folgt immer die Angabe des Zeitraums, für den die Voraussage gilt (vgl. Götze/Hess-Lüttich 1989: 474). Als Überschriften der Teiltex-te stehen die Benennungen der einzelnen Sternzeichen, ergänzt um die Daten ihrer Dauer und ihr ikonisches Symbol als einfache bzw. stilisierte Zeichnung (*BdF*) oder eine phantasievolle Darstellung (*PD*).

Die Feingliederung innerhalb des Teiltex-tes zu jedem Sternzeichen richtet sich nach Themenbereichen, den das Geburtsdatum umfassenden drei Dekaden oder nach anderen Gegenständen. In *BdF* sind es drei Blöcke: *Tendenz* und *Termine*, beide mit nicht regelmäßig in Klammern angegebenen Dekaden, sowie *Tipp* mit jeweils nur einem Satz. In den beiden Blöcken werden folgende Bereiche thematisiert: Liebe und zwischenmenschliche Kontakte, Beruf und Arbeit, Finanzen, Familie, Gesundheit. In *PD* sind es vier Blöcke: eine einen oder zwei Sätze umfassende einführende Passage ohne Überschrift, die vom Inhalt her als Allgemeinhinweis zu verstehen ist, und drei Bereiche – Liebe, Gesundheit und Finanzen, in denen vorausschickend mit einer Anzahl (1–3) kleiner Sternchen

die allgemeine Tendenz gekennzeichnet ist, wobei ein Sternchen als Zeichen einer nicht besonders guten Phase sparsam verwendet wird. Seit 2011 wird auf diese zusätzliche Kennzeichnung der Tendenz verzichtet. Der Text in den einzelnen Themenbereichen besteht in den beiden Zeitschriften im Schnitt aus einem bis zwei Sätzen bzw. elliptischen Formulierungen, der Text des Einzelhoroskops umfasst insgesamt um 10 solche Einheiten. Gerechnet in Wörtern ist der Textumfang der Einzelhoroskope in *BdF* mit 60–70 Wörtern etwas größer als in *PD* mit 55–60 Wörtern. Eine solche Textlänge kann als durchschnittlich für die Wochenhoroskope in Illustrierten gelten (vgl. Bachmann-Stein 2004b: 278).

Darüber hinaus geht jedem Horoskop-Komplex ein allgemeiner Text voraus, der direkt an die Leserinnen adressiert ist und damit den darauf folgenden Voraussagen individuellen Charakter verleihen soll.

- *BdF*: *Liebe Leserinnen, dieses Horoskop ist – abgesehen vom ganz individuellen – das genaueste WOCHEN-HOROSKOP, das es gibt. Ich habe auch die Einflüsse der jeweiligen Mondphase auf Ihr Sternzeichen berechnet. Wenn Sie eine persönliche ASTRO-BERATUNG wünschen, [...]rufen Sie mich an: Tel. [...]. Im Internet unter: www. [...].*
- *PD*: *Doświadczony astrolog odczytuje wskazówki losu zapisane w gwiazdach dla twojego znaku zodiaku* + Vorname und Name der Astrologin; seit 2011 gekürzt zu: Vorname und Name der Astrologin – *doświadczony astrolog*.

Dieser einleitende Text soll neben der Individualisierung vor allem der Erhöhung der Glaubwürdigkeit dienen, insbesondere durch den Hinweis auf die Möglichkeit eines persönlichen Kontaktes mit dem mit Namen und Vornamen (letztens auch mit Bild) genannten Horoskopautor. Der deutsche Text enthält eine direkte Aufforderung dazu, die allerdings auch als verdeckte Werbung verstanden werden kann. Der polnische Horoskop in *PD* ist zurückhaltender und nennt nur den Namen der Astrologin. In vielen Pressetiteln fehlen solche Angaben gänzlich, da die Methode des Erstellens von Horoskopen eine verlags-/redaktionsinterne Angelegenheit ist. Bachmann-Stein (2004a: 83f.) erklärt aufgrund einer durchgeführten Befragung, dass in manchen Zeitschriften „das Horoskop eine redaktionelle Textsorte darstellt, die in erster Linie von Journalisten produziert bzw. [...] überarbeitet wird“ und „auf die sprachliche Gestaltung der übrigen Textsorten ab[gestimmt]“ ist. Furthmann zeigt den Produktionsprozess genauer und nennt dabei u.a. solche Möglichkeiten wie „haupt- oder nebenberuflich arbeitende 'Medienastrologen'“ und „Astrologenteams“ (Furthmann 2006: 102), wobei „die Verlage bzw. Redaktionen den Astrologen z. T. strenge Richtlinien vor[geben], wie die Horoskope zu verfassen sind. Die Vorlagen hängen eng mit dem Erscheinungsbild und der Zielgruppe der betreffenden Zeitschrift zusammen“, „mit Blick auf die prototypische Leserin“ (Furthmann 2006, 103).

3. Ein individueller Horoskop ruft beim Adressaten gewöhnlich starke subjektive Erwartungen bezüglich der Verbindlichkeit der Aussagen hervor, ein Pressehoroskop mit seiner Mehrfachadressiertheit richtet sich dagegen – wie jeder Medientext – an einen eher vage umrissenen Rezipienten (vgl. Lüger: 1995 55f.), der somit nur scheinbar individuell sein kann. Die ausgewählten Zeitschriften gehören zur sog. Frauenpresse, so sind auch Frauen Adressaten der abgedruckten Horoskope, während bei allgemeinen Pressetiteln der Adressat nicht so eindeutig ist, in allen jedoch richtet sich das Horoskop an einen prototypischen Leser und Rezipienten des Titels. Der größte kulturelle Unterschied zwischen den Horoskopen der beiden Sprachen liegt wohl in der Form der Anrede. Das Deutsche bevorzugt hier, ähnlich wie in der Werbung, die distanzierte Höflichkeitsform *Sie* und die entsprechenden Possesivpronomina, wenn auch in manchen vor allem an junge Leute adressierten Pressetiteln die familiäre *Du*-Form zu finden ist.

Im Polnischen wird die vertrauliche *Ty*-Form verwendet, ihre nicht in allen Zeitschriften beachtete Großschreibung (so in *PD*, außer der Überschrift) soll jedoch auch Höflichkeit und Respekt den Lesern gegenüber signalisieren. Damit stehen die polnischen Horoskope der primären Mündlichkeit der Gattung näher, da noch heute beim individuellen mündlichen Wahrsagen die vertrauliche *Ty*-Form üblich ist. Da die *Du/Ty*-Form genusneutral ist, lässt sich das Genus der Adressaten im Polnischen an eventuellen prädikativen Adjektiven und an der Personalform des Verbs der imperfektiven Futur- wie auch der Konjunktivformen erkennen, vereinzelt an den Personenbenennungen der Partner, im Deutschen dagegen nur indirekt an bestimmten Formulierungen, vor allem an Personenbenennungen.

- *Sehr charmant können Sie unbeabsichtigt ein Eifersuchts-Drama provozieren. Ihre Rivalin kocht!* (BdF 31/07); *Mutig machen Sie am 27./28.11. reinen Tisch mit einem Verwandten/Freund.* (BdF 48/11); *Sie möchten sich vor ihm/der Familie beweisen.* (BdF 33/08); *Bei Geselligkeiten blühen Sie auf. Der Partner ist stolz auf Sie, aber auch eifersüchtig.* (BdF 1/12); *Ein Verehrer macht sich falsche Hoffnungen.* (BdF 1/12); || *Będziesz miała ku temu niejedną okazję.* (PD 26/11); *Będziesz nieco prowokacyjna, a zarazem tajemnicza. To zadziała.* (PD 26/11); *Choćbyś myślami była już na balu, warto zadbać o swoje sprawy.* (PD 26/11); *Jeśli posprzeczasz się z partnerem, to jeszcze nie katastrofa.* (PD 24/11)

Neben der Höflichkeitsform haben die Aussagen in deutschen Horoskopen oft eine stark reduzierte Form mit indirekter Anrede, oder sie stehen einfach im Infinitiv, was vor allem in *Tipps* und Empfehlungen bzw. vorsichtigen Warnungen zu beobachten ist. Im Polnischen haben solche indirekten Aussagen, von denen viele alltäglichen Verallgemeinerungen und Alltagsfloskeln ähneln und kaum nachprüfbar sind, meist die Form reflexiver Konstruktionen, Formulierungen mit Pronomen *to* und mit Modalprädikativa wie *można*, *trzeba*, *warto*:

- *Tipp: Nerven schonen! Jede Fortbildungsschance nutzen. Mehr für Körper-Fitness tun! Keine Angst vor Konfrontationen. Nicht provozieren lassen! Streit um Geld vermeiden! (BdF 40/12); Termine: Wertvolle neue Kontakte. Gute Intuition. Traum-Tage für Flirts. Kein finanzielles Risiko eingehen. Nach offener Aussprache wieder mehr Harmonie im Kollegen-Team. (BdF 40/12)*
- *Miłość: Zanosí się na wielkie uniesienia; Trochę rozterek i wątpliwości; Więcej ostrożności. Nieopatrnie rzucone słowo może kogoś zranić. (PD 22/12); Zdrowie: To dobry okres na wizytę u specjalisty, kontrolne badania. Pogratulować mnóstwa energii. Przyda się więcej fizycznej aktywności, warto rozruszać kości. (PD 22/12); Możliwe zmiany zawodowych planów, lepiej więc mieć porządek w swoich sprawach. (PD 22/12)*

Frauenpresse wie *BdF* und *PD* ist an Leserinnen verschiedenen Alters adressiert. Der Bedingung der Mehrfachadressiertheit folgend sollen Horoskope Probleme thematisieren und Formulierungen enthalten, die wenn nicht alle, so doch die meisten Leserinnen angehen und darüber hinaus jede Einzelne in der Darstellung noch ihre eigene, spezielle Eigenart und Situation erkennt. Zieht man jedoch den Inhalt und die angesprochene Problematik der Einzelhoroskope genauer in Betracht, stellt man fest, dass Horoskope trotz der Allgemeinheit der Inhalte nur beschränkt an weibliche Rezipienten aller Altersstufen gerichtet sind. An vielen Textpassagen lässt sich die prototypische Rezipientin erkennen, die zwischen 18 und 55 ist. Für diese Altersgruppe als den potenziellen Leserkreis spricht auch die gesamte Aufmachung der beiden Zeitschriften.

Die Voraussagen in Horoskopen sind in der Regel sehr zurückhaltend und so verallgemeinernd formuliert, dass jeder sie akzeptieren und sich mit ihnen auch emotional identifizieren kann, was darauf hindeutet, dass sie unter starker Berücksichtigung der Adressatenperspektive verfasst werden (vgl. Sandig 1986: 326). Der Horoskop-Autor muss daher über entsprechende Welt- und Menschenkenntnis verfügen, um den Erwartungen der Adressanten entgegenzukommen und sich dem Adressatenprofil anzupassen. Die Leser(innen) suchen in Horoskopen – unabhängig davon, ob im Ernst oder mit Augenzwinkern – vor allem instinktiv nach Positivem und Akzeptanz, deshalb wird besonders oft auf persönliche Ausstrahlung, Charme, besondere Attraktivität, positive innere Werte, Charakterstärke und Durchsetzungsvermögen, gute bzw. hoffnungsvolle finanzielle, private wie berufliche Aussichten, harmonische Familienverhältnisse, ungetrübte zwischenmenschliche Beziehungen und gute Gesundheit eingegangen. Damit ein solches überaus positives Bild an Glaubwürdigkeit gewinnt, müssen als Gegengewicht auch einige wenige neutrale bis nicht ganz rosige Prognosen gemacht werden, die jedoch keinesfalls als eindeutig unangenehm oder negativ interpretierbar sein dürfen. Nach Sandig (1978: 140) sollen Horoskope der Maxime folgen „Sag dem Adressaten nicht viel Unangenehmes“. Die-

sem Zweck dienen entsprechende, schlichtende und bagatellisierende sprachliche Mittel wie u.a. Diminutiva, abschwächende Adverbien und Adjektiva, Konjunktivformen, Modal- und modalisierende Verben. Schon die wenigen unten angegebenen Belege zeigen deutlich die Vorsicht der Formulierungen und die Verschwommenheit und Belanglosigkeit der angekündigten „Schicksalsschläge“. Nur im Falle der Finanzen wird manchmal deutlicher und direkter zur Vorsicht geraten, was generell verständlich ist.

- Gesundheit: *Sie kriegen alle Zipperlein in den Griff; Kleine Unpässlichkeiten.* (BdF 31/07); *Mehr Pausen machen, überfordern Sie sich nicht; Öfter Pausen machen, zur Ruhe kommen; Viel Wasser trinken (Kreislauf!).* (BdF 39/12); *Gelenke schonen.* (BdF 32/12); *Essen Sie gesünder, schlafen Sie mehr; Mehr für Körper-Fitness tun!* (BdF 40/12) || *Staraj się więcej wypoczywać; Chwilowa niżka formy; Może dopaść cię pozimowe zmęczenie; Oszczędzaj energię.* (PD 6/11); *Może warto podreperować kondycję i trochę wypocząć?* (PD 24/11)
- Arbeit: *Im Job geht's bergauf; Blockaden im Job. Nicht mehr lange; Mit Optimismus überwinden Sie eine Job-Flaute und finanzielle Einschränkungen; Missverständnisse im Job? Ihr Schutzengel hilft.* (BdF 40/12) || *W pracy postępuj z rozmysłem; Mocniej zaangażujesz się w sprawy finansowe i zawodowe.* (PD 22/12); *Nie rozpoczynaj nowych spraw, zanim nie uporasz się ze starymi.* (PD 6/11); *Nie ustawiaj sobie poprzeczki zbyt wysoko, bo nie najlepiej na tym wyjdiesz.* (PD 24/11)
- zwischenmenschliche Beziehungen: *Jemand missgönnt Ihnen Ihren Einfluss. Nach offener Aussprache wieder Harmonie im Kollegenteam.* (BdF 40/12); *Enttäuschung vorprogrammiert, wenn Sie zu viel von anderen erwarten.* (BdF 48/12); *Missverständnisse und Verzögerungen möglich. Aber auch Hilfe, die Sie nicht erwartet hätten.* (BdF 39/12) || *Ktoś może się okazać niezbyt solidny, a nawet nieuczciwy.* (PD 35–36/07); *Atmosfera nieco napięta.* (PD 12/11); *Zmienna koniunktura. Unikaj nieporozumień, odrobina dystansu do ludzi i wydarzeń nie zawadzi; Otwórz szerzej okno na świat, zawieraj znajomości.* (PD 6/11)
- Finanzen: *Vorsicht: Kein Leichtsinn mit Geld!; Vorsicht: Sie geben zu viel Geld aus.* (BdF 30/07); *Jetzt kein Geld verleihen – es wäre ein Fass ohne Boden.* (BdF 48/12); *Nicht kaufen, was Sie nicht brauchen!* (BdF 39/12) || *Nie bądź lekkomyślna!; Trzymaj się za kieszeń. Sądząc po odpływie gotówki, jest chyba dziurawa.* (PD 24/11)

Die Mehrfachadressiertheit ist insbesondere an den Benennungen für Drittpersonen und Situationen ersichtlich. Da die individuelle soziale Situation der Rezipient(inn)en nicht näher bekannt ist, werden für Personen und Gegebenheiten aus ihrem sozialen Umkreis Bezeichnungen gebraucht, die zwar allgemein und offen sind, aber jedem eine subjektive, individualisierende Interpretation

ermöglichen. Sandig (1978: 127) bezeichnet diese Eigenschaft der Horoskoptexte als „Unbestimmtheit der Referenzgegenstände“, Bachmann-Stein (2004b: 287) spricht von „textsortenspezifischen Ausdrücken, die einen relativ großen Spielraum bei der Bedeutungszuordnung eröffnen“. Zu diesen Ausdrücken gehören einerseits substantivische neutrale, seltener charakterisierende Personenbezeichnungen für Einzelpersonen und Gruppen, andererseits Indefinitpronomina im Singular und Plural wie:

- BdF: Substantiva: häufig – *Partner, Gesprächspartner, Chef, Freund(e), Freundin(nen), Familie, Verwandte, Kollege(n), Bekannte, Leute, Singles*; seltener – *Angehörige, ein Verbündeter/Verehrer, Seelenverwandte, Freundeskreis, ein Romantiker, Rival(in), Neider, Ehrgeizling*; Pronomina: *man, jemand, jeder, niemand, keiner, ein anderer/andere, alle, manche*; vereinzelt – *ER, ihm*
- PD: Substantiva: häufig – *partner(zy), szef, przyjaciel(e), rodzina, bliscy, najbliżsi, krewni, znajomi, koledzy, ludzie, bliźni*; seltener – *osoba, nieobecni, chętni, zazdrośnik/zazdrośnicy, wandale, nowa znajomość/nowe znajomości, otoczenie, towarzystwo, grono*; Pronomina: *ktoś, niektórzy, wszyscy*, seltener – *on*.

Charakteristisch für die polnischen Horoskope ist eine deutlich häufigere Verwendung substantivischer Kollektivbezeichnungen und Pluralformen wie: *otoczenie, towarzystwo, ludzie, nieobecni, chętni* und der sog. Soziativa (vgl. Fleischer/Barz 1995: 87), sowie die Erweiterung sowohl der Substantiva als auch der Indefinitpronomina um charakterisierende adjektivische Attribute wie *nowe osoby, bliskie ci osoby, twoje otoczenie, wakacyjna/nowa znajomość, grono (przyjaciół), ktoś nieszczerzy /zazdrośny /bliski /ważny, ktoś nowo poznany, ten jeden jedyny*. Solche Attribute können den Anschein erwecken, bei der individuellen Identifikation den Kreis der Personen einzuengen, doch in Wirklichkeit benennen die Attribute selbst so allgemeine Eigenschaften, dass die Zuordnung zu konkreten Personen weiterhin ganz dem Adressaten überlassen wird (vgl. Bachmann-Stein 2004b: 291, Zaśko-Zielińska 1996:147).

In Horoskopen kommen auch personifizierte Sternzeichen-Benennungen für Personen vor. Planet-Benennungen dagegen fungieren vor allem als Signale der (pseudo)wissenschaftlichen Grundlage der Voraussagen, in polnischen Horoskopen werden sie seltener genutzt, in deutschen eröffnen sie jedes Einzelhoroskop:

- *Ihr zuverlässigster Verbündeter: ein **Steinbock**; Tolle Unterhaltung mit **Jungfrau** oder **Stier**. (BdF 48/11); Dem Gerangel mit aggressivem Widder aus dem Weg gehen – kostet nur Ihre Nerven! (BdF 32/12); **Jupiter** fördert neue Projekte. Tolle Ideen mit **Merkur**, **Uranus**. **Venus** und **Neptun** steigern Charme und Intuition. (BdF 40/12) || Pomaga Ci **Wenus**. Przeżyjecie kilka pięknych chwil tylko we dwoje. (PD 6/11); **Mars** w opozycji, łatwo o infekcję. (PD 22/12)*

Ähnlich unbestimmt und interpretationsbedürftig ist die Benennung der Gegebenheiten und der die Voraussage betreffenden Zeiträume, z.B. *etwas, manches, alles, es, das Problem, bald, demnächst* || *coś, wszystko, problem, sytuacja, wkrótce, niedługo*. Um den Voraussagen einen konkreteren zeitlichen Bezug zu verleihen und sie damit glaubwürdiger erscheinen zu lassen, werden sie – wo es möglich ist – dem Jahreslauf angepasst, d.h. um bestimmte Festtage bzw. andere wichtige öffentliche Ereignisse erscheinen in den Horoskop-Texten entsprechende Adjektive und passende Formulierungen, die mit hoher Sicherheit bei jedem Rezipienten erfahrungsgemäß stimmen, zumal sie inhaltlich wieder recht allgemein sind; z.B. in der Weihnachtszeit, um Jahresende und Neujahr, Ostern, ein verlängertes Wochenende, zu bestimmten Jahreszeiten: *aufreibende Pflichten, traditionsbewusst, festlich, ein Berg von Arbeit* || *liczne/dodatkowe obowiązki, tradycyjnie, świątecznie, świąteczne spotkania, majówka*.

- Weihnachtszeit: *Günstig für Einkäufe, Weihnachts-Deko; Super für Weihnachts-Shopping*. (BdF 50/11); *Die Festvorbereitungen laufen auf Hochtouren; Gute Chance, noch vor dem Fest mit jemandem ins Reine zu kommen; Super, Sie finden trotz aller Weihnachtshektik noch Zeit für Freunde. Schnäppchen-Chancen für Weihnachtsgeschenke* (BdF 51/11) || *Tydzień spokojny, w sam raz, by zrelaksować się po świątecznym zamieszaniu; Choć po świętach jeszcze możesz odczuwać brak gotówki, ...* (PD 51/07); *Święta będą miłym przerywnikiem wśród obowiązków; Wykorzystaj urok świątecznych dni i zrelaksuj się*. (PD 51–52/11)
- Frühjahr, Ostern, langes Wochenende: *Günstig für Gartenarbeit*. (BdF 18/07); *Frühlingsgefühle – aber Ihr Herz schlägt nur für einen Partner*. (BdF 16/07) || *Spotkasz się z sympatycznymi osobami, święta zaś miną szybko, pogodnie i spokojnie*. (PD 13/07); *Zdrowie coraz lepsze, choć wielkanocne „grzeszki” przy stole dają o sobie znać*. (PD 14/07); *Postaraj się w czasie długiego weekendu wyjechać gdzieś za miasto*. (PD 18/07); *Jeśli „wielka majówka” nie spustoszyła Ci portfela, rodzinka zrobi to bardzo skutecznie*. (PD 19/08)

4. Bezüglich der **Funktion** sind Horoskope nach Heinemann/Heinemann (2002: 164) instruierend und handlungsorientierend, Lüger rechnet sie zu den instruierend-anweisenden Textsorten, weil sie “Informationen liefern, die zur Verbesserung oder Vermeidung eines als für den Adressaten negativ, defizitär oder problematisch beurteilten Zustandes beitragen können“ (Lüger 1995:147). Für für Bachmann-Stein (2004b: 279) gehören sie zu den informierenden, indizierenden und orientierenden Textsorten, für Köster (1997: 287) sind sie „informativ-unterhaltend formulierte Voraussagen [...] mit Aufforderungen und Ratschlägen [kombiniert]“, deren Verbindlichkeit allerdings nach Götze/Hess-Lüttich (1989: 475) „behauptet [...] und zugleich wieder aufgehoben [wird]. Voraussagen kön-

nen prinzipiell nur als möglich und vermutet formuliert, Ratschläge und Anweisungen nur als unverbindlich erteilt werden. In dieser Konstellation bleibt dem (insbesondere dem mehrfachen) Adressaten überlassen, ob er der Voraussage glaubt oder nicht. Falls ja, hat er dann die Möglichkeit dem Angekündigten entgegenzuwirken oder es durch entsprechendes Verhalten abzuwenden bzw. herbeizuführen. Deshalb dürfen auch im Sinne einer Unterhaltung keine eindeutigen Botschaften vermittelt werden. Der Adressat kann sich mit den Voraussagen, Ratschlägen und Warnungen identifizieren und aktiv werden, wenn er sich von ihnen angesprochen fühlt. Die indirekte Form zahlreicher Formulierungen lässt dies gut zu. Ein solcher Kontakt wird durch die Thematik und ihre sprachliche Realisierung ebenfalls erreicht.

Horoskop-Texten wird in neueren Untersuchungen auch die Kontaktfunktion zugeschrieben. „Diesem vermeintlich individuellen kommunikativen Kontakt zum Leser wird gerade auch von den Produzenten der Zeitschriftenhoroskope ein sehr hoher Stellenwert beigemessen. Mehr noch, mit der Herstellung dieses Kontakts wird meist sogar die Existenz der Horoskope in Illustrierten gerechtfertigt“ (Furthmann 2006: 169). Weiter stellt Furthmann fest, dass nicht so die Inhalte wichtig sind, als „vielmehr, *dass* ein Horoskop angeboten wird und man damit die Lesererwartungen erfüllen kann“ (Furthmann 2006: 169 – Hervorhebung im Original, CS). Horoskope vermitteln vor allem Inhalte und Emotionen, die den Leser aufbauen und die gegebenen Ratschläge ihn eventuell „zur Selbstreflexion anregen“ sollten (Furthmann 2006: 169). Erreicht wird das einerseits durch entsprechende Sprachhandlungen und andererseits durch „kontaktetablierende und kontaktsichernde Elemente auf der lexikalischen und syntaktischen Ebene“ (Furthmann 2006: 176; vgl. auch Köster 2001: 139f.). Jeder hat es gern, wenn er – sei es nur als Inszenierung und Unterhaltung – bewundert, gelobt, komplimentiert, getröstet, beneidet, aber auch zu schwierigen Entscheidungen ermuntert und vor folgeschweren Schritten gewarnt wird, was die bereits zitierte Maxime von Sandig bündig erfasst. Zusammenfassend stellt Furthmann (2006: 177) fest: „Der psychologische Effekt, die menschlichen Bedürfnisse nach Zuspruch, Trost, Anerkennung, Motivation usw. zu befriedigen, ist in Horoskopen daher eine essentielle kontaktive Komponente, die in einem Zeitalter zunehmender Anonymität, Vereinzelung und Beziehungslosigkeit an Bedeutung gewinnt“. Wird das Horoskop eher beiläufig und mit Schmunzeln gelesen, so wahrt es dank der gleichen Mittel seine unterhaltende Funktion.

5. Die für Horoskope typischen **Themenbereiche** gleichen denen der Alltagsgespräche und betreffen das, was für alle Menschen im allgemeinen wichtig ist, worin sie sich auskennen und wofür sie zu handeln bereit wären. Die Thematik ist universal und bezieht sich auf Lebensbereiche, die den Menschen unter allen Breitengraden mehr oder weniger wichtig sind. Sie spiegelt sich zum Teil auch

in der unter 2. besprochenen Textstruktur der Einzelhoroskope wider. Die wichtigsten thematischen Bereiche bilden Familie und zwischenmenschliche Kontakte (Liebe, Freundschaft), Gesundheit, Arbeit und Beruf, Karriere und Erfolg, Finanzen, Freizeit und Erholung (vgl. Bachmann-Stein 2004a: 115–132). Nicht in jedem Horoskop wird immer auf alle diese Bereiche eingegangen; bestimmte Bereiche sind in der Textstruktur des konkreten Presstitels festgelegt, andere werden als Einzelhoroskope ein wenig individualisierende Wahlmöglichkeiten verwendet.

Die lebensnahe, alltägliche aber auch voraussehbare Thematik steht im Einklang mit der textsortentypischen **Formulierungsadäquatheit**, d.h. der sprachlichen Realisierung, die ähnlich alltäglich, routiniert, einfach und stereotyp in der Wahl lexikalisch-semantischer, syntaktischer und rhetorisch-stilistischer Mittel, darüber hinaus auch bildhaft und expressiv ist. Der Rezipient fühlt sich schneller angesprochen und kann sich mit den Inhalten leichter identifizieren, wenn er sich mit den sprachlichen Formulierungen identifiziert. Die Sprache der Horoskope trägt daher zahlreiche Merkmale der gesprochenen Alltagssprache. Dazu gehören vor allem Partikeln und Adverbien, stark expressive, oft gehäufte Adjektive und lexikalisch gesteigerte Adjektive, einfache Sätze und elliptische Konstruktionen, umgangssprachliche oder sogar dialektale Einsprengsel, die für Auflockerung und Emotionalität sorgen und die Sprache lebhafter oder sogar wärmer wirken lassen (vgl. Sandig 1978: 329), z.B.:

- Partikeln und Adverbien in Auswahl – *allerdings, besonders, doch, eher, eigentlich, extra, lieber, möglich, möglicherweise, unbedingt, vielleicht, wahrscheinlich, wohl, zumindest* || *chyba, jakby, może, możliwe, niemal, niestety, niezwykle, niewykluczone, ostrożnie, prawie, przejściowo, przynajmniej, wyraźnie*;
- Adjektive in Auswahl: *supergünstig, total begeistert, hochbrisant, extra-stark, besserwisserisch, auf-/ausgepowert* || *wyjątkowy, wymarzony, idealny, jedyne, świetny, interesujący, wspaniałe, najlepszy, entuzjastyczny, kosmiczny*;
- Umgangssprachliche Formulierungen und Raffungen: *Schlaumeier, ein dickes Lob, sich aus etwas raushalten, jdn. austricksen, schuften, etwas braut sich zusammen; flirtfreudig und unternehmungslustig. Tolle Ideen und Karriereschancen. Neues Selbstbewusstsein. Sie entscheiden aus den Bauch heraus, landen Volltreffer! Ihr Partner rast vor Eifersucht, wenn Sie fremdfirten (BdF 40/12)* || *Więcej ostrożności, fiskus czuwa, wypasiony urlop, brak kasy, oskubać kogoś, odpuścić sobie, wyluzować się, kogoś korci, szastać kasą, zdrowie w kratkę*.

Eine besondere Rolle unter den Benennungen für Personen und Gegebenheiten kommt den Okkasionalismen und phraseologischen Benennungen zu, weil sie im Gegensatz zu Erstbenennungen durch Verhaltensweisen, Aussehen, Cha-

raktereigenschaften oder Merkmale und Beschaffenheit häufiger motiviert und damit bildhaft und in ihrer Wirkung expressiver sind. In deutschen Horoskopen spielen vor allem Komposita eine wichtige Rolle, in polnischen übernehmen Wortgruppen und spielerisch-kreative Abwandlungen diese Aufgaben. Da Okkasionalismen lexikographisch nicht erfasst sind, ist ihre Bedeutung vager als bei usuellen Mitteln und für individuelle Deutung besser geeignet, weil sie einen größeren Spielraum für subjektive Assoziationen schafft. Dazu ist laut Morciniec (2002: 50) „Sachkenntnis als Voraussetzung notwendig, d.h. „unser Wissen von den Sachen“, und daher ist die individuelle Interpretation eine „stoffliche Steuerung“ (Morciniec 2002: 66), die um pragmatische Informationen aus dem Umfeld des Rezipienten ergänzt werden muss:

- *Ellenbogen-Typ, Schaumschläger, Power-Persönlichkeit, Power-partner, Flirt-Favorit, Flirt-Stress, Geschenke-Schnäppchen, Gefühlsvorschluss* || *dawno niewidziany, weekendowy bohater, typ zdobywcy, energiczna singielka, nieznajoma z pociągu, romantyczna znajomość, plan alternatywny*

Sprachmittel zur Realisierung der textuellen Funktionen der Horoskope verdienen wegen ihrer Vielfalt nicht nur besondere Aufmerksamkeit, sondern auch eine gesonderte Untersuchung. Die Lektüre mehrerer Horoskope einer Zeitschrift zeigt, dass sie offensichtlich die Handschrift ihrer Autoren(teams) tragen, die bestimmte Formulierungen bevorzugen und immer wieder verwenden, so dass ganze Textpassagen den Eindruck von Schablonen und Fertigstücken machen. Nicht nur in zeitlich weit auseinanderliegenden Nummern eines Jahrgangs wiederholen sich die gleichen, eventuell nur leicht veränderten Formulierungen, sondern auch in demselben Horoskop-Komplex erscheinen gleiche Strukturen, z.B.:

- *Nicht provozieren lassen!* (BdF 39, 40/12); *Löwe – Auch im Job geht's wieder bergauf; Steinbock – Im Job geht's bergauf.* (BdF 36/07); *Wassermann – Auch finanziell geht's bergauf; Jungfrau – Im Job geht's bergauf.* (BdF 47/07); *Krebs – Unbeirrt jeglicher Kritik verfolgen Sie Ihre Pläne. Löwe – Unbeirrt verfolgen Sie Ihre Pläne.* (BdF 40/12)
- *Widder – Dobry czas na kurację; Waage – Dobry czas na zakochanie.* (PD 51–52/09); *Zwillinge – Spójrz prawdzie w oczy* (PD 14/07, 32/08); *Stier – Zdrowie w kratkę.* (PD 8, 43/07); *Steinbock – Dobry okres na zabiegi leczniczo-kosmetyczne; Stier – Dobry okres na wizytę u specjalisty.* (PD 22/12)

Eine besondere Rolle kommt in den Horoskoptexten allen Arten sprachlicher Schematismen zu, die wie keine anderen Formulierungen expressiv, bildhaft, metaphorisch und semantisch vage sind. Daher sind sie einer getrennten Analyse zu unterziehen (vgl. dazu Köster 1997, 1998, 2001, 2007; Preußner 2002; Skog-Södersved 2004, Schatte 2009). Köster meint dazu: „Durchgängig ist in den Horoskop-Texten ein sehr hoher Anteil von Phrasemen, insbesondere verbaler

voll-/teilidiomatischer Phraseme, festzustellen. Die ihnen eigene Unschärfe, semantische Dehnbarkeit und ihre Vagheit (Burger 2003: 77/8) gewährleistet die Anschlussfähigkeit an Alltagsthemen und unterschiedliche Lebenssituationen der Leser. Neben ihnen sind weitere satzgliedwertige und satzwertige Phraseme frequent und textsortentypisch zu finden: Gemeinplätze, Sprichwörter, Routineformeln, Funktionsverbgefüge, Kollokationen“ (Köster 2007: 310). Aus diesem Grunde werden Horoskope von Ettinger (2007: 904) zu „phrasemintensive[n] Textsorten“ gerechnet. Als Illustration sollen weit verstandene phraseologische Verbindungen dienen, die jeweils nur einem deutschen und polnischen Horoskop-Komplex entnommen wurden. Allein ihre Anzahl lässt schlussfolgern, dass in jedem Einzelhoroskop mindestens ein Phrasem enthalten ist.

- BdF 40/12: *Geschickt **schaffen** Sie eine leidige Angelegenheit aus der Welt. Mit einem Flirt können Sie **Staub aufwirbeln**. Freundschaften **pflügen**. Sie **gewinnen Sympathien**. Gute Ideen, um einen finanziellen **Engpass** zu **überwinden**. Unbeirrt **verfliegen** Sie Ihre **Pläne**. Wer Sie jetzt so feurig umwirbt, **hat mehrere Eisen im Feuer**. Lassen Sie ihm **den Vortritt**. Sie **ziehen die Fäden** aus dem Hintergrund. Sie **bringen alle auf Trab**. Jemand hat Ihnen **Flausen in den Kopf gesetzt**. Höchste Zeit, ganz offen Ihre **Wünsche auszusprechen**. Sie treffen Menschen, mit denen Sie sich **auf Anhieb** verstehen. Manchem stürmischen Verehrer zeigen Sie **die kalte Schulter**. Gelassen **nehmen** Sie Angreifern **den Wind aus den Segeln**. **Lernen** Sie aus Ihren **Fehlern**. Mit Optimismus **überwinden** Sie eine Job-Flaute und finanzielle **Einschränkungen**. Unerfüllte Sehnsüchte – manche **hadern mit dem Schicksal**. Aber Sie **haben es satt**, sich für andere aufzureiben. Ein Finanz-Problem **kriegen Sie in den Griff**. Sie können nicht **die Erwartungen** aller **erfüllen**. Ihr Eigensinn könnte Ihnen später **leid tun**. Kein finanzielles **Risiko eingehen**.*
- PD 40/12: *Nie pozwól sobie **zawracać głowy** drobiazgami. Świetna forma intelektualna. Wykorzystaj ją do **podejmowania** konkretnych **decyzji**. Będą okazje do zawodowych osiągnięć, **miej oczy i uszy otwarte**. Nie będzie łatwo **zachować zimną krew**, ale czas **pracuje na Twoją korzyść**. **Łap** swoje **szczęście!** Przyda się więcej aktywności fizycznej, warto **rozruszać kości**. **Nawiązujesz znajomość**, która na razie będzie **miała charakter przyjaźni**. Staraj się **utrzymać świetną formę**. Uda się pomyślnie **rozwiązać kilka** zawodowych **problemów**, myślisz bowiem logicznie i **masz zapał**. **Śmiało ruszaj** na większe zakupy, **urządaj mieszkanie**. W pracy **dasz się poznać** od najlepszej strony, co **zaprocentuje**. Możesz zarobić **parę ładnych groszy**. **Zrób podsumowanie zysków i strat**.*

6. Die vorgenommene Analyse zeigt zum einem, dass deutsche und der polnische Pressehoroskope weitgehende Übereinstimmungen in ihrer Gliederung,

Thematik und Nutzung sprachlicher und stilistischer Mittel zeigen, was in erster Linie auf die Kulturbedingtheit und Konventionalisierung dieser Textsorte zurückgeht. Unterschiede dagegen sind systembedingt und resultieren aus grammatisch-syntaktischen Regeln und deren Anwendung in bestimmten Kontexten, was noch eingehender Analysen bedarf. Zum anderen legt die Analyse die Schlussfolgerung nahe, im Falle von Preseehoroskopen von der „Textarchitektur“ bzw. vom „Textdesign“ gesprochen werden kann, weil ein Horoskop-Komplex „eine Komposition aus mehreren Kleintexten“ (Greule 2011: 44) darstellt, und gerade diese werden im Einzelnen beschrieben.

Literatur

- Bachman-Stein, A. 2004a. *Horoskope in der Presse. Ein Modell für holistische Textsortenanalysen und seine Anwendung*. Frankfurt am Main.
- Bachman-Stein, A. 2004b. „Sprachliche Vagheit im Spannungsfeld zwischen Semantik und Pragmatik am Beispiel von Zeitschriftenhoroskopen“. In: Pohl, I. und K.-P. Konerding. (Hg.). *Stabilität und Flexibilität in der Semantik. Strukturelle, kognitive, pragmatische und historische Perspektiven*. Frankfurt am Main. 275–298.
- Burger, H. 2003. *Phraseologie. Eine Einführung am Beispiel des Deutschen*. Berlin.
- Engel, U. 1988. *Deutsche Grammatik*. Heidelberg.
- Engel, U., Pisarkowa, K., Rytel-Kuc, D., de Vincenz, A. und J.A. Czochralski. (Hg.). 1999. *Deutsch-polnische kontrastive Grammatik*. Heidelberg.
- Ettinger, S. 2007. „Phraseme im Fremdsprachenunterricht“. In: Burger, H., Dobrovolskij, D., Kühn, P. und N.R. Norrick. (Hg.). *Phraseologie / Phraseology. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung / An international handbook of contemporary research*. Bd. 2. Berlin. 893–908.
- Fleischer, W. und I. Barz. 1995. *Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache*. Tübingen.
- Furthmann, K. 2006. *Die Sterne lügen nicht. Eine linguistische Analyse der Textsorte Pressehoroskop*. Göttingen.
- Götze, L. und E.W.B. Hess-Lüttich. 1989. *Knaurs Grammatik der deutschen Sprache. Sprachsystem und Sprachgebrauch*. München.
- Greule, A. 2011. „In Polen war eine Gräfin – Grundzüge einer Grammatik des Kleintextes“. In: Wierzbicka, M. und Z. Wawrzyniak. (Hg.). *Grammatik im Text und im Diskurs*. Frankfurt am Main. 39–45.
- Heinemann, M. und W. Heinemann. 2002. *Grundlagen der Textlinguistik: Interaktion – Text – Diskurs*. Tübingen.
- Heinemann, M. 2000. „Textsorten des Alltags“. In: Brinker, K., Antos, G., Heinemann, W. und S.F. Sager. (Hg.). *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch*. 1. Halbband. Berlin. 604–614.
- Köster, L. 1997. „Phraseologismen im Unterricht Deutsch als Fremdsprache. Kontrastives Vorgehen mit Hilfe der Textsorte ‘Horoskop’“. In: Bäcker, I. (Hg.). *Das Wort. Germanistisches Jahrbuch*. 283–308.

- Köster, L. 1998. „Phraseolexeme in Horoskopen. Funktionale Analyse und didaktische Potenzen dieser Textsorte für die Vermittlung von Deutsch als Fremdsprache“. In: Wirrer, J. (Hg.). *Phraseologismen in Text und Kontext*. Bielefeld. 97–120.
- Köster, L. 2001. „Vorsicht: Sie könnten andere mit Ihren Ansprüchen vor den Kopf stoßen. Phraseologismen in populären Kleintexten und ihr Einsatz im DaF-Unterricht“. In: Lorenz-Bourjot, M. und H.-H. Lüger. (Hg.). *Phraseologie und Phraseodidaktik*. Wien. 137–153.
- Köster, L. 2007. „Phraseme in populären Kleintexten“. In: Burger, H., Dobrovolskij, D., Kühn, P. und N.R. Norrick. (Hg.). *Phraseologie / Phraseology. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung / An international handbook of contemporary research*. Bd. 1. Berlin. 308–312.
- Lüger, H.-H. 1995. *Pressesprache*. Tübingen.
- Morciniec, N. 2002. „Wortbedeutung und Wortzusammensetzung“. In: Cirko, L. und S. Kiedroń. (Hg.). *Studia Philologica. Ausgewählte Schriften zur Germanistik und Niederlandistik*. Wrocław. 43–68 (Erstdruck: *Germanica Wratislaviensia* IX/1964. 127–170).
- Preußner, U. 2002. „Phraseologismen in Horoskopen. Über sprachliche Formelhaftigkeit in Kürzesttexten“. In: Hartmann, D. und J. Wirrer. (Hg.). *Wer A sägt, muss auch B sägen. Beiträge zur Phraseologie und Sprichwortforschung*. Baltmannweiler. 313–324.
- Sandig, B. 1978. *Stilistik. Sprachpragmatische Grundlegung der Stilbeschreibung*. Berlin.
- Sandig, B. 1986. *Stilistik der deutschen Sprache*. Berlin.
- Schatte, Cz. 2009a. „Zur Stereotypie lexikalischer Mittel in deutschen und polnischen Pressehoroskopen“. In: Fontański, H., Molencki, R. und O. Wolińska. (Hg.). *W kręgu teorii. Studia językoznawcze dedykowane Profesorowi Kazimierzowi Polańskiemu in memoriam*. Katowice. 195–204.
- Schatte, Cz. 2009b. „Sprachliche Schematismen als Formulierungsmuster in deutschen und polnischen Pressehoroskopen“. *Linguistica Silesiana* 30. 95–111.
- Schatte, Cz. 2010. „Stilmittel in der Textsorte „Pressehoroskop“ im deutsch-polnischen Vergleich“. In: Bilut-Homplewicz, Z., Mac, A., Smykała, M. und I. Szwed. (Hg.). *Text und Stil*. Frankfurt am Main. 155–163.
- Schatte, Cz. 2011. „Morphosyntaktische Aspekte der Gestaltung deutscher und polnischer Pressehoroskope“. In: Wierzbicka, M. und Z. Wawrzyniak. (Hg.). *Grammatik im Text und im Diskurs*. Frankfurt am Main. 363–375.
- Skog-Södersved, M. 2004. „Aus dem Leben eines Wassermanns – Phraseologismen im Dienste der Horoskope“. In: Földes, C. (Hg.). *Res humanae proverbiorum et sententiarum. Ad honorem Wolfgangi Mieder*. Tübingen. 287–294.
- Zaśko-Zielińska, M. 1996. „Słownictwo w gatunku mowy (na przykładzie horoskopu prasowego)“. *Rozprawy Komisji Językowej XXII*. 139–157.

NEOLOGIA WE WSPÓŁCZESNYM JĘZYKU HISZPAŃSKIM

JERZY SZALEK

1. Krótka o pojęciu neologii i neologizmu

Jedną z podstawowych cech współczesnego języka hiszpańskiego, podobnie jak to ma miejsce w przypadku innych języków o znaczeniu światowym, jest określony stopień zróżnicowania poszczególnych jego odmian lokalnych, zarówno tych z Półwyspu Iberyjskiego jak i Hispanoameryki, a także wariantów z innych obszarów jego występowania, ujawniający się na różnych płaszczyznach języka, tych bezpośrednich jak i pośrednich.

Hiszpańskie warianty diatopiczne, diastratyczne czy diafazywne nie są jednolite na poziomie zarówno fonicznym, morfo-syntaktycznym czy leksykalno-semantycznym. Z drugiej jednak strony, pomimo znacznej ekspansji terytorialnej dialektu kastylijskiego oraz wyraźnego zróżnicowania samej normy, język hiszpański w swojej tysiącletniej historii wykazuje stosunkowo dużą stabilność systemu językowego oraz wyjątkową zdolność do jego zrównoważonej adaptacji. Dotyczy to także podsystemu leksykalnego, który, jak wiadomo, podatny jest szczególnie na różne historycznie uwarunkowane zmiany, modyfikacje czy aktualizacje.

Artykuł niniejszy ma na celu jedynie zasygnalizowanie kilku podstawowych tendencji neologicznych we współczesnym języku hiszpańskim rozumianym jako pewien *modelowy standard*, czyli tzw. przez niektórych badaczy, *español moderno*. Naszym zamiarem nie jest więc szczegółowe omówienie, dokumentacja czy wieloaspektowa interpretacja potencjalnych schematów słowotwórczych czy ściślej ujmując neologicznych w poszczególnych wariantach, a jedynie syn-

tetyczny przegląd najważniejszych i najbardziej rentownych współczesnych procedur tworzenia nowych hiszpańskich jednostek leksykalnych¹.

Jak wiadomo, pojęcie **neologia** jest pojmowane w różny sposób. Może odnosić się do procesu tworzenia neologizmów, czyli określonych *nowotworów językowych*, jak i do samego studium takich jednostek. Najczęściej jednak neologia jako dział leksykologii stanowi zespół procesów prowadzących do powstania nowych jednostek leksykalnych, prostych lub bardziej złożonych (m.in. frazeologicznych), np. prosty hiszpański związek leksykalny *coche*, wykazuje tendencję do proliferacji leksykalnej w postaci szeregu następujących złożeń:

coche // coche bomba / coche cama / coche celular / coche escoba / coche patrulla , itp.

Efektom procesów neologicznych jest swoisty produkt zwany **neologizmem**, wyraz (także inna forma lub wyrażenie) nowo utworzony lub użyty stosunkowo niedawno, to znaczy, na określonym etapie rozwoju języka. Pozostaje on w opozycji do tak zwanego **archaizmu leksykalnego**, wyrazu (formy, wyrażenia), który został zastąpiony przez inny wskutek zmian dokonujących się w języku i poza nim, chociaż niekoniecznie usunięty na stałe z systemu języka.

Generalnie rzecz biorąc, **neologia** jako proces kształtowania nowych znaków językowych jest przejawem rozwoju języka jako systemu, jego witalności, ciągłej zmiany. W rzeczywistości każdy żywy język tworzy nowe jednostki leksykalne nie tylko po to, żeby znaleźć własne odpowiedniki dla pojawiających się zapożyczeń z innych języków, ale nade wszystko w celu nazwania nowej, stale zmieniającej się rzeczywistości. **Instytucjonalizacja** w systemie językowym nowo wprowadzanego znaku językowego nie odbywa się jednak w sposób automatyczny, ale jest procesem złożonym, procesem świadomości i konieczności oznaczenia nowej rzeczy, zjawiska lub sytuacji, procesem wyboru właściwego znaku, zgody wspólnoty co do jego akceptacji, wreszcie i samej **leksykalizacji** (por. Guerrero Ramos, 1995: 9–14). Okazuje się, że także sam status *nowości* danego elementu neologicznego jest sam w sobie dość złożonym procesem, który w hiszpańskim piśmiennictwie rozważany był przez różnych autorów, np. García Platero (1995–1996: 49–59), Álvarez de Miranda (2009: 136–137). Dla określenia neologicznego charakteru terminu cytowana przez García Platero (str. 57), María Teresa Cabré (1993: 445) bierze np. pod uwagę szereg niewykluczających się wzajemnie kryteriów: diachroniczne (jednostka jest neologizmem, jeśli pojawiła się w stosunkowo niedawnym okresie czasu), leksykograficzne

¹ Najbardziej aktualny i subtelny dyskurs naukowy na temat zmiany i wariacji leksyki hiszpańskiej można znaleźć w wielu współczesnych opracowaniach, np. De Miguel, E. (red.) (2009), Felíu Arquiola (2009: 51–82). Tutaj opieramy się przede wszystkim na pracach: Otaola Olano (2004) i Guerrero Ramos (1995) jako najbardziej syntetyzujących poruszającą problematykę.

(jednostka ma charakter neologiczny jeśli nie jest rejestrowana w słownikach), braku stabilności (fonetycznej, morfologicznej, ortograficznej, semantycznej), psychologiczne (bezpośrednie odczucie rodzimych użytkowników języka co do *novum* terminu).

2. Heterogeniczność hiszpańskiego zasobu leksykalnego

Hiszpański zasób językowy jest ze swej natury wyjątkowo heterogeniczny. Wg szacunków Otaola Olano (2004: 81–82) zasób leksykalny współczesnego języka hiszpańskiego tworzą wyrazy różnego pochodzenia:

- 1) wyrazy odziedziczone (hiszp. *palabras heredadas o patrimoniales*) przede wszystkim z łaciny ludowej (np. *niger* > *negro*; *bonum* > *bueno*) lub z innych języków preroromańskich (iberyjski, baskijski, celtycki, germańskie). Szacuje się je na ok. 23% podstawowego słownictwa, z częstotliwością użycia 81%²;
- 2) zapożyczenia leksykalne z innych języków, romańskich, poza romańskich i klasycznych, ok. 41% (częstotliwość użycia 10%). Przeważa w tej grupie łacina (ok. 80%), zapożyczenia z języków romańskich (ok. 11%), arabskiego (ok. 2%)³ i greckiego (ok. 5%);
- 3) wyrazy utworzone jako całkowicie nowe oraz na bazie już istniejących wg mechanizmów neologii formalnej lub semantycznej (35% słownictwa podstawowego, z częstotliwością użycia 8%).

W sumie, wg tego samego źródła, ok. 56% najczęściej używanych wyrazów języka hiszpańskiego dostarcza łacina. Występują więc w hiszpańskim zarówno *latynizmy odziedziczone* jak i *kultyzmy*, czyli wyrazy przejęte bezpośrednio z łaciny (*carácter, déficit, corpus*, itp.) lub z greki (np. *manía, catáfora, óxido*, itp.). Jednocześnie, co ciekawe, *kultyzmy* mogą występować wspólnie z formami odziedziczonymi w postaci tzw. *dubletów leksykalnych*:

np. hiszp.: *signo / seña; radio / rayo; frígido / frío; radio / rayo; signo / seña*, itp.

Poza tym, występują w tym języku pochodzące z różnych okresów historycznych arabizmy (*almohada, arrabal*), *italianizmy* (*novela, carnaval*), *galicyzmy* (*garaje, hotel*), *anglicyzmy* (*flash consulting, marketing*), *germanizmy* (*jabón, guerra; bigote, brindis*) oraz *amerykanizmy* (arauaca: *maní, tabaco*; quechua: *puna, soroche*; nahuatl: *tomate, chocolate* i in.).

² Dane szacunkowe wg Otaola Olano (2004: 81–82).

³ Szacunki odnośnie zapożyczeń z języka arabskiego mogą być dla języka hiszpańskiego różne (najczęściej 2–10%), co związane jest, jak się wydaje, z odmienną metodologią badań przyjmowaną przez różnych leksykologów.

3. Klasyfikacja neologii wg autorów hiszpańskich

Generalnie rzecz biorąc, można mówić o kilku podstawowych sposobach klasyfikacji neologii i neologizmów hiszpańskich, np.:

- wg kryterium kreatywności (tzw. neologia denominacyjna, neologia stylistyczna);
- wg przyczyny powstania (tzw. neologia zewnętrzna, neologia wewnętrzna);
- wg rodzaju motywacji (tzw. motywacja naturalna: fonetyczno-fonologiczna – onomatopeje; endoglotyczna: morfologiczna – derywacja, złożenia i semantyczna – zmiany znaczenia);
- wg sposobu tworzenia neologizmu – tzw. neologia formalna (*ex nihilo*, derywacja, złożenia, skrótowce głoskowe, skrótowce grupowe, skrótowce złożeniowe), neologia semantyczna, neologia przez zapożyczenia (zapożyczeń)⁴

Najbardziej kompletną i najczęściej przyjmowaną przez językoznawców hiszpańskich jest typologizacja wg sposobu tworzenia neologizmu.

4. Podstawowe typy neologii i związane z nimi tendencje neologiczne

4.1. Neologia formalna przejawia się w tworzeniu nowych wyrazów za pośrednictwem:

- tzw. procedury *ex nihilo*, która jest najmniej produktywna i zakłada tworzenie wyrazów całkowicie wymyślonych, np. nylon, gas. Są to z reguły rzadko tworzone jednostki leksykalne, przy czym co do niektórych istnieją wątpliwości, jeśli chodzi o ich motywację (por. hiszp. *chupóptero*).
- procedury **afiksacji derywacyjnej i kompozycji**, to znaczy na bazie istniejących w języku formantów,
- tzw. **nowych procedur neologicznych** (zwanych także współczesnymi). Realizowane są one głównie przez kompozycją regresywną.

Jak wiadomo, w języku hiszpańskim istnieją cztery podstawowe procedury afiksacji:

- prefiksacja, czyli derywacja za pośrednictwem prefiksu (przedrostka), (np. *resonar*, *ultraligero*, *hipermercado*, *sobrenatural*)
- sufiksacja, czyli derywacja przez dodanie do morfemu leksykalnego sufiksu (przyrostka), (np. *vendedor*, *periodismo*, *casamiento*)

⁴ Klasyfikacja i przykłady wg Otaola Olano, 2004, Guerrero Ramos, 1995, (z niektórymi zmianami).

- derywacja przez interfiks (czyli wrostek),
(np. *clarividente, pelirrojo, tirotear*)
- parasyteza (hiszp. *parasítesis*),
(np. *desalm(a)do, pordiosero, sietemesino*).

Niektóre tendencje neologiczne związane z afiksacją:

Po pierwsze, prefiksy nie zmieniają w hiszpańskim kategorii wyrazu, do którego są dołączane, po drugie, mogą nadawać nowej formie różne dodatkowe znaczenia, np. lokatywne (*sobre-, inter-*), wzmacniające (*mega-; hiper-*), przeczące (*-a, -anti*), itd.

Co jest charakterystyczne dla tej jednej z najważniejszych procedur neologicznych? A więc, przede wszystkim:

- rozszerzenie znaczenia odziedziczonych prefiksów,
np. prefis *pro-* w znaczeniu “korzystny dla (kogoś, czegoś)”: *proamericano, progubernamental, proamnistía, prodemocrático*, itp.,
- alternacja wariantów tradycyjnych z klasycznymi,
np. *entre / inter, sobre / super*, itp.
- aktywizacja wcześniejszych elementów (tych, które zanikły podczas przechodzenia z łaciny do *romance*),
np. *contra-, extra-, -vice*, itp.

We współczesnym języku hiszpańskim występują:

- *kultyzmy* z wariantami łacińskimi, np. *intra-, infra-, supra-, ultra-*,
- formy z wariantami zlatynizowanymi, np. *maxi-, mini-, multi-, pluri-*,
- formy z wariantami greckimi, np. *auto-, micro-, hiper-, poli-*, itp.

Przykładowo poniżej podajemy wybrane dwa przykłady dla pojęć odpowiednio liczebności (ilości) i podrzędności (mniejszości, małości):

pojęcie: liczebność, ilość

multi-: *multicentro, multidisciplinario, multifamiliar, multimedia, multipartidismo, multivisión, multifacético*, itp.;

pluri-: *pluriempleo, pluripartidismo, plurivalencia, pluridimensional, plurilingüe, pluridisciplinar*, itp.

poli-: *polideportivo, polifacético, politraumatismo, polisintético, poliinsaturado, politiquero* itp.

pojęcie: podrzędność, mniejszość, małość

sub-: *subvalorado, subcampeonato, submercado, subcontratación*, itp.

mini-: *minicine, miniserie, minicrisis, minigolf, minibar, minibús, minidisco, minicadena*, itd.

micro-: *microchip, microtomo, microespacio, microclima, micromanipulador, microinyector, microordenador, microfilmadora*, itp.

hipo-: *hipocalórico, hipoalérgico, hipoacústico, hipovolémico, hiposódico*, itp.

infra-: *infravalorar, infraestructura, infrautilizar, infravivienda, infrahumano*, itp.

Do najbardziej produktywnych sufiksów hiszpańskich możemy zaliczyć sufiksy tworzące cztery podstawowe kategorie:

rzeczowniki, *-ero; -ería, -ista, -ura, -ismo, -miento, -ción*: *cajero, consejería, accionista, blancaura, autoritarismo, esparcimiento, tasación*),

przymiotniki, *-ico, -í, -il, -oso, -esco, -able, -ario, eño, -al*; *lexicogenésico, iraní, estudiantil, sedoso, goyesco, desagradable, universitario, angoleño, sensacional*,

czasowniki, *-ar, -ear, -izar, -ificar, -ecer*; *ordenar, plantear, actualizar, clasificar, florecer*,

przysłówki, *-mente; anualmente, expresamente* i in. (por. Guerrero Ramos, 1995).

Interfiksy pełnią istotną rolę łącznika pomiędzy rdzeniem i sufiksami, np. *call-ej-ero*. Bez morefemu derywacyjnego *-ej-* wyraz ten przestałby istnieć. Niektóre mogą nadawać określone zabarwienie znaczeniowe, np. w: *jug-arr-eta* interfiks *-arr-* ma zabarwienie pogardliwe.

Parasynteza tradycyjnie uważa się w języku hiszpańskim za formę derywacji, przy której ma miejsce jednocześnie sufiksacja i prefiksacja w odniesieniu do tego samej bazy (rdzenia). Jest połączeniem derywacji i kompozycji, przy czym zakłada się, że pierwotnie nie istniała w zasobie języka ani forma bazowa z prefiksem ani z sufiksem:

Typowe przykłady przytaczane jako kontrastywne:

entristecer < *triste* (nie istniały formy: **entrist-* i **tristecer*); natomiast: *complacencia* < *complacer*, najpierw prefiksacja czasownika: *complacer*, a potem sufiksacja: *complacer* – *complacencia* (wg Otaola Olano, 2004).

Poza parasyntezą cechą specyficzną morfologii derywacyjnej języka hiszpańskiego jest częste tworzenie terminów krótszych od samego rdzenia. Procesem odwrotnym do sufiksacji jest tzw. *sufiksacja zerowa* lub inaczej *derywacja wsteczna* (hiszp. *derivación regresiva*),

np. *tomar* – *toma*, *pasar* – *paso*, *ajustar* – *ajuste*, itd.

We współczesnym języku hiszpańskim proces ten jest nadal dość produktywny.

Kompozycja leksykalna (złożenia) stosuje w neologii hiszpańskiej różne procedury słowotwórcze, które można zgrupować w dwóch charakterystycznych blokach:

– typowe zestawienia (hiszp. *yuxtaposición*),

np. *bocacalle, caradura, malgastar, cabizbajo, malquerencia, sordomudo, guardabosques, compraventa, bienaventuranza*) w kombinacjach między podstawowymi kategoriami:

S+S, S+Adj., Adj. + S, Adj.+Adj., V + S, V + V, Adv. + V, Adv. + S;

– złożenia syntagmatyczne (hiszp. *composición sintagmática*)⁵,

np. *carro de combate; visita relámpago; físico-químico*).

Nowe procedury neologiczne w neologii formalnej polegają na tworzeniu nowych jednostek leksykalnych za pomocą wszelkiego rodzaju skrótów, skrótowców i akronimów. Leksykologzy hiszpańscy nazywają często ten proces *kompozycją regresywną*. Tak jak w większości języków europejskich, jednostki leksykalne tego typu charakteryzują się dużą dynamiką rozwoju. W związku z tym, trudno jest niekiedy określić precyzyjnie reguły ich powstania.

Sigla, to hiszpański skrótowiec powstający zazwyczaj jako zestawienie pierwszych liter wypowiedzenia lub syntagmy, a zatem różni się on od każdej jego części składowej. Leksykalizacja skrótowca zachodzi wówczas, kiedy w świadomości użytkowników następuje zatarcie znaczenia składników wyjściowych, np. *OTAN* – *otanismo*, *UGT* – *ugetista*, la RAE, un talgo, itp.

W pierwszej jednak kolejności skrótowce są wymawiane lub przeliterowane, np.:

RNE wymawia się jak: *Radio Nacional de España*, FFAA wymawia się *Fuerzas Armadas*.

Są to tzw. skrótowce *transparentne* (hiszp. *transparente, desarrollado*). W skrótowcach, które się literuje, wymawia się zazwyczaj osobo każdą literę wszystkich członów:

DGT czytamy *degete*: *Dirección General del Tráfico*, IPC, *ipece*: *Índice de Precios al Consumo*.

Skrótowiec hiszpański może posiadać również strukturę sylabiczną lub mieszaną:

UNED czytamy *uned*: *Universidad Nacional de Educación a Distancia*, *ONCE*, *once*: *Organización Nacional de Ciegos Españoles*;

PSOE wymawiamy natomiast, *pesoe* lub *psoe*, PNV, *peeneuve* lub *peneuve*.

W Hiszpanii wyróżnia się także tzw. **sigloides**, np. *RENFE Red Nacional de Ferrocarriles Españoles*, gdzie bierze się pod uwagę dwa grafemy początkowe pierwszego i ostatniego wyrazu. Wyraźnym współczesnym procesem kompozycyjnym jest **akronimia**, polegająca na redukcji morfofonologicznej dwóch składników leksykalnych, przy czym we współczesnym języku hiszpańskim obserwuje się często obcą interferencję ujawniającą się np. w zamianie klasycznego układu następstwa elementów w akronimie oraz bezpośredni wpływ zapożyczeń,

⁵ W terminologii hiszp.: *sinapsia, disyunción, contraposición* (por. Alvar Ezquerro, 1995).

np. *motel* (*motor* + *hotel*), *telemática* (z ang. *telematics* < *tele-* (*telecomunicaciones*) + *-informatics* (*informática*)).

Najczęściej hiszpańskie akronimy redukują pierwszy składnik przy zachowaniu integralności drugiego lub jednocześnie następuje redukcja obu składników:

np. *unicentro* (*unión* + *centro*), *mercamadrid* (*mercado* + *Madrid*), *ciberspacio* (*cibernética* + *espacio*);
eurovisión (*europa* + *visión*), *informática* (*información* + *automática*).

Akronim w języku hiszpańskim może mieć także znaczenie skrótowca czytanego tak jak zwykły wyraz, np. *OTAN*, *SIDA*, itp. Warto również pamiętać, że hiszpański podobnie jak inne języki przejął z języka angielskiego liczne wyrazy, szczególnie z dziedziny nauki i techniki, które w tym języku są akronimami lub skrótowcami, np. *radar*, *pulsar*, *laser*. Tak zwane w hiszp. *acortamiento léxico* (ang. *clipping*), stanowi dość rozpowszechniony szczególnie w ostatnich latach sposób skracania jednostek leksykalnych polegający na redukcji jednej lub kilku sylab na końcu wyrazu. Oto kilka przykładów:

profesor = *profe*, *cortometraje* = *corto*, *peluquería* = *pelu*, *supermercado* = *super*, *narcotraficante* = *narco*, *película* = *pele*, itp.

Imiona własne, wg tego schematu, również bywają skracane w języku potocznym i zastępowane przez warianty spieszczone,

np.: *Bea* < *Beata*, *Tere* < *Teresa*.

Niekiedy są opuszczane również pierwsze sylaby wyrazu, np. *ómnibus* = *bus*, *Florentina* = *Tina*, *Guadalupe* = *Lupe*, itp.

4.2. Neologia semantyczna

Neologia semantyczna zajmuje się tworzeniem nowego znaczenia dla istniejącego w zasobie leksykalnym wyrazu. W języku hiszpańskim związana jest ze znanymi mechanizmami semantycznymi. Na przykład, wg Otaola Olano (2004: 70–71) wyróżnić można:

- metaforę, np. *cumbre* (*conferencia cumbre* < *conferencia en la cumbre*)
tarro < *cabeza*, itp.,
- metonimię, np. *pluma* – *escritor*, *ha tomado unos vasos*, itp.,
- antonomazję, np. *casariano* < Julio Casares; *bolivariano* < Simón Bolívar, itp.,
- specjalizację leksyki języka ogólnego, np. *deslizamiento*, *caldera* (*geografía*, *geología*), itp.,

- transferencję terminologii, szczególnie w językach fachowych, np. driver (golf), driver (informática), itp.,
- deprecjację znaczeń właściwych dla terminologii specjalistycznej, np. pivotar (deportes)⁶.

Za pośrednictwem istniejących jednostek leksykalnych tworzone są nowe związki leksykalne syntagmatyczne (złożone) i/lub frazeologiczne, (tzw. *lexías* (Pottier), *sinapsias* (Benveniste)),

np. *hombre rana*, *hombre del tiempo*, *hombre bueno*, itp.

Drugą formą neologii semantycznej jest tzw. *neologia zmiany kategorialnej*. Możemy wyróżnić kilka jej typów:

- *adiektywizację* (tj. zamianę syntagmy przyimkowej (przyimek + rzeczownik) na przymiotnik) np.:
- *aumentos de salario – salariales, subvenciones del estado – estatales, medidas de protección – protectoras, proteccionistas*, itp.,
- *sustantywizację*, np. *empresa constructora – constructora, industria cervecera – cervecera, lotería primitiva – primitiva*,
- *adiektywizację rzeczownika*, np. *posición clave, visita relámpago*, itp.,
- *adwerbializację przymiotnika*, np. *hablar claro, jugar limpio*, itp.
- *adwerbializację rzeczownika*, np. *hacer gala, hacer fuego*, itp. (por. Guerrero Ramos 1995: 39–41)

4.3. Proces zapożyczania albo neologia przez zapożyczenia

Proces zapożyczania należy do fundamentalnych sposobów neologicznego wzbogacania każdego języka. O zasobie leksykalnym współczesnego języka hiszpańskiego opartym o zapożyczenia wspominaliśmy już na wstępie. Przytoczone proporcje neologiczne jasno określają rolę zapożyczeń historycznych i współczesnych w kształtowaniu zasobu leksykalnego tego języka. W tym miejscu wskażemy jedynie kilka tendencji natury ogólnej. W hiszpańskiej leksykologii najczęściej toczy się dyskusja na temat relacji między: *neologizmem niezasymilowanym* i *zasymilowanym*, między *zapożyczeniami potrzebnymi* i tymi, które uważane są za tzw. *niezasadnione, niepożądane*. Tendencją jest często wspólne funkcjonowanie w systemie języka hiszpańskiego form oryginalnych i tych zaadoptowanych już do reguł fonetyczno-fonologicznych. Decyzje normatywne Królewskiej Akademii Języka Hiszpańskiego podejmowane są z dużym opóźnieniem i nie zawsze bywają satysfakcjonujące wobec panujących przyzwyczajzeń czy mody, tak w języku ogólnym jak i w poszczególnych technolektach (por. Guerrero Ramos 1995: 36–39), np.:

⁶ Przykłady zmienione.

eslogan, penalti, córner, filme; güisqui/whisky; jersey/yersey/yersi; espot/spot, itp.

Zapożyczenia konieczne, tzw. *denotacyjne (neologii denominacyjnej)* służą do desygnacji rzeczy i pojęć nowych powstałych w innych krajach niż hiszpańskojęzyczne. I tutaj dominują oczywiście anglicyzmy. Natomiast na profilację zapożyczeń zbędnych w systemie wpływają czynniki typowo pozajęzykowe. W obu jednak przypadkach zapożyczenia pochodzą z języka krajów dominujących naukowo i ekonomicznie lub są wynikiem prestiżu przypisywanego określonym środowiskom, z których importowany jest dany neologizm.

Jeśli chodzi o anglicyzmy, to odnotować należy duży napływ nowych jednostek leksykalnych, które przyjmowane są jako *zapożyczenia bezpośrednie*, np. *squash, sport, holding, rafting, stand, windsurfing, zapping, waterpolo, itp.*, wymawiane niekoniecznie w sposób zbliżony do wymowy angielskiej. Najczęściej są to zapożyczenia zaadoptowane do fonetyki hiszpańskiej, np. formy z dodanym [e] nagłosowym: *esprinter < sprinter, escáner < scanner, esnob < snob* albo inne: *camping, marketing, estanding* (wymowa z [n] dziąsłowym a nie welarnym, itp.⁷).

Przykładowo anglicyzm *zapping* uważany jest jako zbędny z uwagi na istniejącą już zintegrowaną formę hiszp. *zapeo* (*hacer zapeo*, pol. zmieniać pilotem programy /kanały/ TV). Inne przykłady neologizmów zaadoptowanych morfologicznie z własnymi sufiksami: *jazzista, sandwichería, futbolista, esponsorización*, itp.

Poza **kalkami strukturalnymi (formalnymi)** z języka angielskiego, dostosowywującymi się na ogół precyzyjnie do wymogów systemu języka hiszpańskiego, np. *fin de semana < weekend, rascacielos < skyscraper*, występują także **kalki semantyczne (neosemantyzmy)**, które wpływają najbardziej niekorzystnie na funkcjonowanie systemu leksykalno-semantycznego⁸,

np. *canal – cadena de televisión, firma – empresa, casa comercial, ascendencia – dominación, remover – extraer*, itp.

Określane są jako tzw. **barbaryzmy**, nie wszystkie oczywiście pozostają w systemie języka. Ostatnio częstym zjawiskiem jest pojawianie się form zastępczych dla niektórych już przyjętych anglicyzmów, np. *batir el récord – establecer una marca*. Dowodem natomiast na zadomowienie się neologizmu w systemie leksykalnym jest jego derywacja wg stałych reguł słowotwórczych istniejących w języku,

np. *gol: golear, goleada, goleazo*, itp.

⁷ Íbidem, Guerrero Ramos (1995: 36–39).

⁸ Rozróżnienie pojęć kalki strukturalnej i semantycznej przyjmujemy za m. in. Gómez Capuz (1994, 1995).

5. Podsumowanie

W artykule zaprezentowano podstawowe tendencje neologiczne współczesnego języka hiszpańskiego (tzw. *español moderno*) opierając się głównie na poglądach leksykologów hiszpańskich. Odniesiono się jedynie do problematyki neologii leksykalnej, pomijając np. szereg zagadnień związanych z morfologią, składnią czy frazeologią.

Neologia w języku hiszpańskim zapewnia ciągły rozwój heterogenicznego zasobu leksykalnego, jego ustawiczne odnawianie i aktualizację. Należy jednak pamiętać o tym, że fundamentalne procedury i mechanizmy słowotwórcze podlegają ustawicznym zmianom, modyfikacjom, nie zawsze łatwym do uchwycenia i bezpośredniej obserwacji (tzn. w ujęciu synchronicznym).

Duży zasięg geograficzny języka hiszpańskiego, jego liczne odmiany, głównie w Hispanoameryce komplikują znacznie przedstawiony w artykule ogólny zarys hiszpańskiej problematyki neologicznej.

Podstawowa bibliografia

- Álvarez de Miranda, P. 2009. „Neología y pérdida léxica”. W zbiorze: de Miguel, E. (red.). *Panorama de la lexicología*. Barcelona: Editorial Ariel. 133–158.
- Alvar Ezquerro, M. 1995. *La formación de palabras en español*. Madrid: Arco Libros.
- Cabré, M.T. 1993. *La terminología. Teoría, metodología, aplicaciones*. Barcelona, Antártida/Empúries.
- De Miguel, E. (red.). 2009. *Panorama de la lexicología*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Felíu Arquiola, E. 2009. „Palabras con estructura interna”. W zbiorze: de Miguel, E. (red.). *Panorama de la lexicología*. Barcelona: Editorial Ariel. 51–82.
- García Platero, J.M. 1995–1996. „Observaciones sobre el neologismo”. *Revista de Lexicografía II* 1995–1996. 49–59.
- Gómez Capuz, J. 2004. *Préstamos del español: lengua y sociedad*. Madrid: Arco Libros.
- Gómez Capuz, J. 2005. *La inmigración léxica*. Madrid: Arco Libros.
- Guerrero Ramos, G. 1995. *Neologismos en el español actual*. Madrid: Arco Libros.
- Otaola Olano, C. 2004. *Lexicología y semántica léxica. Teoría y aplicación a la lengua española*. Madrid: Ediciones Académicas.

POLITYKA JĘZYKOWA W UKŁADZIE TRANSGRANICZNYM (POLSKA, LITWA, BIAŁORUŚ)

JAN ZANIEWSKI, NATALLIA NIZHNEVA,
NADZEYA NIZHNEVA-KSENAFONTOVA, KAROLIS IVANAUSKAS,
ZOFIA TRANCYGIER-KOCZUK

*Bez znajomości języków obcych człowiek
czuje się gorzej niż bez paszportu*

Antoni Czechow

Zagadnienie polityki językowej dla każdego kraju jest dziś tak samo ważne jak problem gospodarczy i ekonomiczny. W szerszej perspektywie czasowej jest więc zagadnieniem rozwoju i bytu narodowego. Jest też w polu zainteresowań glottodydaktyki¹ naukowej, a glottodydaktyka odpowiada na pytanie: jakich uczyć się języków? w jakim celu? w jakim stopniu? Jednak dzisiaj glottodydaktyka stanęła przed koniecznością permanentnej weryfikacji swych osiągnięć i odrzucania tego, co zbędne na danym etapie rozwoju wiedzy, gdyż mamy dziś nowe narzędzia twórczej pracy i filozofię nowego myślenia

Nowe technologie w nauczaniu i uczeniu się języków obcych. Historia metodyki nauczania języków obcych pokazuje, że w żadnej innej dziedzinie nauk pedagogicznych nie było i nie ma takiej ilości poszukiwań, deklaracji, dążeń i propozycji skierowanych na ułatwienie, przyspieszenie, udoskonalenie nauczania języków obcych. Język, jako przedmiot nauczania jest przedmiotem

¹ *Glottodydaktyka* – nauka o metodach nauczania i uczenia się języków obcych; gr. glotta – język + gr. didaktikos – umiejący uczyć; synonim – *lingwodydaktyka*, od łac. lingua – język + dydaktyka.

specyficznym. Nie można go tak nauczać jak inne przedmioty (ekonomii, historii czy fizyki), ponieważ w innych przedmiotach fala nośna informacji jest znana (sam język jest znany). Kiedy uczymy języka obcego to musimy uczyć treści i samego języka, czyli, podwójnie. Z tego nie zdają sobie sprawy różni psychologowie i, niestety decydenci. Powstało kilkadziesiąt metodyk szczegółowych, które zmieniają się nadal, co 8–10 lat. W ostatnim okresie, ze względu na wzrastającą potrzebę nauczania języka obcego w możliwie krótkim czasie pojawiły się tzw. metody intensywne i podejścia komunikacyjne².

Podstawowa cecha współczesnych metodyk szczegółowych – to dążenie do opanowania języka przez każdego ucznia. Wcześniej martwiono się jak uczyć, dzisiaj – jak uczyć się i jak nauczyć.

Tradycyjne sprawności językowe: słuchanie ze zrozumieniem, mówienie, czytanie i pisanie są rozszerzone o czynnik kulturowy i są zróżnicowane poprzez czynności kompleksowego przetwarzania słów. Służą temu inteligentne systemy komunikacyjne (IMSI, Internet), m.in. leksykografie komputerowe (oparte na komputerze słowniki, maszynowo odczytywalne słowniki, banki leksykalne i terminologiczne, *lexica* o sztucznej inteligencji, leksykalne bazy danych, tłumaczenie maszynowe), oraz baza naturalnej wiedzy językowej (włączając gramatyki, informację leksykalną, fonetyczną i akustyczne cechy mowy, reguły stylistyczne i retoryczne). Wymienione środki i techniki wyszły już z fazy eksperymentów i są już powszechnie stosowane. Tak, więc nowa polityka językowa musi być połączona z polityką popierania nowych technologii nauczania i uczenia się. Potrzebne są ponadnarodowe strategie dla nauki języków obcych oraz nowe technologie i metody nauczania, których rozwój i powszechność winna być zróżnicowana w stosunku do aktualnych potrzeb i sytuacji. Od tego zależy wyrównywanie poziomu ekonomicznego i cywilizacyjnego poszczególnych krajów i regionów.

Edukacja językowa umożliwia, ułatwia i propaguje wszystkie sfery osiągnięć ludzkich, a w szczególności zdolność tworzenia wynalazków; możliwość odbioru, przyjmowanie, przekazywanie, omawianie i rozwój nowych pomysłów; wyrażanie idei, skłonności, opinii i emocji; wzajemne oddziaływanie społeczne i polityczne, negocjacje oraz ich przekaz. Język – to forma istnienia wiedzy. Języki obce w dydaktycznej siatce godzin zajmują około 7–10% czasu, chociaż na późniejszy status zawodowy człowieka wpływają już w 25–30 procentach. Dostęp do piśmiennictwa obcojęzycznego jest tu czynnikiem decydującym.

Tak więc, każdy nowy system językowy w znacznym stopniu rozszerza możliwości mózgu, a przez to i inteligencję uczącego się. Potwierdzają to badania neurologiczne.

² M.in. *hipnopedia* – nauka przez sen.

Według wielokrotnej inteligencji, pewne zdolności mózgu (np.: lingwistyczne, matematyczne, muzyczne, malarskie, ruchowe) należy uznać, jako określone moduły, uniwersalne dla różnych narodów. Nie ma więc narodów „zdolnych” i „niezdolnych” językowo. Aczkolwiek może istnieć zróżnicowanie kulturowe w odbiorze obrazu i muzyki, to jednak zdolności językowe pełnią specjalną rolę w koordynacji i stymulowaniu innych zdolności. Język i obraz się uzupełniają, jako narzędzia edukacyjne, lecz język jest narzędziem komunikowania się ludzi tak idealnym i przenosi informację z taką precyzją, z jaką nie może równać się obraz.³ Dziś niemożliwym jest precyzyjnie wymienić liczbę języków używanych w świecie, gdyż trudno jest określić, co jest wariantem lingwistycznym, a co językiem. Według różnych źródeł na świecie jest około 3–5 tysięcy języków⁴. W ostatnich dziesięcioleciach kilka wariantów lingwistycznych uzyskało status języka, lecz jednocześnie niektóre z nich zniknęły i nadal znikają, zubożając tym samym dziedzictwo ludzkości. Jednak tylko 250 języków posiada pismo, a 50 z nich ma więcej niż jeden milion nosicieli. Spośród ponad 180 krajów, 30 ma dwa oficjalne języki, a 10 państw – ma więcej niż dwa (m.in. Indie, Luksemburg, Szwajcaria). Istnienie mniejszości narodowych powoduje, że dwu- lub wielojęzyczność w danym kraju staje się dziś zjawiskiem normalnym. Komisarz UE ds. edukacji, kształcenia, kultury i młodzieży, Jan Figiel niedawno stwierdził: „*Chociaż obserwujemy pewne postępy, nadal można wiele zrobić, aby wszystkim uczniom dać możliwość uczenia się w szkole dwóch języków obcych. Taki cel państwa członkowskie postawiły sobie w Barcelonie w 2002 r. Cel ten jest obecnie uznawany za jedną z ośmiu kluczowych kompetencji w uczeniu się przez całe życie, zaproponowany przez Radę i Parlament Europejski w grud-*

³ Alfabet języków europejskich liczy ponad 30 liter, obraz – około 11.000 odcieni kolorów. Muzyka przy pomocy tylko 7 nut i tyluż tonów jest w stanie wyrazić bogactwo zdarzeń i uczuć, które wyrażają język lub obraz.

⁴ Najbardziej rozpowszechnione języki na świecie: 1 miejsce zajmuje *chiński* (narzecze mandaryn języka chińskiego) jako najczęściej używany na świecie, posługuje się nim ponad 885 milionów ludzi); 2 miejsce – *hiszpański* – 332 miliony, 3 – *angielski* – 322 miliony, 4 język *bengali* – 189 mln., 7 język *rosyjski* – 170 mln. Na kontynencie afrykańskim ponad 1000 różnych języków. Mieszkańcy Nowej Gwinei Papua rozmawiają na około 700 językach. Język *taki* rozpowszechniony w niektórych częściach Francuskiej Gwinei posiada tylko 340 słów. Językami urzędowymi ONZ są: angielski, *arabski*, *chiński*, *hiszpański*, *francuski* i *rosyjski*, a w Unii Europejskiej: *angielski* i *francuski*. Dla przykładu, w USA w języku *angielskim* rozmawia 130 mln., Kanadzie – 11,1 mln., Wielkiej Brytanii 17,9 mln., Australii – 5,5 mln.

Każdy język ma swoją specyfikę. W języku eskimoskim ponad 20 synonimów słowa *śnieg*. W języku chińskim ponad 40.000 symboli, a chiński hieroglif oznaczający „*trudność*”, „*nieprzyjemność*” przedstawiony jest, jako dwie kobiety pod jednym dachem. Najdłuższym alfabetem na świecie jest – kambodżański, w nim 74 litery. Litera E – najczęściej używana w języku angielskim, a w większości języków świata, słowo *mama* zaczyna się na literę M.

niu 2006 r.”. Leonard Orban, komisarz UE ds. wielojęzyczności, dodał: „*Wielojęzyczność dotyczy całego społeczeństwa europejskiego. Rozpoczyna się w szkole, ale stale ją rozwijamy, ponieważ musimy uczyć się nowych języków, aby zwiększyć spójność społeczną i dobrobyt. Jest to tematem niedawnego komunikatu Komisji pt. „Wielojęzyczność: atut dla Europy i wspólne zobowiązanie” i cieszę się, że został on poparty dzisiejszą rezolucją Rady w sprawie wielojęzyczności*”⁵.

Istnienie około jednego miliarda analfabetów i pojawienie się wtórnego analfabetyzmu jest największym deficytem, jaki osiągnęliśmy w końcu XX wieku. Nie rozwiązanie praw językowych (w szczególności prawa do edukacji w języku ojczystym), można uważać i za „etnობójstwo” lub „wielობójstwo kulturowe”. Jednym z powodów przewrotów lat 80-ch i 90-tych XX wieku była nietolerancja etniczna, kulturowa i religijna (rozpad Jugosławii, Czechosłowacji, Związku Radzieckiego; separystyczne ruchy w Wielkiej Brytanii, Hiszpanii, Belgii). Wiele współczesnych państw jest zorganizowanych wokół społeczności językowej, a język państwowy przybrał funkcję symbolu państwa.

W latach 90-tych XX wieku zaistniała potrzeba pomysłów innowacyjnych i działań w zakresie nowej polityki językowej w skali globalnej, europejskiej i krajowej. Istniejąca prawie do końca XX wieku polityka językowa, dotycząca nauczania tylko „wielkich” języków europejskich (angielskiego, francuskiego, niemieckiego, rosyjskiego czy hiszpańskiego) nie sprawdziła się, a nawet poniosła porażkę, gdyż narzucała ona cywilizację nosicieli tych języków innym narodom. Nosicielom tych języków europejskich dawało niesprawiedliwe przywileje. Nie musieli oni uczyć innych języków – byli oni w uprzywilejowanej pozycji z powodu opanowania instrumentu porozumiewania się w stosunku do partnera. Nauczanie wymienionych języków nie odbywało się, na ogół, na zasadzie wzajemności, np. w zakresie języka angielskiego⁶. Jednak mówienie w języku obcym wzbogaca osobę nie tylko,0 dlatego, że zwiększa ogólną kompetencję komunikacyjną, lecz także intelekt, gdyż przyczynia się do kształtowania jej osobowości.

W jakim wieku człowiek powinien rozpocząć naukę języków obcych?

Badania eksperymentalne i praktyka w różnych krajach potwierdziły lepsze opanowanie wymowy przez dzieci w wieku 4/5 –7/8 lat. Natomiast w innych aspektach uczenia się, na przykład, w gramatyce, zdecydowanie lepsze rezultaty

⁵ Patrz. Publikacja: *Kluczowe dane dotyczące nauczania języków w szkołach Europy*”. EURIDICE, 2011.

⁶ Pod koniec XX wieku w USA mniej niż 10% absolwentów szkół średnich uczyło się języka obcego 4 lata, a w Wielkiej Brytanii minimalny okres nauczania języka obcego w ciągu 5 lat został wprowadzony dopiero w roku szkolnym 1992/93. W Australii tylko jedno dziecko na dziesięć osiąga poziom „przetwania” w zakresie kompetencji językowej w języku innym niż angielski. (Materiały na w/w temat są w posiadaniu autorów).

osiągają uczniowie starsi, gdyż wiek człowieka jest charakterystyką nie tylko metryczną, lecz również drogą życiową zapełnioną treścią. Intelktualne funkcje człowieka: pamięć, uwaga, myślenie i intelekt zmieniają się w różnych okresach życia. Daje się wydzielić ogólne momenty i cechy rozwoju intelektualnych funkcji dorosłego człowieka, które zmieniają się, mniej więcej, co cztery lata.

Tendencje w rozwoju intelektu dorosłych w zależności od wieku i wykształcenia były badane przez różnych uczonych. Badania i eksperymenty są realizowane na poziomie wskaźnika werbalnego i ogólnego poziomu intelektu, a także na poziomie rozwoju poszczególnych właściwości intelektualnych. W wyniku różnorodnych eksperymentów i obserwacji możemy wyciągnąć pewne wnioski:

- 1) poziom rozwoju intelektualnego znajduje się w bezpośredniej zależności od poziomu wykształcenia;
- 2) wskaźnik intelektu werbalnego jest wyższy od wskaźnika niewerbalnego, i ta rozpiętość powiększa się równoległe z poziomem wykształcenia (rozwój intelektu odbywa się przede wszystkim, kosztem rozwoju struktur werbalno-logicznych);
- 3) wraz z zakończeniem dojrzewiania organizmu nie kończy się rozwój intelektualny, on rozwija się i dalej w różnych okresach dojrzałości, jednak w różnym tempie.

Funkcje intelektualne – pamięci, uwagi, myślenia i intelektu, jako takiego, zmieniają się w różnych okresach dojrzałości.

Jednak można wydzielić ogólne momenty i cechy w rozwoju funkcji intelektualnych:

- a) 18–25 lat – wzrost poziomu pamięci i myślenia;
- b) 26–29 lat – wzrost poziomu uwagi i spadek poziomu pamięci i myślenia;
- c) 30–33 lat – wysoki rozwój pamięci, myślenia i uwagi;
- d) 34–40 lat – spadek i potem nieznaczny wzrost poziomu pamięci, myślenia i uwagi. (L. N. Borisowa, 1974)⁷.

Tak więc, uwzględnianie psychologicznych i intelektualnych cech człowieka przy nauce języka obcego daje większe możliwości niż modernizacja bazy materialno-technicznej (N. Kouplend, 1958)⁸.

Można powiedzieć, że wraz z wiekiem w różnych okresach dojrzałości, intelekt tworzy kompaktowy, jednolity system, a myślenie i pamięć rozwijają się coraz bardziej wzajemnie uwarunkowane i współzależne.

⁷ Борисова Л. Н. *Динамика интеллектуального развития взрослых*. // Возрастные особенности умственной деятельности взрослых. Под ред. В.И. Степановой. Ленинград, 1974.

⁸ W tym względzie, charakterystyczna jest wypowiedź N. Kouplenda: „Obecnie psychologowie osiągnęli wspólne jednomyślne przekonanie, że człowiek wykorzystuje tylko dziesięć procentów swych fizycznych i umysłowych zdolności. Różnica pomiędzy tą siłą, którą on wykorzystuje, i tą, która rzeczywiście jest w jego dyspozycji, – to różnica pomiędzy tym, czym on jest i tym, kim on może być”. Н. Коупленд. *Психология и солдат*. Москва, 1958, с. 117.

Przy nauczaniu i uczeniu się języków obcych istotną rolę odgrywa pamięć. U większości ludzi, pracujących i trenujących swoją pamięć w normalnych warunkach, pozostaje ona długo, do – 50–55 lat, prawie na jednym poziomie. Mózg człowieka liczy 10 miliardów nerwowych komórek-neuronów, a każda komórka posiada 10 tysięcy połączeń bezpośrednich z innymi neuronami. Ilość dróg nerwowych w mózgu jest na tyle wielka, że nie może się ona wyczerpać za okres średnio długiego życia ludzkiego. Nawet pamięć 70–90-letniego człowieka jest w stanie przyswoić nowy materiał.⁹ Tak więc, rozpoczynanie nauki języków obcych może być pożyteczne i skuteczne w każdym wieku, jednak im wcześniej rozpoczynamy naukę, tym lepiej.

W niemal wszystkich krajach europejskich obowiązkowa nauka języka obcego rozpoczyna się obecnie w szkole podstawowej. W większości przypadków dzieci zaczynają uczyć się języka obcego w wieku 8–10 lat, niekiedy nawet wcześniej: we wszystkich wspólnotach autonomicznych w Hiszpanii, także w niemieckojęzycznej wspólnocie Belgii dzieci rozpoczynają naukę języka obcego w wieku 3 lat.

Powstają pytania, jakie języki obce winny być nauczane w świetle nowych potrzeb? i jaki poziom kompetencji językowej winni osiągnąć uczniowie?

W świetle zaleceń UNESCO dla XXI wieku, w systemie państwowym, powinny być nauczane dwa języki obce. Pierwszym nauczonym językiem w Europie winien być język angielski, aby swobodnie porozumiewać się nim w obszarze globalnym. Wynika to z faktu, iż prymat języka angielskiego istnieje dziś w nauce, polityce i dyplomacji, w ekonomii i biznesie, w logistyce i nowych technologiach komunikacji językowej (Internet, poczta elektroniczna), w turystyce, sporcie, w modzie i kulturze młodzieżowej¹⁰. W ogromnej liczbie systemów szkolnych język ten, zarówno pod względem prawnym jak i efektywności, jest nauczany obowiązkowo. Obecnie w Europie języka angielskiego uczy się 90% uczniów, a w 13 krajach europejskich jest on obowiązkowym pierwszym językiem.

Język polski, białoruski czy litewski nie należą do języków o wysokiej wartości komunikacyjnej, dlatego dobra znajomość innych języków w tych krajach jest zagadnieniem bytu państwowego.

⁹ Zaniewski, J. 1980. *Podstawy nauczania języka rosyjskiego jako obcego pracowników nauki medycyny*. Białystok: Wydawnictwo AMB. 25–43

¹⁰ Jak podkreśla prof. Waldemar Pfeiffer, dużego znaczenia nabiera dla pewnego regionu jakiś jeden język, np., wysoka ranga języka rosyjskiego w krajach Wspólnoty Niepodległych Państw, gdzie w pewnych przypadkach język ten zajął pozycję pierwszego języka, nawet przed rodzimym (Białoruś, Ukraina). Przybliżoną wartość ma język francuski w byłych koloniach francuskich. Zob. Pfeiffer, W. 2001. *Nauka języków obcych. Od praktyki do praktyki*. Poznań: WAGROS. 203–211.

W układzie transgranicznym, w Polsce, Białorusi i Litwie, pierwszym nauczonym językiem obcym jest na ogół język angielski.

Drugim językiem nauczonym w Europie winien być język sąsiada danego państwa. Kryterium wyboru drugiego języka, to istniejące lub przewidywane kontakty turystyczne, handlowe, naukowe; przepływ kapitału i siły roboczej. Jak podkreśla W. Pfeiffer (2001), „Postępująca integracja, związane z nią znikanie granic i codzienna szeroka współpraca powoduje zwiększenie wartości komunikacyjnej języka sąsiada”¹¹. Tak więc, jeżeli w danym kraju Europy nauczany jest drugi język obcy, najczęściej wybierane są francuski i niemiecki.

W przypadku Polski – w szczególności we wschodniej części kraju winien być nauczany język rosyjski lub lokalnie ukraiński czy białoruski; dla zachodniej części Polski – niemiecki. Białoruś, kraj de facto dwujęzyczny (rosyjsko-białoruski), dlatego jako drugi język może tu być nauczany język niemiecki, francuski, hiszpański lub lokalnie – polski, ukraiński. Dla Litwy byłyby to – język rosyjski, łotewski lub polski. Powyższe nie oznacza, iż nie należy w tych krajach, jako drugiego lub trzeciego języka, nauczać innych języków, na przykład, francuskiego, hiszpańskiego, włoskiego, szwedzkiego czy nawet chińskiego – jak ma to obecnie miejsce w Republice Białoruś.

Aktualnie w Unii Europejskiej urzędowymi językami są dwa języki – angielski i francuski. Powód? Język angielski jest dziś niekwestionowanym językiem światowym, francuski – wszystkie agendy i instytucje UE znajdują się na terenach francuskojęzycznych: Strasburg, Bruksela, Luksemburg. Bezskutecznie protestują przeciw temu Niemcy – największy płatnik na rzecz budżetu unijnego i największe państwo Unii z najliczniejszym językiem rodzimym – niemieckim. Z języka angielskiego i francuskiego są tłumaczenia na pozostałe języki narodowe Unii.

Nauczanie języków obcych w Polsce

Szkolnictwo: szkoły podstawowe, gimnazja, licea, technikum

Podstawowe kierunki polskiej polityki językowej po 1990 roku sprowadzają się do kilku zasad, m.in.:

- powszechna nauka dwóch języków obcych, z preferencją języka angielskiego;
- kontynuacja wybranych języków na wyższych etapach nauki (gimnazjum, liceum, technikum, lektorat na wyższej uczelni);

¹¹ Pfeiffer, W. 2001. *Nauczanie języków obcych. Od praktyki do praktyki*. Poznań, WAGROS. 208.

– poprawa warunków nauczania (liczebność grupy ćwiczeniowej, wyposażenie sal ćwiczeniowych, wykwalifikowana kadra pod względem językowo-metodycznym).

Braki kadrowe nauczycieli języków obcych odczuwamy w całym okresie powojennej edukacji obcojęzycznej do dziś.

W 1994 roku potrzeby kadrowe były zaspakajane tylko przez nauczycieli języka francuskiego i rosyjskiego (nadmiar). Deficyt – wśród anglistów i germanistów.

W tymże 1994 roku było w Polsce zatrudnionych w szkolnictwie podstawowym i średnim 5.150 nauczycieli języka angielskiego, z których około 3.200 (62%) nie posiadało odpowiedniego przygotowania kierunkowego. Bezwzględny niedobór anglistów wynosił 2.900 osób (56%). Optymalne potrzeby nauczycieli języka angielskiego należałoby, w tym czasie, określić na około 7.000 specjalistów.

Języka niemieckiego nauczało w tym okresie około 4.200 osób, z tej liczby około 1.500 (34%), uczyło języka niemieckiego jako języka pierwszego bez odpowiedniego przygotowania kierunkowego, (z których około 350 osób studiowało zaocznie germanistykę). Bezwzględny niedobór specjalistów w stosunku do potrzeb nauczania tego przedmiotu wynosił około 1.200 osób (27%).

Języka francuskiego nauczało około 1.500 osób, w tej liczbie znajdowało się 350 nauczycieli bez przygotowania kierunkowego (około 50 z nich studiowało zaocznie). Potrzeby bieżące były, więc, zaspokojone w stopniu dostatecznym, zaś zapotrzebowanie na przyszłość trudno było określić z powodu prognozy zainteresowania tym językiem w Polsce.

W 1994 roku w kraju było 19.600 rusycystów z pełnym wyższym wykształceniem i kierunkową specjalizacją, z których 11.600 pracowało w szkolnictwie. Około 8.000 nauczycieli języka rosyjskiego (z tendencją zwyżkową) nie znajdowało zatrudnienia w zawodzie nauczycielskim. Niestety, większość tych nauczycieli z grupy 11.600 po roku 1994 straciło pracę i odeszło z zawodu. Z punktu widzenia strat moralnych i ekonomicznych (koszty wykształcenia) był to błąd strategiczny Państwa Polskiego z powodu marnotrawstwa wysoko wykształconych kadr.

Reasumując powyższe należy stwierdzić, iż okres transformacji społeczno-politycznej w Polsce przyczynił się do upowszechnienia języków zachodnioeuropejskich, kosztem języka rosyjskiego, co znalazło odbicie w sytuacji kadrowej (nadmiar rusycystów i niedobór wykwalifikowanych nauczycieli języków zachodnioeuropejskich). Dalszy rozwój ilościowy i jakościowy nauczanych języków był determinowany niedoborem fachowych nauczycieli języków obcych.

Do 1989 roku pierwszym obowiązkowym językiem obcym był język rosyjski. Jako jedyny był on nauczany w klasach V–VIII ośmioletniej szkoły podstawowej. Potem był kontynuowany w I–IV klasach liceum. Obecnie powszech-

ność nauczania języka rosyjskiego w Polsce systematycznie maleje. Wskaźnik powszechności tego języka w ciągu następnych czterech lat zmalał ponad pięciokrotnie. W roku szkolnym 2005/2006, wskaźniki nauczania języka rosyjskiego oscylował w granicach 15%¹².

Uczący się wybranych języków w ramach zajęć obowiązkowych jako odsetek wszystkich uczniów w latach szkolnych 2005/06 – 2009/10

	Angielski	Niemiecki	Francuski	Rosyjski
2005/06	66%	34%	ok. 2–4%	7%
2006/07	64%	31%	ok. 2–4%	6%
2007/08	76%	31%	ok. 2–4%	5%
2008/09	82%	30%	ok. 2–4%	4,5%
2009/10	85%	32%	ok. 2–4%	4,5%
Niektórzy uczniowie uczą się więcej niż 1 języka zatem wyniki nie sumują się do 100%				

Uczniowie według liczby języków obcych nauczanych w ramach zajęć obowiązkowych w roku szkolnym 2009/2010:

Liczba języków	% uczniów
zero	3,6
jeden	50,4
dwa	44,9
trzy lub więcej	1,1

Największe zmiany w nauczaniu języków obcych w polskich szkołach nastąpiły w 2008 roku, gdy przyjęto NOWĄ PODSTAWĘ PROGRAMOWĄ¹³. Zakłada ona:

1. Obowiązkowa nauka języka obcego od klasy I szkoły podstawowej (od 1 września 2009 r.). Moment rozpoczęcia nauki języka obcego przesunięto z klasy IV do I. Obniżanie wieku rozpoczęcia nauki języka obcego to tendencja światowa.
2. Przesunięcie nauki drugiego języka obcego z klasy I szkoły ponadgimnazjalnej do klasy I gimnazjum.
3. Wprowadzenie obowiązkowej nauki dwóch języków obcych w gimnazjum (od 1 września 2009 r.):

¹² Jednocześnie badacze polscy doszli do bezdyskusyjnego wniosku, że Słowianom na opanowanie przez nich innego języka słowiańskiego w zakresie 3000 słów aktywnie, potrzeba 1200–1500 godzin. Na opanowanie Słowianom języka zachodnioeuropejskiego – 1500–2000 godzin.

¹³ Zgodnie z rozporządzeniem Ministerstwa Edukacji z dnia 23 grudnia 2008 r.

Uczniowie klas I gimnazjum będą poznawać wiedzę i kształtować umiejętności w zakresie drugiego języka obcego. Po trzech latach nauki w gimnazjum będą też mogli rozwijać naukę tego języka w szkole ponadgimnazjalnej. W wielu gimnazjach w Polsce językiem tym będzie język rosyjski. Nastąpi kontynuacja nauki pierwszego języka obcego, rozpoczętej w I klasie szkoły podstawowej, tj. uczniowie klas I gimnazjów będą poszerzać swą wiedzę i umiejętności językowe zdobyte podczas sześciu lat nauki w szkole podstawowej. Językiem najczęściej obecnie wybieranym w Polsce jest język angielski. Należy zakładać, że w większości gimnazjów nauczanie kontynuacyjne będzie dotyczyło właśnie tego języka. Kończąc gimnazjum uczniowie będą się legitymować poziomem oscylującym wokół A2 zaawansowania tego języka (po dziewięciu latach nauki), wg poziomów biegłości Europejskiego Systemu Opisu Kształcenia Językowego (ESOKJ): uczenie się, nauczanie, ocenianie. Języki nauczane w polskich szkołach: angielski, francuski, hiszpański, niemiecki, rosyjski i włoski.

**Kalendarz wdrażania zmian programowych – NOWA PODSTAWA PROGRAMOWA
(Zgodnie z rozporządzeniem z 23 grudnia 2008 r.)**

Rok szkolny	Zreformowane nauczanie w klasach			
2009/2010	I SP	I Gimnazjum		
2010/2011	II SP	II Gimnazjum		
2011/2012	III SP	III Gimnazjum		
2012/2013	IV SP	I L	I T	I ZSZ
2013/2014	V SP	II L	II T	II ZSZ
2014/2015	VI SP	III L	III T	III ZSZ
2015/2016			IV T	I LU
2016/2017				II LU

klasa I SP – I etap edukacyjny: język angielski,

klasa I gimnazjum – III etap edukacyjny: język angielski + drugi język obcy

SP – szkoła podstawowa, L – liceum, T – technikum, ZSZ – zasadnicza szkoła zawodowa, LU – liceum uzupełniające.

Nauczanie wybranych języków obcych jako przedmiotu obowiązkowego według rodzajów szkół w roku szkolnym 2009/2010

Typ szkoły	Angielski	Niemiecki	Francuski	Rosyjski	Hiszpański	Włoski
Ogółem	86,2	33,5	2,7	4,5	0,2	0,2
Szkoły podstawowe	87,4	10,7	0,3	0,8	0,1	0,0
Gimnazja	84,2	38,1	1,7	3,6	0,4	0,1
Licea ogólnokształcące	97,2	63,5	11,5	9,3	2,5	1,6
Technika	95,4	76,0	5,0	11,8	0,2	0,1
Licea profilowane	95,8	71,0	4,7	16,0	0,4	0,3
Zasadnicze szkoły zawodowe	43,9	34,4	1,0	11,3	–	0,0

Nauczanie języków obcych według województw (% ogółu uczniów)

	Angielski	Francuski	Niemiecki	Rosyjski
Dolnośląskie	74,8	2,3	49,1	1,2
Kujawsko-pomorskie	86,2	2,2	32,2	5,5
Lubelskie	91	2,3	21,8	12,6
Lubuskie	61,7	2,5	59	1,5
Łódzkie	86	2,9	33,8	4,5
Małopolskie	89,9	3,6	31,5	2,3
Mazowieckie	91,1	3,4	22,6	9,1
Opolskie	88	1,8	38,5	0,8
Podkarpackie	90,3	2,5	32,6	2,7
Podlaskie	93,2	2,5	23,5	12,1
Pomorskie	84,8	2,1	37	2,0
Śląskie	92,0	4,4	29,4	1,9
Świętokrzyskie	91,0	1,7	27,9	6
Warmińsko-mazurskie	84,2	1,1	33,9	5,3
Wielkopolskie	79,8	2,0	41,5	2,3
Zachodniopomorskie	77,0	1,4	47,3	1,1

Aktualne ramowe plany nauczania języków obcych

I etap edukacyjny – edukacja wczesnoszkolna (trzyletni okres nauczania) – klasa powinna mieć zorganizowane co najmniej **190** godzin nowożytnego języka obcego,

II etap edukacyjny – klasy IV–VI (liczba godzin tygodniowo w trzyletnim okresie nauczania) – **8**,

III etap edukacyjny – gimnazjum (liczba godzin tygodniowo w trzyletnim okresie nauczania) – **9**.

W trzyletnim okresie nauczania poszczególne zajęcia edukacyjne należy zrealizować co najmniej w wymiarze: dwa języki obce nowożytne – 450 godzin (godziny te mogą być dowolnie rozdzielone pomiędzy te języki). Zajęcia mogą być prowadzone w grupach oddziałowych, międzyoddziałowych lub międzyklasowych liczących od 10 do 24 uczniów. W szkołach (począwszy od gimnazjum) liczących nie więcej niż dwa oddziały będzie możliwa realizacja takich zajęć w grupie nie mniejszej niż 7 uczniów.

IV etap edukacyjny:

– **liceum ogólnokształcące** (liczba godzin tygodniowo w trzyletnim okresie nauczania) – pierwszy + drugi język obcy – **15** (Jeden z języków obcych powinien być kontynuacją języka obcego nauczanego w gimnazjum);

- **technikum** (liczba godzin tygodniowo w trzyletnim okresie nauczania) – pierwszy język obcy – **15**, drugi język obcy – brak, (jeden z języków obcych powinien być kontynuacją języka obcego nauczanego w gimnazjum);
- **zasadnicza szkoła zawodowa** (Liczba godzin tygodniowo w dwuletnim okresie nauczania) – 3.

Już od dnia 1 września 2009 r. szkoły mogła we wszystkich klasach realizować nową podstawę programową w zakresie języków obcych; decyzja w tej sprawie jest podejmowana samodzielnie przez każdą szkołę.

Reforma systemu edukacji objęła również wprowadzenie nowego spójnego i bardziej zobiektywizowanego systemu oceniania Wyodrębniono w nim dwa nurty: **ocenie wewnętrzne** i **ocenie zewnętrzne**¹⁴.

Ocenianie wewnętrzne prowadzone jest przez nauczycieli uczących uczniów, w oparciu o opracowanie przez nich wymagania wynikające z przez nich programów nauczania. Ocenianie osiągnięć edukacyjnych uczniów ma na celu również wspieranie ich rozwoju.

Ocenianie zewnętrzne to nowość w polskim systemie oświaty, sukcesywnie wprowadzane od 2002 roku Prowadzone jest przez instytucje zewnętrzne wobec szkoły. W tym celu powołane zostały do życia: Centralna Komisja Egzaminacyjna w Warszawie oraz osiem okręgowych komisji egzaminacyjnych w województwach.

Istotą oceniania zewnętrznego jest, bowiem to, że wszyscy zdający w jednym czasie w całej Polsce, rozwiązują te same zadania, przygotowane przez instytucje zewnętrzne wobec szkoły – Centralną Komisję Egzaminacyjną oraz okręgowe komisje egzaminacyjne.

Egzaminem centralnym z języka obcego nowożytnego objęty jest egzamin maturalny, który składa się z części ustnej i pisemnej. Przykładowo, egzamin z języka obcego na maturze obejmuje trzy części: rozumienie ze słuchu, rozumienie tekstu czytanego oraz wypowiedź pisemną. Czas trwania – 120 minut.

Do egzaminu maturalnego z języka obcego w sesji wiosennej 2006 roku przystąpiło po raz pierwszy 14.386 absolwentów, z 229 szkół ponadgimnazjalnych z województwa podlaskiego (58,2% z liceum ogólnokształcącego, 17,2 – z liceów profilowanych, 23,4% – techników i 1,2% – z liceów uzupełniających).¹⁵ Z liczby 14.386 maturzystów **język angielski** wybrało 11.217 osób, **niemiecki** – 1.055 absolwentów, **rosyjski** – 2.237 osób.

Realizacja nowych założeń polityki językowej w Polsce nie odbywa się bez trudności i uchybień. NIK¹⁶ stwierdziła szereg nieprawidłowości w nauczaniu

¹⁴ Dz. U. z 2004 r. nr 199, poz. 2046 z późniejszymi zmianami.

¹⁵ Absolwenci ze specyficznymi trudnościami w uczeniu się (dysekcja i in.), zdawali egzamin maturalny w warunkach i formie dostosowanych do indywidualnych potrzeb psychofizycznych i edukacyjnych.

¹⁶ NIK – Najwyższa Izba Kontroli (państwowej) jest instytucją niezależną od rządu i podlega parlamentowi.

języków obcych w Polsce. Do nich zaliczono: zawyżoną liczebność¹⁷ uczniów w grupie językowej (ponad 24 osób, zamiast zalecanych 12) – 53,3% szkół; nauczanie bez odpowiedniego programu – 13,4% klas; stosowanie nieodpowiednich podręczników dla danego kontyngentu uczniów oraz brak w szkole pracowni językowych z odpowiednim wyposażeniem w pomoce naukowe – 22,4% szkół; powierzanie zajęć nauczycielom nie posiadającym wymaganych kwalifikacji językowych i pedagogicznych – 49% szkół.

Na niedoskonałość całego dotychczasowego systemu nauczania języków obcych w szkolnictwie polskim wskazuje fakt istnienia bardzo rozbudowanych prywatnych kursów językowych i tzw. korepetycji. Wyniki badań dotyczących edukacji pozaszkolnej wskazują, że co trzeci uczący się na kursach to uczeń szkoły podstawowej lub gimnazjum.

Szkoły wyższe (lektoraty)

Do 1990 r. w uczelniach państwowych w Polsce istniał następujący obligatoryjny model lektoratów: język rosyjski + jeden z języków zachodnioeuropejskich do wyboru, przez okres dwóch lat po 2 godz./tyg.

Już w latach 1991/92, z zasady, pierwszym językiem w uczelniach był język angielski (około 97% uczących się), a drugim do wyboru z grupy: francuski, niemiecki, rosyjski. W różnych uczelniach na poszczególnych wydziałach język francuski wybierało 12–17% studentów, niemiecki – 35–50%, rosyjski – 10–45%. Na wydziałach „komercyjnych” w uczelniach ekonomicznych na język rosyjski decydowało się do 90% populacji studentów.

Obecnie programy nauczania, ilość godzin, liczebność grupy ćwiczeniowej oraz wybór nauczanego języka na danym wydziale, określają Rady Wydziałów. Aktualnie dominującymi językami są: język angielski, niemiecki, francuski i rosyjski. Ze względów ekonomicznych na wielu wydziałach uczelni państwowych nastąpiła kompresja godzin lektoratowych, tworzy się duże grupy (20–30 osobowe) lub naucza się tylko jednego języka obcego, z zasady – angielskiego, przez 2 lata (120 godzin)..

Jeszcze gorzej przedstawia się sytuacja lektoratów na uczelniach niepaństwowych, gdzie często najważniejszy jest zysk, a języki obce w większości traktowane są „po macoszemu”. Często też, na uczelniach niepaństwowych, na lektoratach uczy się języków, które nie są ważne i dominujące w danej specjalności i kierunku studiów, np. hiszpański lub włoski na medycynie lub ekonomii.

¹⁷ Teoria i praktyka glottodydaktyczna potwierdziła, iż 7 osób w grupie jest najbardziej odpowiednią ilością do efektywnego nauczania języka obcego w szkole. W uczelni wyższej (lektorat, filologie) wielkość grupy ćwiczeniowej nie powinna przekraczać 10–12 osób.

Nauczanie języków obcych na Litwie

Na Litwie nauka szkolna trwa 12 lat. Po wstąpieniu Litwy do Unii Europejskiej znajomość języków obcych stała się ważnym czynnikiem w strategii rozwoju kraju.

W kraju tym panuje przekonanie, iż należy uczyć się języków najbardziej rozpowszechnionych w Europie tj. angielskiego francuskiego, niemieckiego i rosyjskiego. Regionalnie, należy uczyć języków swoich sąsiadów – języka polskiego i łotewskiego, a także krajów, z którymi Litwini mają rozwinięte kontakty w wielu dziedzinach, na przykład, języków skandynawskich. Kierując się zaleceniami UE i polityką oświatową kraju na lata 2003–2012 zaplanowano, aby każdy obywatel, oprócz języka ojczystego znał jeszcze dwa języki obce, rozpoczynając naukę możliwie wcześniej.

Szkoła podstawowa i średnia

W litewskiej szkole podstawowej (klasy I–X) obowiązkowo naucza się dwóch języków obcych. Jeżeli klasa liczy 20 i więcej uczniów, a jednocześnie ma wystarczające środki i nauczycieli języków obcych, to na zajęciach obcojęzycznych klasa jest dzielona na dwie grupy.

Nauka pierwszego języka obcego (z grupy trzech języków UE: angielski, francuski, niemiecki) rozpoczyna się w klasie II. Większość uczniów wybiera język angielski. Na naukę w klasach II–IV, przeznaczają się 2 godz./tygodniowo; w klasach V–X przeznaczają się 3 godz./tyg.

Drugi język obcy nauczany jest od klasy VI do X (na naukę przeznaczają się 2 godz./tyg.). W klasach XI–XII drugi język jest obowiązkowy tylko dla tych uczniów, którzy planują studiować nauki humanistyczne (2 godz./tyg.). Wśród drugiego języka obcego, wybieranego przez uczniów, liderem jest język rosyjski, a następnie niemiecki.

Poziom znajomości języka obcego zorientowany jest na wytyczne Rady Europy. Rada Europy stworzyła system oceny znajomości języka obcego obejmujący 6 poziomów. I tak, klasy II–IV zorientowane są na osiągnięcie poziomu znajomości A1, klasy V–VI na A2, VII–VIII na B1, IX–X na B2.

Szkoły wyższe (lektoraty)

Programy nauczania języków obcych na lektoratach w wyższych uczelniach (uniwersytety, akademie, szkoły wyższe zawodowe, kolegia), opracowywane są przez same uczelnie. Aczkolwiek one nieznacznie się między sobą różnią, to

jednak, w zasadzie są zbieżne. Obowiązuje nauka jednego języka obcego. Jednak fakultatywnie studenci mają prawo do nauki drugiego języka. Nauka języka pierwszego na lektoracie (przeważnie angielskiego lub niemieckiego czy francuskiego), na ogół, obejmuje 3 semestry. Po wykonaniu testu diagnostycznego studentów dzieli się na grupy zgodnie ze znajomością na poziomie B1, B2 i C1. Studenci z grupy C1 otrzymują 6 punktów ESTS, pozostali słuchacze, z grup B1 i B2 punktów ECTS nie otrzymują.

Dla chętnych organizowane jest nauczanie drugiego języka obcego z grupy: angielski, niemiecki, francuski, hiszpański, włoski, rosyjski i polski. Studenci za drugi język punktów nie otrzymują. Zainteresowani drugim językiem są przeważnie studenci, planujący wziąć udział w wymianie międzynarodowej (Erasmus i in.).

Należy zaznaczyć, iż w wielu uczelniach są tzw. *ciągły obcojęzyczne*, tj. wykłady i ćwiczenia prowadzone są w językach obcych, w których uczestniczą nie tylko cudzoziemcy, lecz i obywatele Litwy¹⁸.

Nauczanie języków obcych w Białorusi

Szkoła podstawowa i średnia

W Republice Białoruś system nauczania szkolnego trwa 11 lat, (klasy I – XI) tj. o rok krócej niż w Polsce i Litwie¹⁹. W kraju obowiązują dwa równoprawne języki urzędowe: białoruski i rosyjski. Język rosyjski, powyższy status otrzymał na podstawie republikańskiego referendum w 1995 roku, kiedy to za uznaniem języka rosyjskiego jako języka państwowego wypowiedziało się 83,3% wyborców, biorących udział w referendum. Także w późniejszych dokumentach²⁰ status języka rosyjskiego był potwierdzany i szczegółowo zdefiniowany.

¹⁸ Materiały o nauczaniu języków obcych na Litwie znajdują się w posiadaniu autora.

¹⁹ Patrz. Инструктивно-методическое письмо Министерства образования Республики Беларусь «О преподавании иностранных языков в 2011/2012 учебном году» от 10 мая 2011 г.

²⁰ Patrz: Ustawa Republiki Białoruś z dn. 11 lipca 2007 r. Nr 253, art. 5 „*Języki nauczania i wychowania*”. Mówi się w nim m.in. „...podstawowymi językami nauczania i wychowania w instytucjach oświatowych Republiki Białoruś są białoruski i rosyjski. Państwo gwarantuje obywatelom prawo wyboru języka nauczania i wychowania, stwarza odpowiednie warunki dla realizacji tego prawa. Nauczanie białoruskiego, rosyjskiego i jednego z języków obcych w szkołach ogólnokształcących jest obowiązkowym”. Wszystkie aspekty treści nauczania języka rosyjskiego podporządkowane są nauczaniu efektywnej komunikacji, swobodnemu posługiwaniu się językiem rosyjskim w różnych sferach jego stosowania. Dla realizacji tych zadań i celów w białoruskich szkołach służą takie przedmioty jak: „*Bielaruskaja mowa*”, „*Bielaruskaja literatura*”, „*Russkij jazyk*”, „*Russkaja literatura*”. Patrz: Wymogi obowiązkowe dla standardów „*Общие образо-*

W szkolnictwie białoruskim obowiązuje nauka jednego języka obcego, do wyboru z grupy: angielski, niemiecki, francuski, hiszpański, chiński²¹. O wyborze nauczanego języka decyduje odpowiedni organ oświatowy, uwzględniając potrzeby Państwa oraz możliwości materialne i kadrowe danej szkoły. Średnio w białoruskich szkołach ponad 75% uczniów uczy się języka angielskiego, 20% – niemieckiego, 4% – francuskiego i 1% – hiszpańskiego. Stopień opanowania języka obcego – komunikatywność.

W 11-letniej szkole bazowej nauka języka obcego rozpoczyna się w klasie III i trwa 9 lat, do klasy XI włącznie przez 3 godz./tyg.

W klasach X – XII szkół wieczorowych język obcy nauczany jest przez 2 godz./tyg.

Istnieje także w tutejszym szkolnictwie drugi system, kiedy uczniowie po ukończeniu IV klasy i po zdaniu odpowiedniego egzaminu, mogą dalej kontynuować naukę w gimnazjum w ciągu kolejnych 7 lat (klasy V–XI). W tych gimnazjalnych klasach nauka języka obcego obejmuje 5 godz./tyg. Ostatnie dwie klasy gimnazjum (X–XI), są profilowane w kierunku humanistycznym, fizyko-matematycznym, chemiczno-biologicznym lub społecznym. Nauka języka obcego w tych profilowanych klasach obejmuje 4 godz./tyg.

Ministerstwo Oświaty Republiki Białoruś obligatoryjnie nakłada na dyrektorów wszystkich typów szkół szereg obowiązków, dotyczących nauki języków:

- zatrudnianie odpowiedniej liczby nauczycieli języków obcych;
- podział klasy na 3 grupy liczące nie mniej niż 6 uczniów w grupie i nie więcej niż 10. (Mniejsze ilościowo grupy niż 6 uczniów, mogą istnieć tylko fakultatywnie).
- podział na grupy winien odpowiadać poziomowi opanowania języka obcego przez danego ucznia. W ciągu jednego dnia, niezależnie od typu szkoły, może być tylko jedna lekcja języka obcego;
- możliwość wykorzystania na lekcji środków technicznych (magnetofon, wideomagnetofon, komputer i in).

Nauczyciel język obcego w szkole zobowiązany jest:

- prowadzić całą lekcję w języku obcym; język ojczysty może być wykorzystywany tylko z konieczności do objaśnienia reguł gramatycznych lub semantyzacji skomplikowanych pojęć;
- wprowadzać i utrzymywać nowy materiał leksykalny i gramatyczny w sytuacjach komunikatywnych; sprawności mówienia należy nauczać na podstawie komunikatywnych sytuacji (odgrywanie scenek, dyskusji, projektów i in.);

вание. Основные нормативы и требования”, zatwierdzone przez Ministerstwo Oświaty Republiki Białoruś w 2008 roku

²¹ Patrz: Instrukcyjno-metodyczne pismo Ministerstwa Oświaty Republiki Białoruś „*О преподавании иностранных языков в 2011/2012 учебном году*” z dn. 10 maja 2011r.

- zwiększać na lekcji czas aktywności komunikacyjnej każdego ucznia, stosując pracę w parach, grupach; uczyć czytania i mówienia z obowiązkowym zachowaniem przedtekstowego, tekstowego i potekstowego etapu pracy;
- zabezpieczyć kontrole wszystkich kompetencji językowych na lekcjach bieżących, semestralnie i na zakończenie nauki;
- wykorzystywać technologie komunikatywne w nauczaniu wszystkich rodzajów rodzajach komunikacji językowej i we wszystkich aspektach języka obcego;
- wykorzystywać komunikatywne techniki zapobiegania błędów w mówieniu uczniów, nie naruszając przyjaznego psychologicznego klimatu komunikacji w sztucznym środowisku obcojęzycznym;
- organizować wraz z uczniami pracę pozalekcyjną, pozwalającą wykorzystać język obcy w warunkach, naśladujących realny dyskurs;
- określać treść pracy domowej z uwzględnieniem możliwości grupy i indywidualnych cech ucznia²².

Zaleca się szkołom tworzyć gabinety języków obcych, wykorzystujące informacyjno-komunikatywne technologie, w szczególności środki elektroniczne nauczania. W celu zwiększenia motywacji uczniów do uczenia się języków obcych planowane są różne ogólnokrajowe przedsięwzięcia i imprezy: konferencje prac badawczych uczniów, konkursy z języków obcych, festiwale obcojęzycznych amatorskich teatrzyków. Biblioteki szkolne muszą posiadać odpowiednią literaturę (przynajmniej po 1 egzemplarzu kompletu podręcznika wraz z obudową elektroniczną z każdego języka obcego, a także prenumerować czasopismo „Języki obce w Republice Białoruś”.

Organizacje metodyczne zobowiązane są do operatywnej pomocy konsultacyjnej dla nauczycieli w przygotowaniu lekcji, sprzyjać tworzeniu banku komunikatywnych technologii nauczania języków obcych, popularyzować efektywne metody i techniki nauczania poprzez wymianę doświadczeń pracy nauczycieli.

Szkoły wyższe (lektoraty)

Zgodnie z typowym Programem Nauczania Języków Obcych na lektoratach, w postaci strategicznej integracyjnej kompetencji komunikatywnej, w procesie nau-

²² Zadania domowe winny obejmować czas ich wykonania w domu, nie dłuższy niż: w klasach III–IV – 1,5 godziny, w klasach V–VI – 2 godz., klasach VII–VIII – 2,5 godz., IX–XI 3 godziny. Wskazane wyżej normy czasowe winny dotyczyć wykonania pracy domowej ze wszystkich przedmiotów jednego dnia lekcyjnego. Nauczyciel nie powinien zadawać pracy domowej uczniom III–IV klasy na dni wolne od pracy, a wszystkim pozostałym klasom – na okres ferii.

czania języków obcych dąży się do osiągnięcia takich jej składowych jak: kompetencja lingwistyczna, komunikacyjna, socjokulturowa, kompensacyjna, poznawcza.

Obowiązkowy program lektoratu z języka (do wyboru): angielskiego, niemieckiego, francuskiego lub hiszpańskiego przewiduje następujące warianty:

Wariant 1. Nauka 4 godz./tyg., w ciągu 1 roku, 150 godz. zajęć praktycznych i 122 godz. samodzielnej pracy studenta. Po pierwszym semestrze – zaliczenie, na koniec roku – egzamin.

Wariant 2. Nauka 2 godz./tyg. przez 2 lata, 150 godz. zajęć praktycznych i 122 godzin samodzielnej pracy studenta. Zaliczenie po każdym semestrze, a po IV semestrze – egzamin.

Fakultety. Po decyzji Rady Wydziału student może uczęszczać na zajęcia przez jeden rok, w trybie fakultatywnym (przedłużenie uczęszczania po IV semestrze), wg programu „język specjalistyczny”. Audytoryjne godziny zajęć praktycznych – 68 godz., 2 godz./tyg. Zakończenie zajęć – zaliczenie.

Większość studentów na lektoratach wybiera język angielski.

Reasumując powyższe, należy podkreślić, iż każdy z wyżej omawianych krajów (Polska, Litwa, Białoruś) prowadzi aktualnie państwową politykę językową w zakresie nauczania języków obcych, nadając jej strategiczne znaczenie dla dalszego rozwoju cywilizacyjnego i gospodarczego kraju.

Jednak w sąsiadujących ze sobą krajach (w Polsce, Litwie i Białorusi) obecnie nie zawsze jest możliwa pełna realizacja założeń tych systemów oświatowych. Czasem zdarza się zbyt późne rozpoczęcie nauczania języka obcego, lub niewielka ilość godzin i mała częstotliwość zajęć, zbyt duża ilość uczniów w grupie ćwiczeniowej, brak jednolitych standardów wyposażenia szkół w pomoce dydaktyczne do nauki języków obcych, braki kadrowe, zbyt niskie płace nauczycieli (stąd niechęć filologów do pracy w szkole), brak odpowiednich mechanizmów do szerszej międzynarodowej wymiany międzyszkolnej uczniów – to tylko niektóre przyczyny niedomagań w systemie nauczania języków obcych. Na taką sytuację ma wpływ m.in., obecny światowy kryzys ekonomiczny, czasem niedoskonały system kształcenia nauczycieli, stąd braki kadrowe wśród nauczycieli języków obcych, szczególnie języka angielskiego.

Tym niemniej, władze każdego kraju dążą do stanu, kiedy każdy obywatel będzie potrafił porozumieć się w języku obcym, przynajmniej na poziomie „przetrwania językowego”.

Do niedawna za analfabetę²³ uważano człowieka, nieumiejącego czytać i pisać w języku rodzimym, dzisiaj za takiego uważa się osobę nieznającą języka obcego, gdyż taki człowiek przypomina Cyklopa – jest ślepy na jedno oko²⁴.

²³ W starożytnej Grecji człowieka nieumiejącego czytać i pisać nazywano *idioti*, a posiadającego umiejętność czytania i pisanie – *literati*.

²⁴ Według mitologii starożytnej Grecji, Cyklop – olbrzym z jednym okiem na środku czoła.

Bibliografia

- Balety, E., Candelier, M., Herman-Brennecke, G. i G. Szepe. 1993. *Language policies for the twenty-first century. Report for UNESCO*. FIPLV, August, 1993.
- Candelier, M. 1994. „Les politiques linguistiques dans le monde pour le 21-eme siècle”. *Neofilolog* 7. 7–15.
- Fischer, M. 2001. „Język i polityka. Babylon Europy”. *Deutschland* 3. 31–32.
- Głowacka, B. 2002. „Kilka refleksji na temat wielojęzyczności”. *Języki Obce w Szkole* 6/2002. 18.
- Gnyś, M., Tomczyk-Popińska, E. i M. Żelazowska. 1993. „Organizacja procesu glottodydaktycznego na lektoratach języków obcych w latach 1989–1991 w Polsce”. *Przegląd Glottodydaktyczny* 12. 57–67.
- Mackiewicz, W. 2001. „Język i integracja. Warunek – język”. *Deutschland* 3. 36.
- Pfeiffer, W. 2001. *Nauka języków obcych. Od praktyki do praktyki*. Poznań: WAGROS. 203–211.
- Rozporządzenie Ministerstwa Edukacji Narodowej z 23 grudnia 2008.
- Stępniewski, J. 1993. *Nauczanie języków obcych*. Warszawa: CODN.
- Zaniewski, J. 1994. *Nauczanie języków obcych w XXI wieku*. Białystok: Wydawnictwo ZPDN.
- Zaniewski, J. 1994. „Języki obce w okresie transformacji społeczno-ekonomicznej”. *Neofilolog* 6.
- Zaniewski, J. i B. Zagórska. 2002. „Wielokulturowość a języki obce w zjednoczonej Europie”. W zbiorze: Siek-Piskozub, T. (red.) *European year of languages 2001*. Poznań: Motivex. 65–68.
- Борисова, Л.Н. „Динамика интеллектуального развития взрослых”. W zbiorze: Степанова, В.И. (red.). 1974. *Возрастные особенности умственной деятельности взрослых*. Ленинград.
- Закон Республики Беларусь от 11 июля 2007 г. Статья 5. *Языки обучения и воспитания*.
- Инструктивно-методическое письмо Министерства образования Республики Беларусь. 2011. *О преподавании иностранных языков в 2011/2012 учебном году от 10 мая 2011 г.*
- Соловьев, В. 2001. *Тайны русской души. Вопросы и ответы*. Москва: Русский язык.

CZEŚĆ II

**LITERATUROZNAWSTWO
I KULTUROZNAWSTWO**

OŚWIECENIE GRECKIE

ARES CHADZINIKOLAU

1. Fanarioci. Poezja i proza

Po upadku Krety (1669) literatura grecka przeżywała kryzys. Skończyła się era Vikendiosa Kornarosa, a wpływy weneckie ograniczyły się do wysp Heptanezu. Równocześnie, w tych bezpłodnych latach, nastąpiło przetasowanie sił twórczych. Szczególnie na emigracji, w Wenecji, gdzie powstało Kolegium Flanginiano. Założycielem jego był mieszkaniec z Kerkiry, Thomas Flanginis. We wspomnianym Kolegium, które stało się duchowym schronem dla wykorzystanych Greków, wykładana była gramatyka grecka¹ (podręcznik opracował Konstantinos Laskaris), gramatyka łacińska (podręcznik E. Donato), filipiki *Engiklopedia (Encyklopedia Filologiczna)* Ioannisa Patusasa (wyd. w 1710 w Wenecji)², Wstęp do metrycznej sztuki J. Vlachosa oraz retoryka, logika, teologia i pedagogika.

I tak między Grecją, szczególnie między wyspami Jońskimi a Wenecją powstał niezwykle silny związek duchowy i materialny. O ile Grecy do XVII wieku wyjeżdżali na zachód, żeby uczyć i popularyzować wartości kultury antycznej, o tyle teraz przyjeżdżali na Zachód, żeby uczyć się. Uniwersytety we Włoszech (m.in. w Padwie) kształciły ogromną liczbę Greków nie tylko z terenów objętych wpływami Wenecjan, ale także z Krety, Cypru, Heptanezu, Peloponezu, Macedonii i w ogóle z Grecji kontynentalnej. Po powrocie do swojej ojczyzny mogli propagować nowe hasła i nowe wartości. Doświadczenia kultury zachodniej rozprzestrzeniały się bardzo szybko. W ten sposób „zarysowały się

¹ Zob. Karathanasis, A. 1975. *I flanginos scholii*. Thessaloniki. 38–40.

² Obejmowała m.in. dzieła Homera, Hezjoda, Pitagorasa, Arystotelesa, mity, bajki, opowiadania, poezję starogrecką i nowogrecką.

pierwsze objawy oświecenia nowogreckiego – dążenie do zjednoczenia i wewnętrznego wzmocnienia państwa. Cały rozwój oświecenia w Grecji opierał się przede wszystkim na działalności reformatorskiej ludzi pragnących wyprowadzić kraj z zastoju umysłowego i upadku politycznego”³.

Oświata obejmowała coraz szersze kręgi. Epicentrum znajdowało się w Konstantynopolu, w kręgu Patriarchatu i Fanariotów. Później przeniesie się ono do naddunajskich terenów.

Protektorami tego ruchu byli właśnie fanarioci (nazwa pochodzi od Fanaru, dzielnicy stambulskiej, gdzie znajdowała się siedziba patriarchatu, mieszkali potomkowie rodów bizantyńskich i plutokracja). Dzięki ich wiedzy, znajomości języków, sprytowi dyplomatycznemu, odegrali wielką rolę w państwie tureckim. Wkrótce stali się nauczycielami Turków, doradcami sułtanów, tłumaczami, kupcami, wyższymi urzędnikami. Ich potęga polityczna była tak wielka, że Turcy musieli się z nimi poważnie liczyć.

W 1774 układ rosyjsko-turecki w Kuczuk-Kajnardzi dał Grekom szczególne uprawnienia – stocznie mogły budować większe, szybsze, nowoczesne statki, a flota handlowa bez obaw i ograniczeń przepływała Bosfor i Dardanele, obsługiwała Morze Egejskie, Śródziemne, Adriatyckie i Czarne. A ponieważ coraz bardziej zaczęło szerzyć się piractwo morskie, Turcy zezwolili na lepsze uzbrojenie statków. Miało to kapitalne znaczenie dla późniejszej rewolucji greckiej (1821), kiedy część greckiej floty handlowej zamieniła się w flotę wojenną.

Handel w imperium tureckim był więc w dużej mierze uzależniony od Greków, ich transakcjach i przewozu.

Fanarioci dbali także o oświatę, zakładali szkoły, do swoich pałaców i dworów zapraszali twórców, artystów, uczonych, zreformowali Akademię Patriarchatu. Starali się także, by oświata była dostępna dla wszystkich a nauka bezpłatna. Zatrudniali dobrych i doświadczonych nauczycieli, np. Teofilosa Koridaleasa – filozofa i doskonałego interpretatora dzieł Arystotelesa oraz Aleksandrosa Mavrokordatos – filozofa i wybitnego lekarza⁴.

Piśmiennictwo fanariotów w dużej mierze przypominało tradycję bizantyńską – ekskluzywizm, encyklopedyzm, eklektyzm, kosmopolityzm. Te cechy można znaleźć w antologii wydanej przez greckie muzeum im. Flanginisa w Wenecji, pt. *Anthi ewlawias (Kwiaty pobożności, 1708)*⁵. Znalazły się tam sonety włoskie, pieśni w stylu safickim, greckie i łacińskie epigramaty, wiersze nowogreckie, erotyki cypryjskie oraz utwory prozatorskie. Język występuje tutaj jako środek uczuciowy, literacki i kościelno-retoryczny.

³ Chadzinikolau, N. 1986. *Literatura nowogrecka 1453–1983*. Warszawa–Poznań. 18.

⁴ Studiował także w Padwie, a pracę naukową o krążeniu krwi wydrukował w Bolonii w 1664 r.

⁵ Zob. Zoras, J. *I Panaja ke i sillogi „Anthi Ewlawias”*, „*Elliniki Dimokratia*”, 15 sierpnia 1949. 337–341.

Nikolaos Mavrokordatos (1680–1730), pierwszy władca Mołdawii i Wołoszczyzny⁶, autor utworów o tematyce filozoficznej i politycznej. Napisał też pracę naukową o obowiązkach poddanych, przeciwstawiając się poglądom N. Machiavellego. Lepsza była na pewno jego powieść typu francuskiego *Filotheu parerga* (*Uboczne zajęcia Filotheosa*). Tu też jednak dominował dydaktyczny scholastyzm. Jego dialogi przypominają Lubiana z Samosat.

Inny przedstawiciel tego rodu, Aleksandros Mavrokordatos (1754–1819), doznał wiele honorów i sławy. Był wielkim dragomanem, hegemonem Mołdawii. Często nazywano go „firaris” (uciekiniem), gdyż opuścił Mołdawię i udał się do Moskwy, gdzie zmarł. Pisał utwory dydaktyczno-moralistyczne, np. *Wosporos* (*Bosfor*), *Oniro* (*Sen*). W utworach swoich nie wychodził poza chłodny klimat fanariotów piętnastosylabowców.

Dionisios Fotinos (1769–1821) urodził się w Patras, ale większą część swego życia spędził w Porcie. Był kompozytorem i poetą. Pisał liryki, satyry, komedie. Sławny stał się dzięki *Nowemu Erotokritosowi* (*Neos Erotokritos*), nawiązując, a może bardziej parafrazując ostatni poemat literatury Krety i greckiego odrodzenia (*Erotokryt* Kornarosa). Utwór ten dzięki narracji i wplecionym pieśniom, był bardzo popularny w owych czasach. Został nawet przetłumaczony na język rumuński.

Szczególne miejsce w poezji fanariotów zajmuje Jorgos Sakellarios, lekarz z Kozani, przyjaciel Rigasa, z którym związał się w czasie studiów we Wiedniu. Patriolatra, kochał i cierpiał w swoich *Piimatia* (*Wierszoocy*). Zajmował się też tłumaczeniem oraz archeologią. Wydał też książkę pt. *Archeologia sinoptiki ton Ellinon* (*Archeologia Greków w skrócie*, Wiedeń 1796).

W Kozani urodził się także Michail Perdikaris (1799–1828). Studiował w Bukareszcie, a potem we Włoszech (medycynę). Często zmieniał miasta. Pracował w pałacach możnych jako nauczyciel i lekarz. Wiele rękopisów pozostało niewydanych, wśród nich *Rigas i kata Pseudofilellinon* (*Rigas albo przeciwko Pseudofilhellenom*). Utwór ten przypomina bardziej paszkwil przeciwko wybitnemu działaczowi oświecenia greckiego, Riasowi Fereosowi⁷. Nie znamy jednak całkowicie powodów napisania tego „pożarnego” paszkwilu, w którym sam autor w końcu się spalił. Można tylko przypuszczać, że spory emigracyjne nie ustępowały sporom krajowym.

Wymienimy tu jeszcze Skarlatosa Gikasa, który reprezentuje bezsprzecznie skrajny fanariotyzm. Wielbiciel języka oczyszczonego „katharevusa”. Był zdecydowanym przeciwnikiem języka ludowego. Pisał do patriarchy Kirilloso: „Nasz język zachorował, a może nawet i umarł... czas, by zmartwychwstał”.

⁶ Na terenach naddunajskich powstało w XVII i XVIII wieku największe skupisko fanariotów.

⁷ Vranusis, I.L. 1955. *I Prodromi*. Athine. 58.

Wybitnym malarzem tego okresu był Panajotis Doksaras (1700–1752), który opanował w stopniu doskonałym włoską technikę rysowania i malowania. Przełożył na język nowogrecki *Sztukę rysowania* Leonarda da Vinci, równocześnie sam napisał dzieło o malarstwie w języku ludowym.

Poezję religijną, historyczną i dydaktyczną uprawiał Kesarios Dapontes (1714–1784). Pochodził on z wyspy Skopelos, a swoje ostatnie lata spędził jako mnich w klasztorze na świętej górze Athos. W swoich książkach, jak nikt dotąd, opisał siebie, swoje osobiste uczucia, doznania i refleksje. Dominowały w nich humor, parodia i anegdotyzm. Te cechy oraz ludowa gminność zadecydowały o ich wielkim powodzeniu. Przepiękne są także opisy Porty, dardaneckiego wybrzeża. Jako pierwszy zastosował szesnastozgłoskowiec. Do znanych utworów Dapontesa zaliczamy: *Kathreftis ginekon* (*Zwierciadło kobiet*, Wenecja 1776), *Trapeza pneumatiki* (*Bank intelektualny*), *Kipos Chariton* (*Ogród Charyt*, 1881). Często jednak zdarza się, że w jego utworach pojawiają się wplecione obce zwroty i to utrudnia ich autentyczną percepcję. Natomiast mimo gadulstwa i prozaizmów utwory mają, np. w blisko 900 stronicowym *Zwierciadle kobiet*, swoje walory: prawdomówność, sprawiedliwość, szczerłość, bez hipokryzji, skoro autor oskarża nawet siebie.

Aleksandros Kalfoglus (1724–1795) nie wyszedł poza kręgi myślenia fanariotów, ale napisał wielki poemat (około tysiąca wersów) pt. *Ithiki stichurgia* (*Etyka wierszowania*), dedykowany wnukowi w Bukareszcie, któremu w utworze tym próbuje przekazać naukę o życiu. Oczywiście nauka ta oparta była na własnym doświadczeniu. Pisz o przyjaźni, o życiu w mieście, o przewrotnych, kosztownych kobietach i miłości. Utwór bez większych, jak u Dapontesa, wartości artystycznych. Nauka etyki, moralności zostały stłamszone dydaktyzmem i oschłym gadulstwem. Te same zarzuty można postawić poezji Patriarchy Kalinikosowi III (1713–1792).

Do najlepszych fanariockich twórców sztuki poetyckiej zaliczyć należy Athanasiosa Christopulosa (1772–1847), zwanego niesłusznie przez Aleksandra Sutsosa „nowożytnym Anakreontem”. Urodził się w miejscowości Kastoria (Macedonia), studiował w Bukareszcie oraz w Padwie medycynę i prawo. Zadebiutował książką *Grammatiki tis Eolodorikis* (*Gramatyka Eolsko-dorycką*), w której dowodził, że dzisiejszy język grecki jest dialektem eolsko-doryckim. Zrezygnował jednak ze skostniałych form stylistyczno-leksykalnych, zachowując styl ludowy. Z kolei napisał dramat *Achileus*, tematycznie związany z antyczną tradycją. Niestety ta próba też była nieudana. Zgubiła go retoryka i gadulstwo. Dopiero dzięki lirycznym utworom *Lirika* (1811) stał się głośny i sławny. Królowały w nich miłosne i bachiczne uniesienia, radość chwili i igraszki dworskie, salonowe. Jako „syn Afrodyty” szczypie i flirtuje, raduje się i mdleje bez wstrząsu duszy. Obracał się przeważnie w antycznej tematyce, naśladował epigonów (np. Anakreonta z Teos). Brakowało mu jednak ognistej

pasji, żeby rozproszyć chłód mitologicznych alegorii. Męczące też były powtarzające się rymy czasownikowe. Mimo wszystko podobała się jednak lekka i frywolna poezja Christopulosa, wielokrotnie była wznawiana i tłumaczona na język włoski. Z sympatią odnosił się do niej wieszcz romantyzmu greckiego, Dionisios Solomos⁸.

Także utwory prozatorskie tego okresu – kroniki, powiastki i rozprawy filozoficzne – miały ten sam koloryt, tę samą stylistykę i obrazowanie. Pierwsze prozaiczne utwory w języku „dimotiki” pojawiły się jeszcze przed rokiem 1669. Nie miały jednak wielkich wartości literackich i językowych. Dopiero teraz język staje się organem uczuciowo-literackim i artystycznym. Wenecja staje się pierwszym ogniwem oświeceniowym dla Greków. Podobnie Ioannina, Porta, Bukareszt. Oświatowcy greccy zaciekle walczą o zniesienie analfabetyzmu wynikłego z czterystuletniego panowania tureckiego, o przygotowanie gruntu dla rozwoju duchowego i dalszego rozwoju intelektualnego.

Pierwszym ważnym utworem w tym okresie jest bezsprzecznie *Kronika Galaxidi* (miasteczka w Zatoce Koryńskiej). Ta ludowa opowieść, napisana w języku ludowym przez mnicha Eftimiosa Pendajotisa w roku 1703 roku, ma nie tylko wartości historyczne, ale i literackie. Autor kochał i podziwiał swoją małą ojczyznę oraz jej mieszkańców. Wzrusza się i uczestniczy w wydarzeniach i klimacie ludowej mitologii, wartościowej również ze względu na „język prowincji” – prosty, ciepły, szczery, barwny, plastyczny, bez ozdobników retorycznych, tak modnych w tym okresie. Wydarzenia historyczne spleta z legendami i fantastycznymi opowieściami. Choć nie miał on wielkiej wiedzy, potrafił jednak w sposób nieklamany i precyzyjny malować swoje poetyckie obrazy. Podziwiamy głównego bohatera, Charalambisa, który odwagą, zewnętrzną i wewnętrzną pięknem lekceważy niebezpieczeństwo, nawet śmierć. Śmierć nic nie znaczy, liczy się tylko „poświęcenie dla ojczyzny”. Święty obowiązek jest silniejszy od miłości życia.

W tym czasie Grecy zainteresowali się, obok kultury włoskiej, kulturą francuską, która bardziej odpowiadała umysłowości greckiej. Christodulos Pambelkis (1733–1793) przez wiele lat mieszkał we Wiedniu i tam zaczął tłumaczyć utwory Moliera i Racine’a. Równocześnie głosił kult rozumu człowieka, świeckości nauki, potępiał zabobony i przesady szerzone przez kler oraz kościelne „prawa objawione”. Za to, krótko przed śmiercią, został wyklęty przez kler. Przyjaciele, którzy wierzyli w niego, w wielkość jego umysłu, zorganizowali mu wielki, godny i okazały pogrzeb i na cmentarzu w Lipsku postawili pomnik.

Byli i tacy, którzy atakowali liberalizm oświeceniowy, reformatorskie tendencje językowe. Do nich zaliczyć należy wykształconego Athanasiosa Pariosa (1725–1815), który bezskutecznie starał się ośmieszyć nowe orientacje i poglądy

⁸ Solomos, D. 1955. *Panda*. Tom II. Athina. 22.

Greków, powracających ze studiów z Europy Zachodniej, szydził ze scholastycznych uczonych i retoryków książkowych. W *Christianiki didaskalia* (*Chrześcijańskim nauczaniu*) atakował założenia i zasady Rewolucji Francuskiej oraz poglądy szermierza greckiego oświecenia, Adamantiosa Koraisa. Natomiast Stergios Makreos w 1797 roku z zaciekleścią starał się obalić system heliocentryczny Mikołaja Kopernika.

Eugenios Vulgaris (1716–1806) należał do gorliwych zwolenników i tłumaczy Woltera. Był filozofem i reformatorem szkolnictwa. Pochodził z wyspy Kerkira, studiował we Włoszech. Wielki wpływ na jego poglądy wywarli: Leibniz, Locke, Wolff. Przez wiele lat wykładał w Ioannina, w Kozani, w Porcie (w Szkole Patriarchatu), w Atenach oraz w Lipsku. Od 1770 roku zamieszkał w Rosji, przez kilka lat był biskupem w Moskwie⁹, a nawet doradcą carycy Katarzyny II. Zmarł, mając 90 lat jako członek „Cesarskiej Akademii”. Do najbardziej znanych jego utworów należy *Logika*, która przez wiele lat była pożywką dla młodych entuzjastów nowych idei. Z czasem jednak młode pokolenie tak nasiąkło ruchem oświeceniowym, że *Logika* stała się symbolem „starego ducha”. W swoich pozostałych pismach historycznych, filozoficznych, poetyckich nie wyszedł poza język archaiczny. Zasadą Vulgarisa było wydanie ludowych opowieści (trzy tomy) Iosifa Vrienniu¹⁰.

Grecko-rosyjskie związki religijne w pełni wykorzystwała Katarzyna II. Wiedziała, że Grecy jako obywatele mocarstwa bizantyńskiego mogli uczestniczyć w wielkomocarstwowych planach Rosji, a szczególnie w wojnie ze zniechęconą Turcją.

Do uczniów Vulgarisa należał Iosipos Misiadakos (1730–1800). Urodził się w Rumunii. Studiował w Ioannina, w Atenach i Padwie nauki ścisłe, filozofię i pedagogikę. Przez wiele lat pracował w szkołach w Jassach i Bukareszcie, do których wprowadzał nowe, rozumowe metody nauczania oraz język ludowy „dimotiki”. Uczył też tłumaczenia starych utworów na język nowogrecki. Był zwolennikiem szkoły powszechnej. Twierdził, że nowopowstające z gruzów państwo greckie winno zająć się w przyszłości wychowaniem i kształceniem młodzieży na ludzi rozumnych i świątłych. I przez to często popadał w konflikty z otoczeniem. W swoich głównych dziełach: *Apologia* (*Obrona*, 1780) i *Teoria tis geografias* (*Teoria geografii*, 1781) domagał się powszechnej oświaty, jej unowocześnienia, nowego myślenia, zreformowania języka oraz szacunku dla tradycji i kultury. Znał doskonale język francuski, tłumaczył z francuskiego na grecki (m.in. utwory Woltera) oraz z greckiego na francuski. W pełni akceptował poglądy pedagogiczne Johna Locke’a, który stał się dla niego, jak dla Vul-

⁹ W 1779 roku zastąpił go inny przedstawiciel oświecenia greckiego, Nikiforom Theotokis (1731–1805) pochodzący również z Kerkiry.

¹⁰ Zob. Tomadakis, N. 1947. *O Iosifke i Kriti*. Athine.

garisa, teoretycznym przewodnikiem. Wyraźne wpływy autora dzieła *Thoughts Concerning Education* znajdziemy w książce *Pedagogia (Wychowanie)* Misiodakasa, wydanej w Wenecji w 1779 roku.

Gorliwym propagatorem oświecenia był Kosmas Etolos (1714–1779). Wędrował po Rumelii, Macedonii, Tracji, Epirze i Wyspach Jońskich, walczył o ocalenie ojczyzny przed grożącą jej dalszą zgubą, występował w obronie uciszonych chłopów, głosił pochwałę rozumu oraz języka ludowego. Zakładał szkoły ludowe. W swoich płomiennych mowach filozoficznych i pamiętnikach zebranych dopiero dwadzieścia lat po jego śmierci w *Neo martyrologio (Nowej martyrologii)* łączył duch, idee oświeceniowe z wychowaniem młodzieży, religijną wiarę z narodową świadomością. Jego „apostolska” działalność była solą w oku Turków, dlatego zamordowali go w 1779 roku.

2. Pieśni ludowe

Kosmas Etolos był nie tylko piewą cierpień i marzeń narodu, ale równocześnie gorliwym zwolennikiem i propagatorem pieśni ludowych. One między innymi pozwoliły narodowi greckiemu przetrwać najtrudniejsze lata niewoli i zachować swoją odrębność narodową. Tworzyli i śpiewali je ludzie anonimowi, prości, chłopię, kleftowie (junacy górscy), którzy znajdowali się często daleko od oficjalnej oświaty i kultury. Tak powstawał świat wyrażony w lamentach, w wyniosłości uczuć patriotycznych, w miłosnej euforii i szlachetnej przyjaźni. Tak bujnej poezji ludowej nie miał w tym okresie żaden kraj europejski.

Poezja ludowa czy gminna zajmuje wyjątkowe miejsce w literaturze greckiej i duchowej historii. Zachwycali się i tłumaczyli ją m.in. Byron i Wiktor Hugo, Claude Fauriel, Wilhelm Müller („Grek Müller”, tak go nazywano) oraz W. Goethe, który 5 lipca 1815 roku pisał do swego syna: „Pieśni greckie należą do najpiękniejszych ze znanej nam liryczno-dramatyczno-epickiej poezji”¹¹ Decydowały o tym często: namiętna zmysłowość, bolesna tęsknota, ognistość patriotyczna, bezpośredni stosunek do przyrody, do życia i niepokoju przed śmiercią. Tak powstała gorąca liryczna mowa, która wzruszała uczuciowo. Wiele z tych pieśni posiada sceniczną wizję, przeciwstawne motywy, paralelizmy, doznania i cierpienia zbliżone do wysokiej poezji narodowej. Jakie wartości decydowały o jej randze? Przede wszystkim: uczuciowe, językowe, ludowe i historyczne. I na tym tle, wśród wielu rodzajów pieśni gminnych, można wyróżnić trzy: historyczne, klefetyckie (zbójnickie), lamenty. Pieśni historyczne powstawały natychmiast po dramatycznych wypadkach, bitwach, oblężeniach, upadkach miast, po bohaterских czynach wodzów wolności. Służyły przedsta-

¹¹ Dieterich, K. 1929. „Goethe und die neugrichische Volksdichtung”. *Hellad-Jahrbuch*. 61.

wieniu w sposób kronikarski lub epiko-liryczny pewnego następstwa zdarzeń. Dlatego łatwo określić miejsce i czas ich powstania. Narracja i opowieść wyrażały zachwyty, dumę, hymn, boleść, beznadziejne życie w niewoli i pragnienia ludu. Pomagały w psychicznym odrodzeniu. Wystarczy wymienić kilka tytułów: *Diakos*, *Lenio*, *Córka Botsarisa (I kori tu Botsari)*, *Despo*, *I alosi tu Naupliu (Upadek Nauplionu, 1715)*, *Pargi (1819)*¹². Jest w nich czyn, poświęcenie i cel życia, radość, że wolność przyniesie lepsze jutro.

Pieśni klefetyckie powstały w okresie panowania tureckiego po XVI wieku, kiedy uzbrojeni chłopcy (zbójnicy) chronili się w skalistych górach, uciekając przed prześladowaniami Turków i własnych godzabasów (starszyzna wiejska, z której powstała z czasem warstwa drobnych feudałów). Godzabasowie nazywali zbrojne oddziały chłopów mianem „kleftów” (złodziei). Lud kochał swoich obrońców, mścicieli i darzył gorącą sympatią. To poparcie ludu oraz chęć powetowania doznanych krzywd, mobilizowało kleftów do lepszej organizacji i taktyki, tam, w niedostępnych górach, gdzie uczyli się sztuki wojowania. Niepokonani dzięki taktyce partyzanckiej, wierni prawom obowiązku i broni przekazywali swoje doświadczenia z pokolenia na pokolenie. Ruch ten zrodzony z indywidualnego protestu, powoli nabierał charakteru chłopsko-ludowego, stawał się postrachem zaborców i ich popleczników, kształcił wspaniałych wodzów dla przyszłej rewolucji 1821 roku, którzy przetrwali potem jako bohaterowie legend, baśni i pieśni. Tak więc pieśni klefetyckie miały konkretnych adresatów w swojej narracji, konkretne osoby i wydarzenia. Nie było w nich abstrakcyjnych sensów. Wyrażały bardziej podziw dla męstwa, bohaterstwa i poświęcenia, dla duchowej i fizycznej niezależności w mrocznych czasach niewoli. Ich bogata melodyka prawie nigdy nie była wykorzystana w tańcach. Jako przykład można podać kilka tytułów: *O jeros kleftis (Stary kleftis)*, *Kitsos*, *Kolokotronis*, *Zacharakis*, *Katsandonis*, *Vasilis*, *Andrikos*.

W ostatniej pieśni (*Andrikos*) bohater na wieść o przybyciu floty rosyjskiej na Peloponez gotowej do walki o wolność Grecji (1770), pospieszył ze swoim oddziałem. Rosjanie odstąpili jednak od planu wyzwolenia Grecji. *Andrikos* uciekł przed zemstą turecką do gór w Lewadii, stamtąd do Prewazy, podlegającej Wenecjanom, którzy oddali go w ręce Turków. Turcy udusili go w więzieniu (1797), ponieważ nie chciał przejść na mahometanizm i służbę sułtanowi. Ciało jego wrzucono do Bosforu.

Ojczyzną pieśni klefetyckich były Peloponez, Epir, Thessalia oraz Macedonia południowa.

„Lamenty – pisze N. Chadzinikolau – należały obok pieśni klefetyckich do najbardziej kunsztownych twórców myśli i tradycji. W nich lud zachował staro-

¹² Zob. Politis, L. 1965. *Ekloje apo ta tragedia tu elliniku lau, Athine 1915*. Athines: Ellinika Dimotika Tragedia (wyd. Akademii Ateńskiej).

greckie uczucia i wzruszenia bez piętna chrześcijańskiej eschatologii. Nie było w nich podziału na piekło i raj, wszyscy umarli szli do mrocznego, zimnego podziemia. Jedynym przykazaniem tych lamentów było radowaniem się życiem doczesnym. I ta radość nie opuszczała anonimowych autorów nawet w najsmutniejszych chwilach”¹³.

Lamenty nie miały więc nic wspólnego z chrześcijańskim pouczeniem, pokorą. Należały raczej do idololatrii.

Greckie pieśni gminne nie miały sobie równych w Europie. Były w swojej różnorodności tematycznej, nastroju, liryzmie i melancholijności poetyckim tętnem narodu. Oryginalność struktur stylistycznych uzupełniała muzyczną stronę i rytmiczność układów słownych. Dominowały wersy piętnastosylabowe ze stałą cezurą po ósmej sylabie (8+7), podobnie zresztą jak w poezji liryczno-osobistej. Rzadko występowały rymy (spotykamy je w dystychach popularnych na Krecie i innych wyspach). Większość pieśni nie tylko była śpiewana, ale i tańczona. Przeważały rytmy 5/8 i 7/8 zbliżone do rytmu Homerskiego heksametru¹⁴. Tak więc kunszt tych pieśni nieraz osiągał wyżyny artystyczne eposów dawnych epok. I one dały początek prawdziwie narodowej poezji greckiej.

3. Rigas Veletinlis

Postępowe koła szlachty, kupców i rzemieślników skierowały swoje nadzieje ku Francji. Stamtąd dochodziły idee amerykańskiej wojny o niepodległość, Deklaracji Praw Człowieka i Rewolucji Francuskiej oraz doniesienia o naukowych odkryciach i osiągnięciach bojowych Napoleona. Te znamiona epoki oraz hasła oświeceniowe znalazły szerokie odbicie w ideologii szermierza społeczno-politycznego i reformatora Rigasa Veletinlisa (właściwe nazwisko Antonis Kiriazis). Urodził się on w 1757 roku w rodzinie zamożnego kupca w tessalijskiej wsi Velestino (starożytna nazwa Fere). Z powodu zatargu z Turkami i prześladowań wcześniej wyemigrował do Konstantynopola, zajmując się handlem i gubernatorstwem. Stamtąd przeniósł się do Bukaresztu, gdzie odbył gruntowne studia. Był sekretarzem znanych rodów Ipsilantisów, Mavrokordatów oraz barona Laugenfelda. W Bukareszcie założył Eteria ton filon (Towarzystwo Przyjaciół), które miało na celu rozbudzenie patriotycznego ducha Greków oraz przygotowanie narodów bałkańskich do powstania przeciw Turkom. Potwierdza to także list Puszkina do Dawidowa, napisany w marcu, miesiącu wybuchu rewolucji 1821: „Zapewne wiecie, że ponad trzydzieści lat temu powstała z szerokim oddziaływaniem tajna organizacja, która miała na celu wyzwolenie Grecji”¹⁵.

¹³ Chadzinikolau, N. op.cit. 26.

¹⁴ Zob. Georgiades, Th. 1949. *Der neugriechische Rhythmus*. Hamburg. 98–121.

¹⁵ Zoidis, G.I. 1957. *Rias Veletinlis*. 49.

W 1796 roku przeniósł Rigas siedzibę organizacji do Wiednia, ponieważ tam znajdowało się duże środowisko wykształconych Greków. Nawiązał kontakt z Napoleonem, polskimi emigrantami oraz późniejszym pierwszym prezydentem Grecji, Ioannisem Kapodistriąsem. Zaprzyjaźnił się ze światłymi, entuzjastycznymi zwolennikami francuskiego oświecenia: Dimitriosem Katartzisem, Iosiposem Misiodakasem, Danielem Filippidisem. Dzięki nim utrwalił poglądy językowe. Zrozumiał, że tylko za pomocą języka mówionego przez lud może nauczać, rozpalać umysły i wzywać do wspólnego bałkańskiego działania. Kompleksowa koncepcja współdziałania bałkańskich narodów i utworzenia wolnej, demokratycznej wspólnoty oparta była na równouprawnieniu wszystkich narodów. O tym jak widział te przyszłą rewolucję Rigas, świadczy jego wspaniały tyrtejski *Hymn*¹⁶, zwany „grecką Marsylianką”:

*Bułgarzy, Albańczycy, Ormianie i Grecy,
Czarni i Biali, ogarnięci wspólnym pędem
Dla wolności uzbrójmy się w miecze
Niech wsławi się wszędzie nasze męstwo.
.....
Lepsza godzina życia na wolności
Niż czterdzieści lat w niewoli i więzieniu...*

Rigas traktował swoje pisarstwo jako formę działania społecznego i politycznego. Dlatego utwory tego typu nie mogą być oceniane za pomocą jedynie kanonów sztuki. Obok *Thurios'u* (*Pieśni bojowej*) napisał też inne utwory o treściach libertyńskich, np. *Imnos patriotikos* (*Hymn patriotyczny*), przetłumaczył melodramat włoskiego dramaturga Pietra Metastasio *Olimpiade* oraz zbiór opowieści francuskich *Scholion ton delikaton eraston* (*Szkoła delikatnych kochanków*, czwarty tom głośnej *Voyage du jeune Anacharsis en Grece* (*Podróże młodego Anacharsisa w Grecji*) Barthelmy'ego, *I Woskopula* (*Pastuszkę*) Marmontela, *Esprit des lois* Montesquieu oraz *Protos Naftis* (*Pierwszy Marynarz*) Gessnera. Napisał także podręcznik fizyki, książkę o sztuce wojny *Stratitiko Egolpion* (*Wojskowy amulet*) oraz prace historyczne, publicystyczne, odezwy, dokumenty kartograficzne (mapy Grecji) i *Sintagma* (*Konstytucję*) dla przyszłej wspólnoty bałkańskiej, w której głosił wolność wyznania i słowa, równość wszystkich obywateli, rozumnych praw, sprawiedliwość i równouprawnienie kobiet. Nawoływał do solidarności i braterstwa ludów nie tylko bałkańskich, ale wszystkich narodów chrześcijańskich, także azjatyckich i arabskich. Niestety Rigas nie doczekał się realizacji swego programu. Schwytyany przez Austriaków w dniu 19 grudnia 1797 roku w Trieście i oddany w ręce Turków w zamian za

¹⁶ Hymn od razu został przetłumaczony na wiele języków, m.in. na angielski (Byron), rosyjski (N. Gniędycz), serbski (Boislav B. Raschić).

polskich emigrantów politycznych¹⁷. Został zamordowany w Belgradzie w nocy z 10 na 11 czerwca 1798 roku wraz z siedmioma towarzyszami. Ich zwłoki wrzucono do Dunaju. Jednak ostatnie słowa Rigasa: „Posiałem wystarczającą ilość ziaren, niedługo moja ojczyzna zbierze plony” – utrwały poczucie obywatelskie, podnosiły na duchu i mobilizowały do walki.

Rigas Velestinlis nie był oczywiście wielkim artystą-poetą i nie wszystkie jego utwory wytrzymały próbę czasu. Przypominały bardziej krzyk i szcęk zbroi. Po raz pierwszy osobista poezja mówiła o ideałach językiem prostym, zrozumiałym przez wszystkich. Bowiem dusza Greka nie żądała w tym czasie artystycznych uniesień i fajerwerków rymotwórczych, lecz wolności, powietrza, wiary i nadziei na spełnienie wielkiego marzenia. To było największe pragnienie upokorzonych umysłów i ciał. I tę rolę spełniał w stopniu doskonałym. Jego utwory zrodzone z patriotycznego bólu, miłości do ojczyzny i wiary w idee wolności, ożywiły świadomość narodową i utorowały drogę poezji patriotycznej, otworzyły przed językiem ludowym nowe perspektywy rozwoju. A działalność ta miała wielki wpływ na rozwój myśli społecznej i reformatorskiej, która tak bujnie rozrosła się w latach następnych. W tym sensie można go nazwać prekursorem greckiego oświecenia.

4. Spory językowe

Dynamiczny rozwój oświaty, wpływ francuskiego oświecenia, encyklopedystów i konieczność tłumaczenia obcych dzieł wysuwały na pierwszy plan język, który coraz bardziej domagał się zdecydowanych reform. Dwujęzyczność (dyglosja) żywa w Grecji do 1976 roku, komplikowała kontakty między ludźmi wykształconymi a prostym ludem. Jakim więc językiem należało posługiwać się w popularyzowaniu ideałów oświecenia? Czy archaicznym, zmumifikowanym, attyckim, „oczyszczonym” z żywych form gramatycznych i leksykalnych propagowanym przez fanariotów, Vulgarisa, Theotokisa, Pariasa, czy ludowym (dimotiki), jak się tego domagał Misiodakas. Reforma językowa była konieczna, szczególnie teraz, kiedy powstawały nowe szkoły, drukowano mnóstwo książek i podręczników pisanych w języku ludowym, a wielu wykształconych Greków domagało się jak najszybszego wyjścia z mroków azjatyckiego zacofania. Problem ten absorbował też wydawców, których ambicją było „oświecać” naród, popularyzować literaturę i kulturę grecką, zachęcać cudzoziemców do zainteresowania się Grecją zagrożoną wciąż przez Turków. Powstały pierwsze wydawnictwa greckie: w 1670 w Wenecji (braci Glikidesów), w Wiedniu w 1783 (na mocy zezwolenia cesarza Józefa II). Również były agent hospodara Ghika

¹⁷ Zob. Spiros Melas. 1962. *Neolliniki logotechnia*. Athine. 75.

w Petersburgu, Gossan, proponował w 1781 r. Stanisławowi Augustowi założenie w Warszawie drukarni wydającej książki nowogreckie¹⁸. W roku 1790 w drukarni braci Puliosów wyszła w języku greckim „Efimeris” („Gazeta”), z którą współpracował Rigas Velesinlis. W ślad za „Gazetą” poszły następane pisma: „Ellinikos Tilegrafos” („Grecki Telegraf”), „Idisis” („Wiadomości”) „Ermis o Logios” („Hermesem Oświecony”), które nie tylko informowały, ale i propagowały idee oświeceniowe, wychowywały, uczyły miłości do kraju, języka i literatury greckiej; wpływały na umysły i upodobania ludzi¹⁹. Powstał niespotykany dotąd ruch w obronie greckiego języka ludowego.

Drogą Misiodakasa poszedł myśliciel i reformator szkolnictwa, nauczania i wychowania, Dimitrios Katartzis lub Fotiadis (1725–1800). W sprawach językowych jego stanowisko było bezkompromisowe. Zaciekle bronił języka ludowego, potocznego, „naturalnego”, jak go nazywał w swojej gramatyce Romeikia glossa (Grecki język). Napisał gramatykę języka starogreckiego. Atakował bezmyślne naśladowanie skostniałego języka antycznego, jego typologii i składni. Celem jego było pomóc uciemnionej „greckiej rasie”. Propagował idee encyklopedystów francuskich i tłumaczył ich utwory.

Filozof i encyklopedysta, Athanasios Psalidas, który studiował medycynę, filozofię, matematykę i fizykę doświadczałną w Padwie, gorliwie walczył o zreformowanie programu w szkołach, o wychowanie młodzieży w duchu patriotycznym. Prześiąknięty ideami Rewolucji Francuskiej napisał ważną książkę *Elliniki Nonarchia (Grecka prowincja)* dedykowaną Rigasowi. Za pomocą języka ludowego atakował w niej anarchię, monarchię, bezwzględnych Turków i rodzimych godzabasów, kler i w ogóle ludzi pazernych, pozbawionych cech patriotycznych.

Najgorliwszym zwolennikiem języka ludowego był Jannis Vilaras (1771–1823), który studiował w Padwie medycynę. Potem przez wiele lat pracował jako lekarz na dworze Ali-Paszy w Ioanninie. Tu w „gnieździe wilka” jego działalność społeczna i polityczna oraz filologiczna nabrała rozmachu. Studiował dzieła klasyków greckich, twórców francuskich i włoskich. Tłumaczył ich dzieła. W studium *Romeiki glossa (Język grecki)*, dedykowanym przyjacielowi, nauczycielowi, nauczycielowi, Psalidasowi, przedstawił swoje reformatorskie poglądy językowe. Domagał się całkowitej likwidacji historycznej ortografii, akcentu i wprowadzenia pisowni fonetycznej. Dał temu wyraz w swoich utworach lirycznych i satyrycznych, w bajkach²⁰ i mitach oraz przekładach utworów Platona i Tukidydesa. Jego liryka jest odświeżeniem chwilowych i dynamicznych

¹⁸ Reychman, J. 1950. *Znajomość i nauczanie języków orientalnych w Polsce w XVIII wieku*. Wrocław. 75.

¹⁹ Zob. Chadzinikolau, N. op. cit. 21.

²⁰ W formie tak ulubionej przez epokę Oświecenia stworzył Vilaras prawdziwe małe arcydzieła kunsztu pisarskiego.

spieć oraz pragnień miłosnych, a satyry, dobroduszne, przenikliwe, uszczypliwe, celne, inteligentne, pokazują bogatą galerię typów ludzkich, atakują bogatych, dumnych i pyszałkowatych obłudników, pochlebców, skąpców, łgarzy, fireyków, gadulskich, nawet swoich kolegów lekarzy. W satyrach i bajkach autor jednak nie wyszedł poza krąg krytyki obyczajowej.

Twórczość Vilarasa przypomina swoim dynamizmem i bezkompromisowością Rigasa Velestinlisa i bezsprzecznie przyczyniła się do ukierunkowania i ugruntowania poglądów językowych wieszacza poezji romantycznej, Dionisiosa Solomos.

Podobne poglądy reprezentowali Savojas Surmelis (1712–1780) i Dimitrios Guzelis (1774–1848, uczestnik wojen napoleońskich) mieszkający na wyspie Zakynthos. W swych komediach w języku ludowym dialektu wyspiarskiego, ośmieszali ciemnotę, nędzę umysłową, podupadłą moralność, wiarę w zabobony, chciwość i służalstwo.

Nie mniej skuteczne w walce z zacofaniem i nieprawością były satyry poety, malarza i duchownego, Nikolasa Kutuzisa (1741–1813). Sędzia i wnikliwy obserwator rzeczywistości, ostrością, celnością, jasnością i przejrzystością myśli atakował wszelkie zjawiska życia społecznego, politycznego i moralnego. Kpił z tych, którzy wierzyli w szlachetne intencje Napoleona oraz z intelektualistów zaśmiecających język grecki archaizmami i makaronizmami.

W tej najbardziej zagorzałej walce językowej uczestniczył też Adamantios Korais (1748–1833)²¹. Urodził się w Smyrnie w rodzinie kupców. W 1771 roku znalazł się w Amsterdamie, gdzie reprezentował interesy handlowe swego ojca. Po siedmiu latach powraca do Izmiru. Niespokojna dusza nie pozwala też długo tam przebywać. Zamierza studiować medycynę. W tym celu wyjeżdża do Montpellier, po czym do Paryża. Na zaproszenie wielkiego filologa i hellenisty Villoison'a. Zrezygnuje jednak z pracy lekarza, żeby zająć się na dobre filologią. Kontakty z emigracją grecką oraz wybitnymi filhellenami (Villoison, Chardon de la Rochette, Thurot, Fauriel) pozwala mu realizować swoje ambicje reformatorskie oświaty i kultury umysłowej. Domagał się wychowania w nowym świeckim duchu, zgodnie z zaleceniami szwajcarskiego pedagoga i pisarza J.H. Pestalozziego. Rozumem i duszą dążył do odrodzenia rodu greckiego. Znajomość języków obcych (łaciński, niemiecki, holenderski, angielski, francuski) ułatwia mu kontakty europejskie. Pisze i rozpowszechnia (anonimowo) patriotyczne broszury: *Adelfiki didaskalia* (*Braterskie instrukcje*), *Asma polemistirion* (*Pieśń wojownicza*), zbliżone do pieśni Rigasa. Propagował w nich naukę wolności, podnosił na duchu uciemiężonych i upodlonych Greków. Jako szermierz oświeceniowy uporczywie starał się przenieść tendencje zachodniego oświecenia do Grecji. Wierzył w pomoc Francji, a przede wszystkim w Napoleona.

²¹ Zob. Therianu, D. 1889–1890. *Adamantios Korais*. Tomy I–III. Triest.

Walka o Grecję nabiera charakteru filologicznego. Zakłada w 1805 roku Elliniki Wiwliothiki (Grecką Bibliotekę), pomagają mu w tym bracia Zosimades, którzy uwierzyli w wielkie humanistyczne idee Koraisa. W jej serii wydawniczej ukazują się dzieła Arystotelesa, Plutarcha, Homera, Strabona, Ksenofonta, Platona, Epikteta.

Korais bardziej zasłużył się jako tłumacz i wydawca. Bezsprzecznie należał do wielkich osobowości, był ideologiem nasiąkniętym marzeniami, głosicielem wolności i sprawiedliwości. Pragnął mówić językiem wysanym z mlekiem matki. Teoretycznie zbliżał się do zwolenników języka mówionego, w praktyce należał do obozu archaistów. Tak więc szukał „złotego środka”, który zadowalałby „mędrców i naród”²². Dlatego, choć głosił, że „język jest obszarem kraju, który nie ulega wydziedziczeniu i z tego obszaru uczestniczą wszyscy członkowie społeczności z demokratyczną, powiedziałbym, równością”, uparcie zwalczał archaistów i ludowców, „dążył do akceptacji antycznego dialektu attyckiego, zastępując wyrazy ludowe słownictwem etymologii starożytnej. Ze strukturalno-gramatycznego systemu Koraisa wywodzi się język „katharevusa”, język pierwszych lat niepodległości Grecji, z którego stopniowo i świadomie odchodzono w stronę archaizacji”²³.

Reformy językowe, paralogizmy i egzageracje Koraisa ostro potępił Iakovos Rizos Nerulos (1773–1850) w swojej komedii satyrycznej *Ta korakistika* (Język kruków).

Gorliwym przeciwnikiem Koraisa był też fanariocki pisarz Panajotis Kodrikas (1762–1827). Przez wiele lat przebywał w Porcie, Bukareszcie, a od 1797 roku w Paryżu. Wtedy nawiązał kontakt z Polakami, który utrzymywał jeszcze w okresie kościuszkowskim i później. W pracy *Meleti tis Kinis Ellinikis dialektu* (*Studium Wspólnego Greckiego dialektu*), w pełni akceptowanej przez Patriarchę Grigoriosą V²⁴, reprezentował poglądy spadkobierców konserwatywnych tradycji bizantyńskich, którzy restytuowali grekę klasyczną, język ludzi szlachetnie urodzonych i patriarchy, a nie „uliczników”. Odwołaniem się do wzorów klasycznych i do attyckiego dialektu językowego próbował udowodnić, że nowożytni Grecy są spadkobiercami starożytnych przodków i przez niewolnicze naśladowanie tamtych szybko osiągnie się ich wyżyny.

Z programem i tendencjami językowymi fanariotów solidaryzowała się również późniejsza romantyczna szkoła ateńska (1830–1800).

Tak więc z powyższej analizy wyłania się obraz niezwykle bogatego w dokonania oświecenia greckiego. Jego konsekwencje wyszły daleko poza epokę i wpłynęły z pewnością na odrodzenie się narodu greckiego i powstanie nowożytnej państwowości greckiej jeszcze w pierwszej połowie XIX wieku.

²² Zob. Vutieridis, I. 1976. *Istoria tis neoellinikis logotechnias*. Athine. 257.

²³ Chadzinikolau, N. op. cit. 27.

²⁴ Zob. Mirasjezi, M. 1978. *Neoelliniki logotechnia*. Tom I. Athina. 330.

Bibliografia

- Chadzinikolau, N. 1986. *Literatura nowogrecka 1453–1983*. Warszawa–Poznań. 18.
- Dieterich, K. 1929. „Goethe und die neugrichische Volksdichtung”. *Hellad-Jahrbuch*. 61.
- Georgiades, Th. 1949. *Der neugriechische Rhythmus*. Hamburg. 98–121.
- Karathanasis, A. 1975. *I flanginos scholii*. Thessaloniki. 38–40.
- Mirasjezi, M. 1978. *Neoelliniki logotechnia*. Tom I. Athina. 330.
- Politis, L. 1965. *Ekloje apo ta tragedia tu elliniku lau, Athine 1915*. Athines: Ellinika Dimotika Tragedia (wyd. Akademii Ateńskiej).
- Reychman, J. 1950. *Znajomość i nauczanie języków orientalnych w Polsce w XVIII wieku*, Wrocław. 75.
- Solomos, D. 1955. *Panda*. Tom II. Athina. 22.
- Spiros Melas. 1962. *Neoelliniki logotechnia*, Athine. 75.
- Therianu, D. 1889–1890. *Adamantios Korais*. Tomy I–III. Triest.
- Tomadakis, N. 1947. *O Iosif ke i Kriti*. Athine.
- Vranusis, I.L. 1955. *I Prodromi*. Athine. 58.
- Vutieridis, I. 1976. *Istoria tis neoellinikis logotechnias*. Athine. 257.
- Zoidis, G.I. 1957. *Rias Velestinlis*. 49.
- Zoras, J. *I Panaja ke i sillogi „Anthi Ewlawias”, „Elliniki Dimokratia”, 15 sierpnia 1949*. 337–341.

**PRZYRODA W OCZACH
POETÓW MODERNIZMU
– MORZE PORANNE
KONSTANDINOSA KAWAFISA
I ZMIERZCH MISTYCZNEGO WIECZORA
PAULA VERLAINE’A**

DOMINIKA GLIŃSKA

Założenia modernizmu zrewolucjonizowały wiele poglądów funkcjonujących w dotychczasowej poezji. Stało się to głównie za sprawą sylwetki Charlesa Baudelaire’a, którą należy scharakteryzować jako kluczową dla tego przełomu. Zarówno środki jego poetyckiego wyrazu, jak i tematyka oraz teorie na temat roli i funkcjonowania literatury wywołały burzę wśród środowisk literackich w całej Europie¹. Jego spojrzenie na sztukę było, jak na tamte czasy, szokująco nowatorskie. W kulturze, w której do tej pory prym wiodł romantyzm, założenia takie jak bezosobowa forma wiersza, zmysłowa cielesność, czy liczne prozaizmy stanowiły elementy burzące cały światopogląd na literaturę. Szybko jednak początkowe zaszokowanie zastąpił głęboki podziw dla postaci Baudelaire’a. Coraz

¹ Τρουαγιά, Α. 2011. *Μπωντλαίρ, Βερλαίν, Ρεμπώ: Τρεις μητέρες, τρεις γιοι*. Αθήνα: Ολκός, 58 – 76.

Kwiaty zła zostały wydane 25 czerwca 1857. Już 5 lipca nadeszła fala pełnych cynizmu i ironii krytyk, zapoczątkowanych artykułem w *Le Figaro* autorstwa G. Bourdona. 14 lipca w czasopiśmie *Le Moniteur* ukazał się pełen zachwytu artykuł E. Thierry’ego, niemniej nie był on w stanie zmienić opinii paryskiego literackiego świata na temat tomiku Baudelaire’a. W tym samym miesiącu autorowi wytoczono proces o „oburzenie moralności publicznej” i „obrazę moralności religijnej”. W wyniku procesu Baudelaire oraz jego wydawca zostali skazani na karę grzywny, a na tomik została nałożona cenzura.

więcej młodych twórców² zachwycało się jego poezją i szukało w niej inspiracji dla własnych dzieł. Poeci rozumieli, że nadszedł czas na wykształcenie nowego, rewolucyjnego, modernistycznego wyrazu. Koniec XIX wieku zaowocował wielością prądów, takich jak na przykład impresjonizm, dekadentyzm, symbolizm, estetyzm, ekspresjonizm czy futurizm, w których twórcy dowolnie poszukiwali odpowiednich dla siebie założeń. Podstawowym celem było jednak sięgnięcie do technik i motywów niestosowanych w poezji lub też wykorzystanie tych dotychczasowych w zupełnie odwrotny, nowatorski sposób. To założenie bardzo wyraźnie widać na przykładzie modernistycznego podejścia do obrazów natury. Powszechnie mówi się, że przyroda jest całkowicie nieobecna u wczesnych poetów europejskiego modernizmu, zachwyconych krajobrazem miasta i wszelkim sztucznym, stworzonym przez człowieka pięknem³. Nie każdy modernista ograniczał się jednak tylko do inspiracji czerpanych z rodzącego się futurizmu. Natura istnieje w poezji modernistów, niemniej pełni tam specyficzną rolę, co chciałabym pokazać na przykładzie dwóch utworów zaczerpniętych z różnych kręgów kulturowych – *Morza porannego* Konstandinosa Kawafisa oraz *Zmierzchu mistycznego wieczora* Paula Verlaine’a.

Obydwaj poeci, choć przejawiający w swojej twórczości pewne analogie, nie są ze sobą w żaden sposób związani. Jednak analizując dorobek poetycki obydwu twórców, pomimo różnych środków wyrazu, niewątpliwie widać podobne tendencje i analogiczne cele. Przy pierwszej próbie zgłębienia ich sylwetek odnalezienie pewnych wspólnych cech może wydać się absurdalne. Ich drogi poetyckie zupełnie się mijają. Poeta przeklęty, Paul Verlaine, jako silnie zainspirowany impresjonizmem prekursor francuskiego symbolizmu, tworzył w Paryżu oraz podczas podróży do Anglii i Belgii w II połowie XIX wieku⁴. Natomiast twórczość Konstandinosa Kawafisa, poety nowogreckiego mieszkającego wśród greckiej diaspory w egipskiej Aleksandrii na przełomie XIX i XX wieku⁵, charak-

² Przede wszystkim nowo kształtujący się symboliści P. Verlaine, A. Rimabaud, S. Mallarme.

³ Przyspieszona urbanizacja i industrializacja społeczeństw europejskich przyczyniła się także do zmian w literaturze końca XIX i początków XX wieku, które zaowocowały przeniesieniem zainteresowania twórców z potęgi sił natury na potęgę sił ludzkiej cywilizacji. Skrajnie widać tę tendencję w założeniach np.: futurizmu z F. T. Marinettim na czele.

⁴ D^o Eaubonne, F. 1963. *Niepokój życia Verlaine’a*. Warszawa: Czytelnik. 36. W 1872 roku stosunki między Verlaine’em i jego żoną stają się nie do utrzymania. Poeta decyduje się na ucieczkę w towarzystwie Rimbauda. Artyści wyruszają najpierw do Belgii, a następnie, po trzech tygodniach włączenia się po Brukseli podejmują decyzję o wyjeździe do Londynu. Tam dochodzi do sprzeczki, w wyniku której Verlaine zostawia Rimbauda i sam wyrusza z powrotem do Brukseli. Zrozpaczony Rimbaud rusza za nim. W Brukseli jednak sytuacja między nimi jest bardzo napięta. Podczas burzliwej kłótni w lipcu 1873 roku Verlaine strzela do Rimbauda, co kończy się skazaniem go na karę więzienia.

⁵ Liddell, R. 2002. *Καβάφης*. Εκδόσεις Γκοβόστη. 25–70.

teryzowała się ironią i głębokim realizmem. Niemniej, porównując całościowy przekaz ich nowatorskich poetyk, wyraźnie widać, że obydwójce dążyli do stworzenia i wcielenia w swoje dzieła pewnego osobistego, modernistycznego ducha, silnie nasyconego antropocentryzmem i prostotą wyrazu. Dla współczesnej poetyki te wyznaczniki są na tyle powszechne, że nie mogłyby zostać uznane za podstawę do wysnuwania tez o podobieństwie w twórczości dwóch poetów. Jednak na przełomie XIX i XX wieku stanowiły one o nowatorstwie i zwrocie w stronę przełomu, który ukształtował charakter obecnych poetyk. O pewnej *równoległości*⁶ pomiędzy Kawafisem a Verlainem możemy mówić nie tylko ze względu na sprzeciw wobec dotychczas wyznawanych kanonów oraz zwrot ku nieosobowej poezji. Niejednokrotnie inspirowała ich podobna tematyka, szczególnie związana z przemijaniem i na zawsze utraconą przeszłością. Nie powinien zatem dziwić fakt, że liczne utwory zarówno jednego jak i drugiego poety są poświęcone wspomnieniom i powstającym pod ich wpływem fantastycznym wizjom. W wybranych przeze mnie wierszach, obrazy natury zostały wplecione właśnie w te, zainspirowane wspomnieniami wyobrażenia. Zatem pejzaż nie jest bodźcem do realistycznego opisu, czy też impresjonistycznego odmalowania, nie funkcjonuje także jako centrum utworów. Możemy go uznać jako element składowy, tworzący obraz ludzkiego wnętrza. W obydwu przypadkach zostaje ukazany poprzez subiektywną wizję podmiotu lirycznego. Najważniejszy w sytuacji lirycznej pozostaje człowiek, który łącząc w swojej wyobraźni piękno widzianego krajobrazu, zacierające się wspomnienia i wytwory własnej fantazji, tworzy niepowtarzalne wrażenie, swoisty sen na jawie. Bodźcem do powstania tych wizji jest właśnie natura, a przede wszystkim jej światło.

W *Morzu porannym* (1915) Kawafisa wyobraźnię podmiotu lirycznego pobudzają promienie wschodzącego słońca. Spróbujmy stworzyć scenariusz, który mógłby doprowadzić nas do przedstawionej sytuacji lirycznej: człowiek podczas przechadzki o poranku dociera do miejsca, z którego może obserwować grę światła na rozpościerającym się przed nim morzu, zlewającym się w jedność z błękitnym niebem. Oddajmy teraz głos samemu podmiotowi:

Kawafis także odbył kilka podróży, niemniej zdecydowanie mniej burzliwych. Dzieciństwo spędził w Londynie, po czym przez pewien okres przebywał w Konstatynopolu u swojego dziadka. W dorosłym życiu ograniczył się do krótkich wyjazdów do stoli Europy: Paryża, Londynu, no i oczywiście Aten.

⁶ Σεφέρης, Γ. 1994. „Κ.Π. Καβάφης, Θ.Σ. Έλιοτ παράλληλοι”. W zbiorze: Πιερίης, Μ. *Εισαγωγή στην ποίηση του Καβάφη (Επιλογή κριτικών κειμένων)*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης. 140.

Celowo używam terminu *równoległość* nawiązując tym samym do artykułu G. Seferisa z zakresu krytyki porównawczej pomiędzy sylwetkami Kawafisa i Elliota. Idę tropem greckiego poety i krytyka, twierdząc, że pewne analogie pomiędzy poetyckimi sylwetkami mogą istnieć niezależnie od braku obopólnych wpływów między autorami.

Morze poranne

Tu stanąć chcę. Niech i ja trochę popatrzę
na przyrodę. Morza porannego i bezchmurnego nieba
światliste lazury – i żółte wybrzeże. Wszystko
piękne i ogromne w tym świetle.

Tu stanąć chcę. I niech się łudzę, że to oglądam
(to, co przez chwilę po przyjsciu naprawdę widziałem),
a nie – nawet tu – moje wyobrażenia,
wspomnienia, widma miłosne.⁷

Podmiot liryczny stoi zatem nad brzegiem morza i podziwia zapierającą dech w piersiach przyrodę, oświetloną blaskiem wschodzącego słońca. Jednak po opisie *bezchmurnego nieba, świetlistych lazurów i żółtego wybrzeża* zaskakuje nagły zwrot w tematyce wiersza. Ani tytuł, ani pierwsza strofa w niczym nie zapowiadają nadchodzącej zmiany. Czytając utwór jesteśmy przekonani, że to tytułowe *morze poranne* jest jego tematycznym centrum. Przecież to właśnie ono zostało wyróżnione w tytule. Utwierdza nas w tym również opis piękna obserwowanego krajobrazu. Chciałabym zwrócić uwagę na liczne, jak na twórczość Kawafisa, przymiotniki⁸. Z reguły tę część mowy ciężko odnaleźć w jego dziele, natomiast w tym przypadku każdy wymieniany element pejzażu został określony za pomocą przymiotnika. Nie mamy wątpliwości, że podmiot ulega czarowi rozpościerającego się przed nim widoku, skoro twierdzi, że *wszystko piękne i ogromne w tym świetle*. Zwróćmy także uwagę na pierwsze zdanie wiersza: *Tu stanąć chcę*. Coś musiało przykuć uwagę osoby mówiącej, skoro zdecydowała się zatrzymać właśnie w tym miejscu. Może stąd widać cały bezkres morza? A może najdłuższe pasmo wybrzeża? Zagadkowo brzmi jedynie postanowienie *Niech i ja trochę popatrzę na przyrodę*. Czyżby podmiot nie był miłośnikiem krajobrazów i nagle przekonał się, że natura potrafi być ucieleśnieniem piękna? Już chciałoby się powiedzieć, że wbrew przekonaniom krytyków Kawafis jednak zamieścił w swoim dziele utwór poświęcony naturze⁹.

⁷ Kawafis, K. 1981. *Morze poranne*. W zbiorze: Kawafis, K. *Wiersze zebrane*. Przekład Zygmunta Kubiaka. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. 110.

⁸ Γιανσκαγιά, Σ. 1983. *Κ.Π. Καβάφης (Οι δρόμοι προς το ρεαλισμό στην ποίηση του 20ού αιώνα)*. Κέδρος. 322. Przymiotniki Kawafis uważał za zbędne. Możliwe, że sądził iż nadają one wyrażeniom zbyt subiektywny, a przez to za mało bezosobowy charakter. Niemniej główną rolę wyrazu przejmuje w jego poezji czasownik. Natomiast zamiast wyszukanych metafor, epitetów i porównań w jego wierszach czytelnik napotyka intrygującą grę interpunkcji i powtórzeń.

⁹ Kawafis bardzo skrupulatnie kontrolował swoje wiersze. Po roku 1903, kiedy dokonał swojej cenzury, dopuszczał tylko niektóre wiersze do tzw. kanonu. W efekcie kanon wierszy uznanych przez samego poetę za nadające się do druku liczy 154 wiersze. Pisząc o tym, że zamieścił w swoim dziele utwór poświęcony naturze mam na myśli właśnie ten kanon. Wśród wszystkich

Jednak przechodząc do lektury kolejnej strofy, zaczynamy rozumieć, że celem utworu nie jest opiewanie przyrody porannego morza. Piękno morskiego krajobrazu staje się jedynie urealistyczniającym tłem dla wewnętrznych przeżyć podmiotu. Początkowo wprowadza nas w błąd powtórzenie stwierdzenia *Tu stanąć chcę*. Wydaje się, że to podziw nad zapierającym dech w piersiach widokiem jest powodem tego pragnienia. Nie następuje po nim jednak wypełnienie postanowienia pierwszej strofy, bowiem tak naprawdę podmiotowi nie udało się *trochę popatrzeć na przyrodę*. Okazuje się, że piękno oświetlonego porannym blaskiem morza widział tylko w chwili, gdy stanął nad jego brzegiem. Co więc zaprząnęło jego umysł w takiej scenerii? Nawet tam, widzi on tylko wytwory swojej 'hedonistycznej'¹⁰ fantazji, swoje *wyobrażenia, wspomnienia, widma miłosne*, które przysłaniają mu cały świat, otaczają go i żyją wokół niego. Warto zwrócić uwagę na oryginalny grecki tekst¹¹, w którym poeta określa swoje wizje jako *ιδάλλματα της ηδονής*, które Z. Kubiak przetłumaczył jako *widma miłosne*. To określenie jest oczywiście jak najbardziej ekwiwalentne, gdyż w języku polskim nie występuje dokładny odpowiednik greckiego słowa *ηδονή*. Wyraz występuje w erotykach Kawafisa bardzo często i jest dla nich niezwykle ważny, więc uważam, że jego znaczenie powinno zostać nieco szerzej opisane. Według słownika języka nowogreckiego autorstwa G. Babiniotisa *ηδονή* to uczucie przyjemności związanej z zaspokojeniem biologicznych pragnień i potrzeb człowieka, które dotyczy przede wszystkim czerpania intensywnej przyjemności cielesnej¹². Zatem należy mieć świadomość, że owe wymienione w wierszu widma miłosne są związane ze słodką przyjemnością, płynącą z zaspokojenia cielesnych pragnień. Godne zainteresowania jest także filologiczne znaczenie drugiego, użytego w tym środku stylistycznym wyrazu. Mam na myśli

wierszy Kawafisa znajduje się kilka, w których widoczny jest motyw natury, niemniej w kanonie krajobraz występuje tylko w *Morzu porannym*.

¹⁰ Celowo używam stwierdzenia *hedonistycznej fantazji*, nawiązując tym samym do środka stylistycznego użytego w oryginale wiersza. Hedonizm to zapożyczenie ze starożytnej greki, pochodzące od słowa *ηδονή*, użytego w oryginale utworu.

¹¹ Καβάφης, Κ.Π. 2008. *Θάλασσα του πρωιού*. W zbiorze: Καβάφης, Κ.Π. *Τα ποιήματα*. Θεσσαλονίκη: Εκδοτική Θεσσαλονίκης. 78.

¹² Μπαμπινιώτης, Γ. 2005. *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας*. Κέντρο Λεξικολογίας.

ηδονή(η) – 1. το συναίσθημα ευχαρίστησης που δημιουργεί η ικανοποίηση των φυσικών, βιολογικών επιθυμιών, αναγκών, ενστίκτων ή ορμών ενός ατόμου ΣΥΝ. απόλαυση, 2. (ειδικότ.) η έντονη σωματική απόλαυση που προκαλείται κατά την εκπλήρωση της γενετήσιας ορμής: οι – τής σάρκας.

Abramowiczówna, Z. 1960. *Słownik grecko – polski*. Tom II. Warszawa: PWN.

Nowogreckie η ηδονή wywodzi się ze starogreckiego terminu η ηδονή oznaczającego rozkosz; η ηδονή – 1. rozkosz, przyjemność, uciecha zmysłowa, w połączeniu του σώματος, a zatem cielesna; 2. przedmiot radości; 3. pl. pragnienia, żądze.

wyraz *ίνδαλμα*, który w języku greckim posiada dwa znaczenia. Pierwszym z nich jest właśnie wyidealizowany lub fantastyczny obraz jakiejś rzeczy. Zatem użyte przez Z. Kubiaka *widma* są jak najbardziej ekwiwalentne. Niemniej istnieje także drugie znaczenie – *ίνδαλμα* jako przedmiot podziwu, uwielbienia, kultu¹³. Mając na uwadze także to drugie znaczenie możemy dogłębniej zrozumieć, jak wielką rolę w życiu podmiotu lirycznego odgrywały owe *widma miłosne*, które urastają do roli obiektu uwielbienia i kultu.

Wróćmy jednak do interpretacji utworu. Otaczający osobę mówiącą widok zlewa się w jedno z jego wewnętrznym, emocjonalnym światem. Znamienne jest użycie nawiasu. Zawarta w nim treść stanowi dopowiedzenie, niemniej właśnie to dopowiedzenie wyjaśnia sytuację liryczną: (*to, co przez chwilę po przyjściu naprawdę widziałem*). Podmiot próbuje niejako sam siebie usprawiedliwić, podkreślić, że wrażenie piękna, które opisywał w pierwszej strofie było prawdziwe, że udało mu się choć na chwilę skupić swoją uwagę na czymś innym niż otaczające go wizje. Jednak nawet jeżeli uwierzemy w te zapewnienia i przyjmujemy, że widok naprawdę wzbudził w nim podziw, to nie da się ukryć, że ten podziw był bardzo krótkotrwały. Nieistotne czy fantazję podmiotu pobudziło padające światło, czy zmieniające się kolory, czy też ogólne wrażenie piękna. Jego wyobrażenia, tak jak w każdej innej scenerii, o czym przekonuje wtrącenie – *nawet tu* –, zaczęła snuć fantastyczne wizje. Rozpoczął się swoisty sen na jawie, w którym *morze poranne, bezchmurne niebo, świetliste lazury i żółte wybrzeże* ustępują miejsca *wyobrażeniom, wspomnieniom, widmom miłosnym*. Nie wiemy, czy zniknęły zupełnie z pola widzenia podmiotu, czy nadal widzi je w tle swojej fantazji. Cokolwiek nie działałoby się w jego wyobraźni cel *popatrzenia trochę na przyrodę* i odwrócenia uwagi od wizji, które nawiedzają go niczym zjawy nie został osiągnięty. Po lekturze całego wiersza jasne okazuje się zagadkowe stwierdzenie pierwszej strofy, o którym wspomniałam. *Niech i ja trochę popatrzę na przyrodę*. Znajac treść drugiej strofy bez wątpienia stwierdzimy, że podmiot nigdy nie należał do miłośników natury, niemniej postanowił spróbować kontaktu z przyrodą, w celu uwolnienia się od nurtujących go wytworów fantazji. Biorąc pod uwagę wtrącenie – *nawet tu* –, można by pokusić się o stwierdzenie, że nawet ta ostatnia, powszechnie skuteczna, próba odnalezienia spokoju, niestety się nie powiodła.

Właśnie ze względu na nieudaną próbę odnalezienia ukojenia, niemal wszyscy krytycy łączą ten utwór z biografią poety i uważają *Morze poranne* za wiersz, w którym przemawia sam Kawafis. I. M. Panagiotopoulos uważał, że wyraża on stosunek poety do natury, która zawsze była mu obca. Określa Kawa-

¹³ Μπαμπινιώτης, Γ. *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας*. op. cit.

Ινδαλμα (το) – 1. η ιδεατή ή φανταστική εικόνα πράγματος ΣΥΝ. ομοίωμα, 2. πρόσωπο που γίνεται αντικείμενο πολύ μεγάλου θαυμασμού, λατρείας ΣΥΝ. είδωλο.

fisa jako twórcę zamkniętej przestrzeni, w której miał on najlepiej odczuwać magię swoich *widm miłosnych*¹⁴. G. Wrisimitzakis charakteryzuje go jako twórcę miasta, poetę – urbanistę, który zmęczony jego otoczeniem i zachęcony powszechnymi przekonaniem udaje się nad brzeg morza, aby poczuć ożywczą siłę natury. Jednak nie udaje mu się uwolnić myśli dzięki widokowi morza, gdyż jako człowiek nierozzerwalnie związany z urbanistyczną kulturą nie odnajduje w naturze niczego, co chociażby w najmniejszym stopniu odzwierciedlało jego wnętrze. Zatem przyroda tylko na chwilę zajmuje jego uwagę, aby ustąpić miejsca jego erotycznym wizjom. Wrisimitzakis konsekwentnie interpretował większość Kawafisowych utworów pod kątem nieustannej próby odnalezienia wytchnienia w otoczeniu¹⁵. Niemal nierozzerwalnie łącząc dzieło poety z jego osobistym życiem uważał, że chorobliwie hedonistyczny Kawafis, nękanym swoimi erotycznymi wizjami próbował za wszelką cenę znaleźć od nich drogę ucieczki¹⁶.

Dla Kawafisa inspiracją był świt, natomiast Verlaine’a w wierszu *Zmrok mistycznego wieczora* z tomiku *Poematy Saturnijskie* (1866) zachwyca zmierzch. Magiczny nastrój, w jaki wprowadza światło zachodzącego słońca, sprawia, że także w wyobraźni podmiotu lirycznego u Verlaine’a krajobraz miesza się ze wspomnieniami i wytworami fantazji:

Zmrok mistycznego wieczora

Wspomnienie z wieczornym zmrokiem
 Drżącymi barwy się mieni
 Na horyzoncie z płomieni
 Nadziei, co pod mym wzrokiem
 Rozrasta się na kształt ściany
 Lub na kształt dziwacznej kraty,
 Po której się tulipany
 I dalie, i jaskru kwiaty,
 I lilie aromatyczne
 Wiją w kontury mistyczne.

¹⁴ Παναγιωτόπουλος, Ι.Μ. 1994. „Ο Καβάφης, ποιητής του κλειστού χώρου”. W zbiorze: Πιερής, Μ. (red.). *Εισαγωγή στην ποίηση του Καβάφη (Επιλογή κριτικών κειμένων)*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης. 196–197.

¹⁵ Βρισμιτζάκης, Γ. 1984. *Το έργο του Κ.Π. Καβάφη*. Ίκαρος. 30–31.

Wrisimitzakis potwierdzał swoją teorię również wierszem *Wieczorem*, w którym ukazana zostaje scena, w której podmiot liryczny, po oddaniu się lekturze jakiegoś listu z przeszłości, pełen melancholii wychodzi na balkon, aby popatrzeć na ukochane miasto. Krytyk interpretował tę sytuację liryczną jako metaforę poszukiwania wytchnienia w otoczeniu. Nękanym wspomnieniami, które ogarnęły jego świat wewnętrzny, podmiot ucieka do rzeczywistego świata zewnętrznego.

¹⁶ Βρισμιτζάκης, Γ. *Το έργο του Κ.Π. Καβάφη*. op. cit. 22–25.

Wonie ich ciężkie, gorące,
 Chłonę zmysłami i duszą
 Piję wyziewy trujące,
 Co mózgu działanie głuszą.
 I w gorączkowym zachwycie
 Spoglądam, jak pod mym wzrokiem
 Miesza się na tle nadziei
 Wspomnienie z wieczornym zmrokiem.¹⁷

Widzimy to już w pierwszym wersie, w którym *wspomnienie* i *wieczorny zmrok* tworzą jedność. Warto zwrócić uwagę na to, że w oryginale¹⁸ obydwie te terminy zostały napisane dużą literą, co wyraźnie podkreśla nie tylko, jak istotną rolę pełnią w wierszu, ale zaznacza też swoisty majestat siły Wspomnienia i siły Zmierzchu. Dzięki takiemu zabiegowi zarówno wspomnienie jak i zmierzch ożywają i urastają do roli swoistych bożków, niemalże żywych postaci, które wymagają wyjątkowej czci¹⁹. Utwór niewątpliwie ma charakter mocno zabarwiony mistycyzmem, mamy wrażenie, że osoba mówiąca jest ogarnięta gorączkowym chaosem. Wiersz próbuje ukazać nam proces, w którym widziany przed oczyma podmiotu lirycznego krajobraz, zmienia się w jego wyobraźni i tworzy fantastyczne widziadła. Ta zmiana zachodzi nagle, nieświadomie i bardzo dynamicznie, a jej efekt można scharakteryzować jako irracjonalny i chaotyczny. Pomimo iż przekaz utworu sprawia takie wrażenie, w żadnym wypadku nie można tego powiedzieć o zastosowanej przez autora technice. Pozorny chaos jest bowiem niewątpliwie celowym zabiegiem, próbą oddania charakteru ludzkiej fantazji, w której nic nie musi, a wręcz nie powinno być logiczne i racjonalnie ze sobą powiązane.

Podmiot liryczny pod wrażeniem zachodzącego słońca, widzi przed sobą wspomnienia zmieszane z magią zmierzchu. Do tego momentu wszystko wydaje się logiczne i prawdopodobne. Człowiek widzi przed sobą piękny zachód słońca, który przywołuje w jego pamięci jakieś wspomnienie. Może jakiś inny zmierzch, oglądany przed laty? A może podobny pejzaż? Przemyślenia podmiotu nie zatrzymują się jednak na przywołaniu sytuacji z przeszłości. *Wspomnienie* i *wieczorny Zmierzch* mieniają się bowiem *drżącymi barwami na horyzoncie*

¹⁷ Verlaine, P. 1980. *Zmrok mistycznego wieczora*. Przekład Barbary Beaupre. W zbiorze: Verlaine, P. *Poezje*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. 71.

¹⁸ <http://www.toutelapoesie.com/poemes/verlaine/poemes_saturniens/paysages_tristes/crepuscule_du_soir_mystique.htm>, 29.09.2012.

¹⁹ Tę technikę kilkakrotnie stosował także Kawafis, chociażby wyróżniając *Cienie Miłości* w wierszu *Aby nadeszły Cienie*. W *Morzu porannym* nie napotykamy tej techniki, niemniej warto pamiętać o znaczeniu słowa *ἵνδαλμα*, które analizowałam powyżej. Zatem także w tym utworze spotykamy pewną próbę wyrażenia swoistego kultu dla niematerialnych bytów.

z płomieni nadziei. W tekście oryginału mistyczny charakter został jeszcze bardziej podkreślony, wyrażeniem

*czerwienieją i drżą na rozpalonym horyzoncie Nadziei*²⁰. Zatem do tworu wyobraźni podmiotu, w którym zmieszały się Zmierzch i Wspomnienie dołącza także Nadzieja. Zauważamy tu charakterystyczne dla Verlaine'a pojmowanie czasu. Zmierzch to element reprezentujący teraźniejszość. W tej chwili podmiot widzi go przed swoimi oczyma. Wspomnienie to z kolei punkt odniesienia do zdarzeń z przeszłości. Natomiast Nadzieja jako odczucie związane z tym, co ma dopiero nadejść, określa przyszłość. Zatem z racjonalnego punktu widzenia są to wartości, wzajemnie się wykluczające. Co dzieje się natomiast w sytuacji lirycznej *Zmroku mistycznego wieczora*? Te trzy elementy przeplatają się ze sobą z niewiarygodną lekkością, a w wyobraźni podmiotu tworzy się obraz wspomnień, zabarwionych obecnym wrażeniem i wizją nadchodzących losów.

To jednak wcale nie koniec widziadła. Fantazja podmiotu ciągle pracuje, a widziane przez niego obrazy ulegają nieustannym metamorfozom. Teraz wizja zmienia się niespodziewanie i *rozrasta się na kształt ściany lub na kształt dziwacznej kraty*, po której pną się kwiaty. Motyw kwiatów wydaje się wyjątkowo interesujący. Podmiot wylicza widziane przez siebie kwiaty – dalie, lilie, tulipany, jaskry. Z racji tego, że rośliny bardzo często pełnią rolę metafory, chciałoby się odwołać do ich symboliki, szukać w dali niepewności, w lilii niewinności, w tulipanie radości a w jaskrze gniewu²¹. Użycie utartego symbolu dla symbolisty Verlaine'a byłoby jednak nie do przyjęcia. Stanowiłoby o zbyt dosłownym wyrażeniu treści. Symboliści natomiast wielokrotnie podkreślali, że symbol w przeciwieństwie do alegorii jest jednostkowym odpowiednikiem wyrażanej idei. Według symbolistów prawdziwy sens istnienia zawiera się w idealnym, niepoznawalnym przez ludzki rozum świecie, skrytym pod ułudną zasłoną świata materialnego. Według Stephane'a Mallarme'ego *świat jest rzeczywistością fikcyjną, żyjącą w duszy poety*²². Tylko „twórca – jasnowidz” ma świadomość istnienia świata idei, natomiast literatura, a przede wszystkim poezja ma za zadanie wyrazić tę skrytą sferę, musi jakoś zasugerować jej istnienie. I właśnie w tej funkcji wspaniale sprawdza się symbol, będący jednocześnie odpowiednikiem idei i opisem stanu ludzkiej duszy. Właśnie dlatego, że jest jednocześnie wyrażeniem stanu duszy artysty, charakteryzuje się silną wieloznacznością, nie-dopowiedzeniem i tajemnicą, co z kolei umożliwia różnorodne interpretacje.

²⁰ Tłumaczenie filologiczne zaczerpnięte z: Żurowski, M. 1980. „Wstęp”. W zbiorze: Verlaine, P. *Poezje*. op. cit. 45.

²¹ <<http://www.asflor.pl/mowa.htm>>, 28.09.2012. Por. Kopaliński, W. 2007. *Słownik symboli*. Warszawa: HPS.

²² Sadkowska, A. *Synteza sztuk we francuskim romantyzmie i symbolizmie*. <<http://biesiada.polon.uw.edu.pl/symbolizm.htm>>, 22.09.2012.

Prymat sugestii i niedopowiedzenia wyrastał z przekonania, że zwyczajne podanie nazwy danej rzeczy odbiera czytelnikowi trzy czwarte przyjemności estetycznej²³. A przecież to właśnie estetyzm miał być jednym z głównych wyznaczników „sztuki dla sztuki”. Mając świadomość tych założeń symbolizmu, nie powinien dziwić fakt, że Ph. Stephan przestrzega przed odwoływaniem się do powszechnej symboliki twierdząc, że kwiaty u Verlaine’a niekoniecznie funkcjonują jako symbole. Zaznacza przy tym, że często są aluzją do nastroju, który odczuwa podmiot²⁴. Zatem, biorąc pod uwagę różnorodność przytaczanych kwiatów, wyraźnie widać nagromadzenie emocji. Kwiaty i ich *wyziewy* upajają podmiot, a więc to raczej nastrój, jaki wywołał u niego *Zmierzch* w połączeniu ze *Wspomnieniem* i *Nadzieją* przyprawił go o ten stan upojenia. Zewnętrzny, rzeczywisty obraz staje się bodźcem pobudzającym wewnętrzny, emocjonalny świat podmiotu. Wizja Wspomnienia zmieszanego ze Zmrokiem i Nadzieją, zamienia się w wizję wyrażającą przeróżne, chwilami nawet sprzeczne uczucia, które upajają osobę mówiącą w wierszu. *Ich wyziewy* to trucizna, która pochłania zmysły, duszę i myśli. Warto zwrócić uwagę na określenia użyte w oryginale – ‘gorące i ciężkie perfumy, których trucizna sprawia, że toną moje zmysły, moja dusza, mój rozum’²⁵. Zatem użyty w polskim tłumaczeniu ekwiwalent *wyziewy* wydaje się nie być zbyt odpowiednim, z racji tego, że nadaje zapachowi kwiatów pewne pejoratywne nacechowanie. Tymczasem francuskie *parfums* oznaczają po prostu woń czy zapach, ale nawet perfumy. Mając na uwadze to ostatnie znaczenie, odbieramy ten wers w zupełnie inny sposób, powiem woń kwiatów staje się dla podmiotu wspaniałym doznaniem. Zapach upaja nie tylko ze względu na to, że jest silny i przytłaczający, ale przede wszystkim dlatego, że jest piękny. Te nadzwyczaj przyjemne, *ciężkie* i *gorące wonie* powodują *gorączkowy zachwyt*, a zgodnie z oryginałem *bezgraniczne omdlenie*²⁶, którym upajają. Podmiot w żadnym stopniu nie kontroluje już swojej fantazji. Mamy wręcz wrażenie, że ta od pewnego momentu galopuje jak szalo-

²³ Patrz przypis 21.

²⁴ Stephan, Ph. *Paul Verlaine and the decadence 1882–1890*. <http://books.google.gr/books?id=hRoNAQAIAAJ&pg=PA124&lpg=PA124&dq=verlaine's+article+on+baudelaire&source=bl&ots=-6nr0yuvex&sig=uqDEji01Sk6hC2i4fcn0B6tWJKs&hl=pl&ei=2gDVTp61leXO4QSZx8ynAQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=7&ved=0CEcQ6AEwBg#v=onepage&q=verlaine's%20article%20on%20baudelaire&f=false>, s. 103, 29.09. 2012.

²⁵ <http://www.toutelapoesie.com/poemes/verlaine/poemes_saturniens/paysages_tristes/crepuscule_du_soir_mystique.htm>, 29.09.2012

De parfums lourds et chauds, dont le poison

Noyant mes sens, mon ame et ma raison

²⁶ <http://www.toutelapoesie.com/poemes/verlaine/poemes_saturniens/paysages_tristes/crepuscule_du_soir_mystique.htm>, 29.09.2012

une immense pamoison

na i przytłacza osobę mówiącą w wierszu. Podmiot nie może jej w żaden sposób okiełznać, opanować, zahamować. Nie ma świadomości, co się z nim dzieje, jest odurzony irracjonalnymi wizjami, które ogarniają go niczym demony. Nagle, zupełnie niespodziewanie, szalone widziadła znowu wracają do formy, w której Wspomnienie miesza się ze Zmierzchem. Mamy wrażenie, że pod wpływem krajobrazu podmiot daje ponieść się fantastycznym wizjom i udaje się wraz z nimi w krótką podróż po niezgłębionych, irracjonalnych zakątkach swojej wyobraźni, po czym powoli powraca do rzeczywistości, w której oglądany zmierzch przywołuje mu na myśl jakieś wspomnienie z przeszłości.

Dynamika zmian obrazu poetyckiego w *Zmroku mistycznego wieczora* wydawała się niewyobrażalna pierwszym krytykom Verlaine'a, których niewątpliwie zaskakiwało jego nowatorstwo. Pozwolę sobie przytoczyć rozważania J. Lemaitre'a na temat tego właśnie wiersza, pochodzące z artykułu z 1888 roku: *Czy rozumiecie? Można pojąć, że istnieje związek, podobieństwo między wspomnieniem i zmierzchem, melancholia zachodu słońca, dnia, który umiera, i smutkiem odczuwanym, kiedy się wspomina umarłą przeszłość. Ale między zmierzchem i nadzieją? Jak umysł poety przechodzi od jednego do drugiego? Zmierzch niewątpliwie może wyobrażać wspomnienie, dlatego, że też jest smutny, i może (nie bez trudności) wyobrażać również nadzieję, skoro mu zostało trochę światła, czasem pełnego blasku i uroku, ale jak może wyobrażać zarazem jedno i drugie? A „wspomnienie ze zmierzchem czerwieniejące na horyzoncie nadziei”, cóż to znaczy wielcy bogowie? „Niezdrowy wyziew zapachów ciężkich” (zapachy dalii i tulipana?), to powiedzmy, wspomnienie, lecz „bezgraniczne omdlenie” raczej oznaczałoby nadzieję... Głowa pęka! Po czym dodaje, że *Jest to niemal poezja przed słowem, poezja limbów, marzenia zapisanego*²⁷. Zakłopotanie Lemaitre'a wynikało z faktu, że do tej pory nikt nie odważył się tworzyć w ten sposób. Niewątpliwie trudno było krytykom pogodzić się z próbą oddania w poezji niezgłębionych tajemnic ludzkiego wnętrza. Verlaine'owi jednak nie wystarczyłby pejzaż, przywołujący w pamięci jakieś zdarzenie z przeszłości. Poeta budował swoje wiersze na podstawie obrazów lub refleksji, które odzwierciedlają zmienne impresje podmiotu lirycznego. Kompozycja wielokrotnie jest luźna, czytelnik ma wrażenie, że refleksje swobodnie, a jednocześnie w niespodziewanym rytmie, wypływają z głębi duszy. Verlaine jako symbolista musiał wyrazić to, co niewyraźalne, musiał sięgnąć po tak trafnie określoną przez Lemaitre'a *poezję przed słowem*.*

Pomimo iż Kawafisowego *Morza porannego* na pewno nie można by określić słowami wypowiedzi Lemaitre'a, to jednak pomiędzy nim a *Zmrokiem mistycznego wieczora* Verlaine'a widać wyraźną analogię. Podmioty liryczne w obydwu utworach patrzą na grę światła słonecznego i zmiany obrazu natury,

²⁷ Żurowski, M. 1980. „Wstęp”. W zbiorze: Verlaine, P. *Poezje*. op. cit. 45–46.

które jednak nie stanowią dla nich absolutnego piękna samego w sobie, a urastają do roli bodźca, dzięki któremu przeżywają swoje osobiste emocje. W centrum uwagi niewątpliwie pozostaje sam człowiek, jego przemyślenia, odczucia, wyobrażenia, magia jego wewnętrznego świata. Pozwolę sobie na stwierdzenie, że obydwie utwory wzajemnie się uzupełniają. Gdybyśmy nie zwracali uwagi na porę dnia i wstawili treść Verlaine'owskiego wiersza pomiędzy strofy *Morza porannego* Kawafisa, uzyskalibyśmy pełny opis przedstawianego przez obydwu autorów procesu. Początkowo następowałby pierwszy kontakt z krajobrazem, czyli chwila, w której, jak zapewniał Kawafis, człowiek naprawdę widzi tylko naturę. Na tym etapie całkowicie racjonalnie odbiera rzeczywistość i jest w pełni świadomy piękna otaczającego go krajobrazu. Następnie piękny widok wzbudzałby u niego jakieś wrażenie, przypominałby jakieś zdarzenie, po czym, jak to ujął Verlaine, człowiek traciłby świadomość rzeczywistości, pozwalając swoim myślom na dynamiczny i absolutnie niekontrolowany pęd po najciemniejszych zakamarkach swojego wewnętrznego świata. Natomiast w momencie, gdy otrząsnąłby się ze swojego snu na jawie, tak jak podmiot u Kawafisa, doszedłby do wniosku, że jakkolwiek piękna nie byłaby ta natura, to nie jest ona w stanie przykuć na dłużej jego uwagi, a przede wszystkim nie pozwala mu pohamować nękających go wrażeń i wytworów fantazji. Tą hipotetyczną syntezą obydwu utworów chciałam podkreślić fakt, że pomimo iż obydwie wiersze należą do liryki bezpośredniej i w gruncie rzeczy opisują podobne zdarzenie, to każdy z autorów przedstawił ten analogiczny proces z innego punktu widzenia. Kawafis podsumował to, co zdarzyło się przed i po nawiedzających jego podmiot wizjach. Przerwa pomiędzy strofami *Morza porannego* jest właśnie tą chwilą, w której do głosu dochodzi niczym niepohamowana fantazja. Natomiast Verlaine zbudował swój utwór wokół piętrzących się wyobrażeń. Dlatego też tak widoczna jest różnica nastroju w obydwu wierszach. U Kawafisa króluje statyka i opanowanie, podczas gdy Verlaine'owski *Zmierzch mistycznego wieczora* uderza dynamiką i gorączkowym szałem. Bardzo istotne zadanie spełnia tu także budowa stroficzna utworów. Kawafis podziałem na strofy wyraźnie zaznaczył odstęp czasowy pomiędzy przedstawianymi sytuacjami. Z kolei Verlaine rezygnując z wiersza stroficznego, zadbał o nieprzerwany bieg nakładających się na siebie wizji.

Niewątpliwie fakt, że każdy z poetów przedstawił inną płaszczyznę tego samego procesu, wynika z różnych głównych założeń, które przyjmowali ci twórcy. Wspomniałam o wielości prądów istniejących na przełomie XIX i XX wieku. Impresjonizm, dekadentyzm, symbolizm, estetyzm, ekspresjonizm, futurizm oraz inne tendencje pozwalały twórcom tamtego okresu wybrać pasujące do nich założenia i wypracować sobie własny, idealnie odzwierciedlający swój twórczy zamysł, poetycki wyraz. Dlatego też realista Kawafis przedstawił nam podmiot liryczny świadomy stanów, które przeżywa. Sytuacja liryczna, w której go poznajemy jest całkowicie realistyczna i trwa w swoim realizmie przez cały utwór.

Z takim samym opanowaniem podmiot mówi o pięknie morza, na które patrzy i o świadomości, że jednak nie udało mu się oderwać od nękających go widm. U impresjonisty Verlaine'a nie uda nam się odnaleźć świadomości. Osoba mówiąca w *Zmierzchu mistycznego wieczora* nie panuje nad szalonym biegiem swojej fantazji. Nie znaczy to jednak, że początkowo podmiot Verlaine'a nie widział rzeczywistego obrazu ukazującej się przed nim przyrody. Nie znaczy to również, że w chwili, gdy otrząsnął się z chaosu tworów swojej wyobraźni, nie był świadomy fantastycznej podróży, którą przed chwilą odbył. Analogicznie, osoba mówiąca w *Morzu porannym* w momencie, gdy ogarniały ją *widma miłosne* z pewnością nie była w stanie zachować swojego opanowania i świadomości tego, co się z nią dzieje. Gdyby tak było, w wierszu nie znalazłyby się wersy *I niech się ludzę, że to oglądam (to, co przez chwilę po przyjsciu naprawdę widziałem)*. W gruncie rzeczy, podmioty liryczne obydwu utworów różni zaprawdę niewiele. Ogromną różnicą jest jednak spojrzenie Kawafisa i Verlaine'a na daną sytuację liryczną, które wyraźnie wynika z obranej przez każdego z twórców drogi poetyckiej.

Kawafis w swojej dojrzałej twórczości zdecydowanie skłonił się ku realizmowi. Założenia tego prądu umożliwiły mu szczegółowe przekazanie istoty swojego natchnienia. Ścisłe i obiektywne odwzorowanie rzeczywistości pozwoliło mu na wypracowanie stylu, w którym emocjonalność wypływa z pozornie neutralnych obrazów codzienności, a nie z wybujałych środków stylistycznych. Twórczość Kawafisa jest bez wątpienia przepelniona realizmem, ale jednocześnie nie jest to realizm całkowicie pozbawiony liryzmu. Zgodnie z przekonaniem D. Nikolareizisa *poezja Kawafisa utrzymuje równowagę pomiędzy zgłębianiem subiektywnych wrażeń i realizmem*²⁸. Z pozornie suchych i obojętnych wersów prezentujących pewien element rzeczywistości, tak jak krajobraz w interpretowanym wyżej wierszu, samoistnie wypływają wspomnienia, odczucia, wrażenia, których w przekonaniu poety nie trzeba już bliżej określać. Kawafis wbrew ideałom królującym w ówczesnej greckiej poezji, zwrócił się ku codziennemu życiu i wewnętrznej naturze człowieka. Starał się odtworzyć ludzką codzienność bez zbędnego upiększania jej stylistycznymi środkami wyrazu, tak jakby sądził, że każdy z nas dzięki swoim odczuciom nadaje jej osobisty emocjonalny charakter. Realizm Kawafisa wynika z głębokiej znajomości współczesnego mu świata, którą w swoim dziele ubarwiał w najróżniejsze tła. Owszem, z reguły są to scenerie miejskie lub pseudohistoryczne²⁹, jednakże taką rolę mo-

²⁸ Νικολαρείζης, Δ. 1994. „Η διαμόρφωση του καβαφικού λυρισμού”. W zbiorze: Πιερίης, Μ. (red.). *Εισαγωγή στην ποίηση του Καβάφη (Επιλογή κριτικών κειμένων)*. op. cit. 117.

[...]η ποίηση του Καβάφη κρατιέται σε μια ισορροπία ανάμεσα στην υποκειμενική εμπάθουση των εντυπώσεων και στον ρεαλισμό.

²⁹ Określenie używane przez krytyków Kawafisa w kontekście postaci fikcyjnych, które są bardzo konkretnie opisywane w utworach o tematyce historycznej, tak, że czytelnik ma wrażenie

że pełnić także pejzaż. Pomimo iż obrazy zawarte w wierszach są w mniejszym lub większym stopniu wytworem fantazji poety, czytelnik ma wrażenie, że tworzą one elementy rzeczywistości. Każdy z nas bez większego problemu może przecież przywołać w myślach widok wschodu słońca nad morzem. *Poeta przeskakuje z prawdopodobnego w prawdopodobne*³⁰ budując przekonanie, że utwory są relacją z tego, co albo się zdarzyło, albo przynajmniej miało pełne prawo się kiedyś zdarzyć. Zwięzłe, a jednocześnie dokładne, obrazy Kawafisa sprawiają wrażenie bliższych umysłowi niż uczuciom. Nie bez znaczenia w nich jest również prawie całkowity brak środków stylistycznych, który wyklucza podniosłe stylizowanie przedstawianych scen. T. Malanos wyraźnie podkreślał, że Kawafis porzucał elementy poetyckie, aby móc wierniej oddać dane wydarzenie, aby móc przedstawić rzeczywistość w sposób, w jaki widzą ją inni. Twierdził, że *Kawafis nie oddala się nigdy od rzeczywistości. Z niej wyrusza i do niej powraca*³¹. Związek twórczości poety z rzeczywistością zaznaczali również inni krytycy, jak na przykład D. Nikolareizis, mówiąc, że *jego poezja jest zbudowana na zdarzeniach, które przyniosło mu życie, jest złączona z rzeczywistością*³². Nic zatem dziwnego w fakcie, że Kawafis przedstawił w *Morzu porannym* okoliczności tworzenia się fantastycznych wizji, a nie sam ich proces. Tylko w ten sposób mógł bowiem przedstawić fantastyczne *widma miłosne* nie rezygnując z realizmu.

Zgoła inaczej wygląda to w przypadku Verlaine'a zainspirowanego symbolizmem i mglistym impresjonizmem. Dla tego poety idealną sytuacją liryczną były właśnie zawile wędrówki ludzkiej wyobraźni. Verlaine w swojej poezji kładł nacisk przede wszystkim na opis samego ulotnego wrażenia. W dojrzałym okresie twórczym bez wątpienia przeważa impresja, melancholia, subiektywne spojrzenie na otaczającą rzeczywistość. Według tego twórcy to nie opis postaci czy konkretnego wydarzenia pozwala ukazać prawdziwy charakter liryki, ale właśnie próba uchwycenia chwilowego odczucia. Rzeczy materialne zmieniają swój charakter i stają się niematerialnymi wrażeniami. Obiektywna prawda

jakby faktycznie były postaciami historycznymi. Np.: Eumenes w wierszu *Pierwszy stopień* czy Kimos w utworze *Na italskim wybrzeżu*.

³⁰ Σαρεγιάννης, Ι.Α. 1994. „Ο Καβάφης: άνθρωπος του πλήθους”. W zbiorze: Πιερίης, Μ. (red.). *Εισαγωγή στην ποίηση του Καβάφη (Επιλογή κριτικών κειμένων)*. op. cit. 189.

[...]ο ποιητής πηδά από πιθανό σε πιθανό.

³¹ Μαλάνος, Τ. 1957. *Ο Καβάφης*. Αθήνα: Διφρός. 32–33.

Καβάφης δεν απομακρύνεται ποτέ απ' την πραγματικότητα. Απ' αυτή ξεκινά και σ' αυτή πάλι επιστρέφει.

³² Νικολαρείζης, Δ. 1994. „Η διαμόρφωση του καβαφικού λυρισμού”. W zbiorze: Πιερίης, Μ. (red.). *Εισαγωγή στην ποίηση του Καβάφη (Επιλογή κριτικών κειμένων)*. op. cit. 117.

Η ποίησή του είναι οικοδομημένη επάνω στα περιστατικά που του πρόσφερε η ζωή, είναι δεμένη με την πραγματικότητα.

o świecie nie istnieje, zatem aby go poznać należy zwrócić uwagę na subiektywne, przypadkowe impresje, które budzą się, aby za chwilę, w mgnieniu oka nieodwracalnie zniknąć. Wszystkie te przekonania wyraźnie widać w dynamicznych metamorfozach *Zmierzchu mistycznego wieczora*. Verlaine'owska kompozycja wielokrotnie jest luźna, co sprawia u czytelnika wrażenie pewnego nieładu i braku logiki. Ta technika może dać błędne wrażenie bezsensu i niejasności, niemniej stanowi najodpowiedniejszy sposób wyrażenia świata wewnętrznego, który jest właściwie niewyrażalny. Krytycy twierdzą, że można w jego twórczości wyróżnić dwa typy impresjonizmu *jeden migawkowy, bardziej nowoczesny dzięki dynamizmowi fragmentarycznych obrazów, i drugi – statyczny, bardziej po malarsku operujący kolorem i płynnością konturów*³³. Niewątpliwie w przypadku *Zmierzchu mistycznego wieczora* należałoby mówić o dynamicznym impresjonizmie migawkowym. Po pierwsze świadczy o tym nagromadzenie obrazów, które przenikają się wzajemnie, aby niemal natychmiast ustąpić miejsca kolejnym. *Wieczorny zmrok* łączy się z *Wspomnieniem*, potem nagle pojawia się *Nadzieja*. Jednocześnie *horyzont z płomieni [...] rozrasta się na kształt ściany*, po czym natychmiast owa ściana przemienia się w *dziwaczną kratę*, na której zaczynają więc się przeróżne kwiaty. O dynamice utworu świadczy także niespodziewane przerzucenie głównej osi wiersza z zewnętrznego krajobrazu na skutki, które widziane obrazy wywołały w wewnętrznym świecie podmiotu, aby w końcowych wersach znowu wrócić do wspomnienia i obrazu przyrody. Warto zwrócić uwagę na pierwszy i ostatni wers. Są one identyczne – *Wspomnienie z wieczornym zmrokiem*. Co więcej, w tekście oryginalnym³⁴ widnieje jeszcze jedno powtórzenie. Wers szósty i dziesiąty także są takie same – *dalia, lilia, tulipan i jaskier*. Bogactwo rytmicznych środków stylistycznych, chociażby po-

³³ Żurowski, M. 1980. „Wstęp”. op. cit. 47.

³⁴ <http://www.toutelapoesie.com/poemes/verlaine/poemes_saturniens/paysages_tristes/crepuscule_du_soir_mystique.ht>, 13.10.2012

Le Souvenir avec le Crépuscule

Rougeoie et tremble à l'ardent horizon

De l'Espérance flamme qui recule

Et s'agrandit enaïnsi qu'une cloison

Mystérieuse où mainte floraison

– ***Dahlia, lys, tulipe et renoncule*** –

S'élançe autour d'un treillis, et circule

Parmi la maladive exhalaison

De parfums lourds et chauds, dont le poison

– ***Dahlia, lys, tulipe et renoncule*** –

Noyant mes sens, mon âme et ma raison,

Mêle dans une immense pâmoison

Le Souvenir avec le Crépuscule.

wtórzenie wyliczenia, o którym właśnie wspomniałam, w połączeniu z nagromadzeniem czasowników wprowadza nas, dzięki silnemu elementowi muzyczności, w nastrój szalonego pędu. Zatem nie tylko treść, ale także budowa wiersza wyraźnie sugerują „migawkową” podróż po zakamarkach wyobraźni, z której podmiot wraca dokładnie tą samą drogą w to samo miejsce, z którego wyruszył. Dla impresjonisty, którym bez wątpienia był Verlaine, nie istotne było to, co działo się z podmiotem lirycznym przed i po szalonej podróży. Jego zadanie stanowiło ukazanie tego, co niewyrażalne, tego, czego normalny obserwator nie potrafiłby dostrzec w danej sytuacji.

Jakkolwiek różne nie byłyby wykorzystywane przez Kawafisa i Verlaine’a techniki, a nawet sam pryzmat, przez który widzą przedstawiany w swoich utworach proces, to pewne elementy funkcjonują analogicznie. Przede wszystkim mam na myśli rolę, jaką w obydwu wiersza pełni obraz natury. Krajobraz zostaje ubarwiony subiektywnymi emocjami, staje się bodźcem do stworzenia fantastycznych wizji, po czym przesuwają się do roli tła, a może nawet zupełnie znika ze świadomości podmiotu, aby ustąpić miejsca temu, co w modernizmie najważniejsze – czyli ludzkim odczuciom. Obydwa utwory są świadectwem jeszcze jednego założenia modernizmu, można je bowiem określić jako lirykę nieosobową. Pomimo iż na podstawie lektury wiersza możemy dokładnie odtworzyć w myślach sytuację liryczną, to gdy przyjrzymy się bliżej elementom zawartym w utworze, zauważamy, że w zasadzie nie ma w nim prawie żadnych szczegółów. Wykorzystywane obrazy są tak silnie niekreślone, że pobudzają nas do tego, abyśmy sami dopowiedzieli sobie wszelkie konkretne informacje. Prześledźmy to na przykładzie *Morza porannego*. Wspomniałam o użytych przez Kawafisa przymiotnikach, których poeta z reguły unikał. Zauważmy jednak, że są to epitety bardzo ogólne. Czy określenie *światliste lazury* czy *żółte wybrzeże* wyraża jakąkolwiek nietypowość opisywanego krajobrazu? *Lazury* są *światliste* bowiem padają na nie promienie wschodzącego słońca. *Żółte wybrzeże* także jest zjawiskiem powszechnym. Mamy więc do czynienia z realistycznym opisem, a nie chęcią zaprezentowania wyjątkowego krajobrazu. Zwróćmy uwagę także na epitety wartościujące, które z założenia powinny ukazywać subiektywne i niepowtarzalne wrażenia podmiotu. Jednak tu także znajdujemy bardzo ogólnikowe wyrażenia: *wszystko piękne i ogromne*. Nawet opatrzone przymiotnikami elementy krajobrazu nie są szczegółowo określone, a co dopiero w przypadku wyliczenia *moje wyobrażenia, wspomnienia, widma miłosne*. Zastanówmy się nad tym, czy wiemy z treści wiersza, jaki był ich charakter. Niewątpliwie nie wiemy, ale tak samo niewątpliwie każdy z nas bezwiednie odczytał sens tego wyliczenia poprzez pryzmat swoich *wyobrażeń, wspomnień i widm miłosnych*. Analogicznie wygląda to w przypadku *Wspomnienia i Nadziei* w Verlaine’owskim *Zmierzchu mistycznego wieczora*. Dzięki głębokiej nieokreśloności i niedomówieniom, każdy z czytelników może bez trudu utożsamić się z pod-

miotami lirycznymi, a co więcej, bardzo prawdopodobne jest to, że wcieli się w rolę osoby mówiącej w wierszu, nie mając tego świadomości. Obydwaj poeci dzięki temu, że nie nazwali i nie określili jednoznacznie towarzyszących swoim podmiotom wrażeń, zdołali stworzyć ponadczasowe utwory, w których każdy czytelnik może odnaleźć cząstkę siebie. Uważam, że obydwa wiersze idealnie odzwierciedlają słowa Oscara Wilde'a, według którego *ludzie znajdują w naturze to, co sami do niej wnoszą*³⁵, ponieważ zarówno *Morze poranne* jak i *Zmierzch mistycznego wieczora* nie tylko prezentują nam pogląd Kawafisa i Verlaine'a na naturę, ale poprzez swój nieosobowy charakter pozwalają nam w swoich obrazach odnaleźć to, co każdy z nas czytelników sam *do niej wnosi*.

Bibliografia

Teksty źródłowe

- Kawafis, K. 1981. *Wiersze zebrane*. Przekład Zygmunta Kubiaka. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
 Verlaine, P. 1980. *Poezje*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
 Καβάφης, Κ.Π. 2008. *Τα ποιήματα*. Θεσσαλονίκη: Εκδοτική Θεσσαλονίκης.

Opracowania

- D' Eaubonne, F. 1963. *Niepokój życia Verlaine'a*. Warszawa: Czytelnik.
 Liddell, R. 2002. *Καβάφης*. Εκδόσεις Γκοβόστη.
 Βρισμιτζάκης, Γ. 1984. *Το έργο του Κ.Π. Καβάφη*. Ίκαρος.
 Ιλινσκαγιά, Σ. 1983. *Κ. Π. Καβάφης (Οι δρόμοι προς το ρεαλισμό στην ποίηση του 20ού αιώνα)*. Κέδρος.
 Μαλάνος, Τ. 1957. *Ο Καβάφης*. Αθήνα: Διφρός.
 Πιερής, Μ. (red.). 1994. *Εισαγωγή στην ποίηση του Καβάφη (Επιλογή κριτικών κειμένων)*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
 Τρουαγιά, Α. 2011. *Μποντλαίρ, Βερλαίν, Ρεμπώ: Τρεις μητέρες, τρεις γιοι*. Αθήνα Ολκός.

Słowniki

- Abramowiczówna, Z. 1960. *Słownik grecko – polski*. Tom II. Warszawa: PWN.
 Kopaliński, W. 2007. *Słownik symboli*. Warszawa: HPS.
 Μπαμπινιώτης, Γ. 2005. *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας*. Κέντρο Λεξικολογίας.

³⁵ Μαλάνος, Τ. 1957. *Ο Καβάφης*. op. cit. 135.

Źródła internetowe

Symbolika kwiatów: <<http://www.asflor.pl/mowa.htm>>.

Sadkowska, A. *Synteza sztuk we francuskim romantyzmie i symbolizmie*: <<http://biesiada.polon.uw.edu.pl/symbolizm.htm>>.

Stephan, Ph. *Paul Verlaine and the decadence 1882–1890*: <http://books.google.gr/books?id=hRoNAQAIAAJ&pg=PA124&lpg=PA124&dq=verlaine's+article+on+baudelaire&source=bl&ots=-6nr0yuvox&sig=uqDEji01Sk6hC2i4fcn0B6tWJKs&hl=pl&ei=2gDVTp61IeXO4QSZx8ynAQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=7&ved=0CEcQ6AEwBg#v=onepage&q=verlaine's%20article%20on%20baudelaire&f=false>.

Verlaine, P., *Crepuscule du soir mystique*: <http://www.toutelapoesie.com/poemes/verlaine/poemes_saturniens/paysages_tristes/crepuscule_du_soir_mystique.htm>.

**MOTYW PIGMALIONA I KONCEPCJA
NAOMIZMU NA PRZYKŁADZIE POWIEŚCI
MIŁOŚĆ SZALEŃCA
TANIZAKIEGO JUN'ICHIRO
ORAZ JEJ ADAPTACJI FILMOWEJ**

NIKODEM KAROLAK, ESTERA ŻEROMSKA

Punktem wyjścia do napisania tego artykułu była lektura tekstu Alicji Helman (ur. 1935) *Portrety filmowe – Pigmalion* w miesięczniku „Kino” (nr 10/2010). Autorka, oprócz naturalnie przywołania greckiego mitu, zestawiała całkowicie różniące się od siebie sylwetki męskich protagonistów, dążących do odkrycia bądź stworzenia wymarzonego przez siebie kobiecego ideału. Byli to między innymi: specjalista od angielskiej wymowy Higgins z dramatu Bernarda Shawa, niespełniony pisarz Luis z filmu Carlosa Saury *Eliso, moje życie* (*Elisa, vida mia*, 1976) czy Hideo – przeciętny mieszkaniec Tokio z filmu Koreedy Hirokazu *Dmuchana lala* (*Kūki ningyō*, 2009). Hołubione przez nich kobiety to kolejno: pochodząca z nizin społecznych kwiaciarka, porzucona córka, nadmuchiwana lalka. Świadczą one o tym, że ideał i gust są pojęciami względnymi. Treść japońskiego filmu kojarzy się z powieścią wybitnego japońskiego pisarza Tanizakiego Jun'ichirō (1886–1965) *Chijin no ai* (*Miłość szaleńca*, 1925), a zwłaszcza z jej głównym bohaterem. „Przygarnia” on do siebie Naomi – pracującą w jednej z tokijskich kawiarni piętnastoletnią dziewczynkę – i zaczyna ją wychowywać tak, by w przyszłości stała się idealną kobietą, którą mógłby potem poślubić. Odwołanie, a ściślej trawestacja greckiego mitu, wydaje się jawna. Naomi jest bowiem w powieści Tanizakiego posągiem Galatei, urasta do rangi boskiej istoty. Po przebudzeniu się do życia (u Tanizakiego: po wejściu w dorosłość) odrzuca jednak swojego twórcę – zaślepionego jej pięknem Pigmaliona.

Istotną rolę w życiu japońskiego pisarza odegrały kobiety. Jako dziecko silnie związany był on z matką, która traktowała go jak skarb i zawsze starała się być przy nim. To jej Tanizaki poświęcił później jedno ze swoich najslawniejszych opowiadań *Ulotny most snów* (*Yume no ukihashi*, 1950). Podobnie młodzięcza miłość do Fukuko oraz uczucie, którym darzył swoją ostatnią żonę Matsuko zaowocowały portretami psychologicznymi kobiet w takich utworach, jak *Atsumono* (*Gorący rosół*, 1912) czy *Ashikari, czyli źle mi bez ciebie* (*Ashikari*, 1932). Powieści i opowiadania Tanizakiego tłumaczono na wiele języków obcych. Na ich temat powstały też liczne książki i eseje traktujące przede wszystkim o sposobie przedstawiania kobiet w jego utworach oraz powikłanych relacjach między kobietami i mężczyznami. Twórczość Tanizakiego stale budzi wiele kontrowersji i dzieli czytelników na tych, których zachwyca estetyczny i wysublimowany sposób opisu kobiecej urody, oraz na tych, którzy postrzegają jego utwory jako zapis aberracji seksualnych i widzą w nich jedynie potrzeby niespełnionego fetyszysty kobiecych stóp. W artykule podjęto jednak próbę udowodnienia, że miłość w powieściach Tanizakiego ma w sobie pierwiastek *sacrum*. Nawet jeśli miejscami wydaje się nam ona nadmiernie lubieżna lub dziwaczna, to jeśli kochankom to nie przeszkadza, nie możemy im jej zabronić.

Odwołanie do mitu Pigmaliona w powieści Tanizakiego *Miłość szaleńca* zostało już wcześniej zasugerowane w książce Stefana Janickiego *Film japoński*. Nieliczne wzmianki na ten temat znaleźć też można w eseju Yiju Huang'a „A Man Awakened from Dreams: Rereading the Modern Girl Image in *A Fool's Love* by Tanizaki Jun'ichirō”. Tanizaki, doskonale obeznany w literaturze światowej, kiedy kreował postać buntowniczej Naomi, miał z pewnością na uwadze portret Elizy z dramatu Shawa *Pigmalion*. Nawiązanie do mitu z zawarciem licznych groteskowych elementów świadczy natomiast niewątpliwie o trawestacyjno-satyrycznym charakterze utworu. W moim artykule chciałem rozwinąć to, jak na razie jeszcze szeroko nieopisane zagadnienie, ilustrując sposób, w jaki starożytny mit grecki ewoluował na przestrzeni wieków na różnych kontynentach.

Od greckiego mitu do dramatu Bernarda Shawa *Pigmalion*

Ze źródeł greckich niewiele wiadomo o cypryjskim królu Pigmalionie. Ta mityczna postać wywarła jednak olbrzymi wpływ na szereg dzieł literackich, filmowych, utworów muzycznych czy teatralnych. Ucieleśnia ona bowiem ludzkie pragnienie poszukiwania ideału, pragnienie stworzenia czystej, doskonałej formy. Mityczny Pigmalion oprócz władania swoim królestwem trudnił się sztuką rzeźbiarską. Pewnego dnia wykonał posąg odzwierciedlający jego pragnienia –

posąg kobiety „tak cudnej, jakiej nie było wówczas na ziemi”¹. Po jego ukończeniu zakochał się w swoim dziele, popadając tym samym w rozpacz, gdyż nieżywa materia nie mogła odwzajemnić jego uczuć. Całe to zajście obserwowała bogini Afrodyta, która w Pafos na Cyprze miała swoją świątynię, gdzie lubiła spędzać czas. Nie mogąc znieść przykrego widoku Pigmaliona karmiącego i pojącego swój posąg, Afrodyta tchnęła weń życie. Zatopiony w miłości i cierpieniu ujrzał, jak posąg budzi się do życia, dotykając jego ramienia. Ożywioną kobietę nazwał Galateą, po czym uczynił ją swoją żoną. Urodziła mu ona syna Pafosa, który w przyszłości założył miasto, a w nim zbudował świątynię w podzięce bogini. Według innego źródła² Pigmalion jest nieszczęśliwie zakochany w Afrodycie, która nie odwzajemniła jego uczuć. Zrezygnowany i zrozpaczony zbudował on posąg na jej podobieństwo, a bogini ulitowawszy się ożywiła go. W ten sposób narodziła się Galatea – kobieta, której pierwowzorem była grecka bogini miłości. Druga wersja mitu, zawierająca to istotne dopełnienie, wydaje się również bardzo przekonująca. Afrodyta, mająca wyłonić się z morskiej piany niedaleko Cypru, zawsze otoczona była bowiem gronem adoratorów. Cudowna przepaska, którą nosiła, wyzwaliała pożądanie i uległość nie tylko ludzkich, ale i boskich serc. Pigmalion nie musiał zatem być wcale sam sobie winien, że uległ jej urokowi. Z greckim mitem łączy się pojęcie pigmalionizm oznaczające specyficzny sposób patrzenia mężczyzny na kobietę, poszukiwanie w niej własnej tożsamości, a także uzależnianie jej od siebie. Mit wskazuje na odwieczny problem poszukiwania ideału miłości, na to, jak bardzo skomplikowane są stosunki międzyludzkie, a wreszcie na to, jak bardzo uczucia narcystyczne i egocentryczne rządzą naszymi emocjami. Motyw ten ma w pewnym sensie swój załazek już w opowieści biblijnej o Adamie i Ewie, w której kobieta zostaje zrodzona z żebra Adama. Powstaje ona nie jako integralny byt, ale także jako *sui generis*, kopia integralnej jednostki ludzkiej.³ Można w związku z tym uznać, że w gruncie rzeczy każdy z nas jest w pewnym sensie taką kopią, bo jest dzieckiem swoich rodziców i dziedziczy cechy po swoich przodkach. Mityczny Pigmalion wchodzi w rolę ojca, bo Galatea jest jego dziełem. Przez wieki, od czasów najdawniejszych do współczesnych, z mitu tego wyłania się portret kobiety jako pewnego wytworu męskiej fantazji. Jawi się ona nie jako osoba, lecz jako sztuczny twór wyobraźni, którego kreacja przynosi spełnienie. Mitologiczny król poślubił swą Galateę i żył długo i szczęśliwie.

Dla współczesnych Pigmalionów los nie był już jednak tak łaskawy, jak na przykład dla jednego z najsłynniejszych z nich, czyli głównego bohatera sztuki George’a Bernarda Shawa (1856–1950), zatytułowanej *Pigmalion* (1912). Na

¹ Parandowski, J. 1992. *Mitologia*. Londyn: Puls. 87.

² Graves, R. 1968. *Mity greckie*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. 199.

³ Helman, A. 2010. „Portrety filmowe: Pigmalion”. *Kino* 10. 67.

uwagę zasługuje fakt, że autor żył w czasach panowania królowej Wiktorii (1937–1901), uchodzących za okres zakłamania i pruderii. Utwory Shawa, odznaczające się stylem realistycznym bądź naturalistycznym, są wyrazem jego poglądów życiowych i koncepcji filozoficznych, demaskującymi kpina ówczesną obłudę i snobizm klasy nowobogackiej czy arystokracji. Edmund Misiólek we wstępie do *Pigmaliona* pisze, że Shaw w swoich utworach nie tylko przyjmował postawę krytyczną wobec reform społecznych, ale też szukał rady i lekarstwa na odkłamanie obyczajowości:

„Shaw wierzył w możliwość etycznego rozwoju człowieka – i jego sztuki do dziś dają wyraz tej wierze, wciąż od nowa przywracając szacunek rzeczom naprawdę godnym szacunku i zdzierając płaszcz cnoty z tego, co się weń dla własnych korzyści przybrało”.⁴

Mimo akcentów humorystycznych trudno uznać *Pigmaliona* Shawa za gatunek komediowy. Jest to raczej sztuka o człowieku, który nie potrafi wyzwolić się ze swojego egocentryzmu i nie może przełamać się wewnątrznie w stosunku do kobiet. Autor określał swój utwór jako przygodę romantyczną i starał się za wszelką cenę uniknąć szczęśliwego zakończenia.⁵ W tym dramacie pojawiają się sceny komediowe o zabarwieniu ironicznym, mające na celu zdemaskowanie dyskretnego, fałszywego uroku angielskiej burżuazji i „śmietanki” towarzyskiej. Shaw zaczerpnął elementy humorystyczne z dzieł swoich poprzedników, w tym także z burleskowego utworu Williama Schwenka Gilberta zatytułowanego *Pygmalion and Galatea, an Original Mythological Comedy*⁶ (1871), w którym posąg Galatei budzi się do życia, mieszając szyki małżeńskiej parze. Nazywany przez niektórych „Wielkim Kpiarzem” irlandzki dramaturg i prozaik wykreował w *Pigmalionie* postać profesora fonetyki, Henryka Higginsa, który postanawia założyć się z przyjacielem, pułkownikiem Pickeringiem, o to, że w ciągu pół roku nauczy prostą kwiaciarkę z londyńskich slumsów języka, jakim się posługują arystokratki, a następnie wprowadzi ją na salony księżnej. Higgins, jako *spiritus movens* całego przedsięwzięcia, „rzeźbi” swoje dzieło, szlifuje je, pieczołowicie dbając o każdy detal. Wykuwanie posągu z nieobrobionej materii łączy go z mitologicznym Pigmalionem. Ta wynikła z zakładu więź artysty i stworzonego przez niego dzieła uchodziła wśród krytyków za jedno z oryginalniejszych rozwiązań w dziejach dramatu. Higgins po udowodnieniu wyższości też Milтона, pozostawia jednak wykreowaną przez siebie Elizę-Galateę samej sobie, bo już jej nie potrzebuje. Pozostaje niewzruszony w swoim egoizmie. Cierpi na atrofię uczuć, potrafi zmienić drugiego człowieka, ale nie umie zmienić sam siebie. Jest jednak kilka oznak świadczących o tym, że mimo wszystko

⁴ Shaw, B.G. 1977. *Pigmalion*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. 7.

⁵ Tamże, s. 8.

⁶ Nie ukazało się tłumaczenie w języku polskim.

czuje pustkę po odejściu Elizy. Szukał jej bowiem jak zagubionej parasolki i nagle spostrzega, że kobieta ta odegrała istotną rolę w jego życiu. Podobnie porzucona Eliza czuje się nieswojo, bo nie może znaleźć dla siebie miejsca w nowym środowisku. Nie poślubiłaby jednak swojego mentora nawet wówczas, gdyby ten ją o to błagał. Autor sztuki skomentował tę sytuację w posłowniu: „Galatea nigdy nie kocha Pigmaliona bez zastrzeżeń. Jego stosunek do niej jest zbyt bogopodobny, aby mógł być całkowicie przyjemny”⁷.

W dramacie Shawa istotną kwestią jest nawiązanie do filozofii Henriego Bergsona (1859–1941) i jego koncepcji *élan vital* (pędu życiowego), której był gorącym zwolennikiem. Nawiązując głównie do tej właśnie koncepcji, autor sztuki oparł zamysł przywołania greckiego mitu. Siła woli i życiowy pęd są niezbędne do osiągnięcia stanu harmonii, stworzenia dzieła o boskich atrybutach. Do tej myśli będą też niejednokrotnie nawiązywać współcześni japońscy pisarze zainspirowani europejską teorią literatury i filozofii.

Główni bohaterowie *Pigmaliona* odznaczają się cechami archetypicznymi. Wynika to zapewne z tego, że Shaw nawiązuje również do jungowskiej psychoanalizy i przyznaje, że jego proces twórczy wynika z „halucynacji”. Początkowo w wyobraźni autora wyłaniają się jedynie sylwetki bohaterów i pierwsze ich dialogi. Pisząc sztukę, Shaw nie kierował się żadnymi odgórnymi regułami czy zasadami moralnymi.⁸ Jego Higginsa i Elizę, determinuje środowisko, w którym się wychowali. Archetypy mentora-twórcy i ucznia podążającego za jego głosem ścierają się ze sobą, gdyż pochodzą z dwóch zupełnie różnych środowisk. Postanowienie Higginsa wydaje się z założenia niedorzeczne. Zakłada on bowiem ingerencję w to, co determinuje środowisko. Krytycy wyrażali się o Higginsie nie jako o dojrzałym mężczyźnie, ale jako o „przedwcześnie rozwiniętym, zawziętym chłopcu”⁹, który mimo aspiracji i szerokich horyzontów myślowych odznacza się niedojrzałym, chłopięcym charakterem. Higgins próbuje jednak wejść zarówno w rolę mentora, jak i w rolę ojca Elizy. Ona zaś nie daje się podporządkować. Oświadcza tryumfalnie: „Ah-ah-ah-au-oo! Myślałby kto, że pan jest moim ojcem”¹⁰.

Motyw wchodzenia w rolę ojca stanie się istotny dla bohatera japońskiej powieści *Miłość szaleńca* Tanizakiego Jun’ichirō. Tytułowy szaleniec (odpowiednik Pigmaliona) będzie się usilnie starać postępować podobnie jak Higgins, ale w rezultacie stanie się więźniem własnego dzieła.

⁷ Tamże, s. 167.

⁸ Reynolds, J. 1999. *Pygmalion’s wordplay: the postmodern Shaw*. Gainesville, FL: University of Florida Press. 78.

⁹ Tamże, s. 83.

¹⁰ Shaw, B.G. 1977. op. cit. 50.

Od pigmalionizmu do naomizmu – powieść *Miłość szaleńca a adaptacja filmowa*

Tanizaki Jun'ichirō (1886–1965) w powieści *Niektórzy wolą pokrzywy* (*Ta-dekūmushi*, 1929)¹¹ włożył w usta narratora następujące słowa:

„(...) A kiedy stykał się z zachodnią powieścią, muzyką czy filmem, wydawało mu się, że w jakimś stopniu spełniają się jego tęsknoty, zwłaszcza że na Zachodzie od dawna otaczano kobietę szczególnym kultem. Europejczyk w kochanej przez siebie kobiecie widzi boginię z mitów greckich czy obraz Świętej Dziewicy. To odczucie jest szeroko rozpowszechnione, wpływa na obyczaje i znajduje odzwierciedlenie w sztuce i literaturze Zachodu. Kaname czuł¹² niewysłowny smutek, gdy myślał o życiu emocjonalnym Japończyków, w którym brak tego szczególnego kultu. Nie można co prawda powiedzieć, że w Japonii nie znane były wzniosłe uczucia, towarzyszyły one klasycznej powadze i surowości literatury starożytnej i teatru średniowiecznego *nō*¹³, wspierających się na buddyzmie, jednak wraz z nastaniem epoki Tokugawa¹⁴ i malejącym wpływem buddyzmu uczucia te stają się coraz słabsze. Kobiety przedstawiane przez Saikaku¹⁵ czy Chikamatsu¹⁶, łagodne i czułe, tonące we łzach u stóp mężczyzny, nie są to na pewno istoty, przed którymi mężczyźni padać by musieli na kolana (...).”¹⁷

Ten fragment jest bardzo charakterystyczny dla twórczości Tanizakiego, w której przeciwstawia on japońską kulturę kulturze zachodniej, wplatając do fabuły swoich utworów wątki mniej lub bardziej wyemancypowanej miłości. Tanizaki nigdy nie krył swojej fascynacji Zachodem i europejskim stylem życia, którego nie miał możliwości poznać z autopsji, a jedynie z książek, filmów i dzięki obserwacji stopniowych zmian cywilizacyjno-kulturowych zachodzących w kraju. Bacznie się im przyglądał, ale zdawał sobie sprawę z tego, że mi-

¹¹ Tytuł ten jest odpowiednikiem polskiego powiedzenia: „O gustach się nie dyskutuje”.

¹² Główny bohater w głębi serca jest rozdarty między upodobaniem do japońskiej tradycji a fascynacją tym, co zachodnie i nowoczesne.

¹³ *Nō* – jeden z trzech głównych gatunków teatru japońskiego obok *kabuki* i *ningyo jōruri* (od XIX w. *bunraku*), ukształtowany na przełomie XIV i XV wieku.

¹⁴ Okres Edo (inaczej: Tokugawa; 1603–1868) – rządy *shōgnów* z dynastii Tokugawa, centralizacja władzy i etap feudalizmu w Japonii.

¹⁵ Ihara Saikaku (1642–1693) – wybitny pisarz, autor licznych książek obyczajowych i erotycznych, której bohaterami są mieszczańskie i samurajskie. Po polsku ukazała się powieść *Kōshoku ichidai onna* (wydanie polskie: *Żywot kobiety swawolnej*, tłum. J. Kordzińska-Nawrocka, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2011).

¹⁶ Chikamatsu Monzaemon (1653–1725) – jeden z najwybitniejszych japońskich dramaturgów, nazywany japońskim Szekspirem.

¹⁷ Tanizaki J. 1972. *Niektórzy wolą pokrzywy*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. 185.

mo szybko postępującego procesu westernizacji, pełna przemiana japońskiego społeczeństwa, a w tym emancypacja kobiet, nie dokona się za jego życia. Marzenia autora o nowoczesnym społeczeństwie japońskim, kontrast między młodością i starością, wreszcie miłosna opozycja sfery *sacrum* i *profanum* to – można powiedzieć – trzy główne idee uwypuklone przez autora, którego czekała jednak długa droga do osiągnięcia literackiego sukcesu. W 1910 roku redaktorzy pisma „Shinshichō” („Nowe Prądy”) opublikowali jego pierwsze dramaty: *Narodziny (Tanjō)* i *Słoń (Zō)*. W miesiąc później ukazało się do dziś szokujące, krótkie opowiadanie *Tatuaż (Shisei)* uważane często za pierwszy właściwy debiut Tanizakiego. W nim po raz pierwszy można dostrzec motyw pigmalionizmu, który potem autor rozwinie w *Miłości szaleńca*.

W *Miłości szaleńca* Tanizaki narrator wyznaje:

„Postaram się zrelacjonować dzieje mojego, być może nie mającego żadnego wcześniej odpowiednika, związku małżeńskiego, najdokładniej jak tylko potrafię, krok po kroku – tak jak to było. Zapis ten będzie nie tylko świadectwem tych cennych i trudnych do wyparcia z mej pamięci zdarzeń, które mnie spotkały, ale i mam nadzieję, że czytelnikowi posłuży on jako punkt odniesienia. Japonia coraz bardziej objawia swe kosmopolityczne oblicze, Japończycy nawiązują kontakty z obcokrajowcami, przekonują się do różnorodnych doktryn i ideologii. Zarówno mężczyźni, jak i kobiety starają się być coraz to bardziej nowoczesni¹⁸ – takie oto nastały czasy. Dotychczas nie było związków podobnych do mojego, ale myślę, że zaczniesz ich stopniowo przybywać (...).”¹⁹

Uwagę zwraca pierwszoosobowa narracja typowa dla stylu pamiętnikarskiego, wyznaniowego. Tanizaki posłużył się literackim zabiegiem mimetyzmu formalnego, wplatając do powieści fragmenty osobistego dziennika, które wzmacniają wrażenie wypowiedzi i nadają jej typowo odautorski charakter. Zabieg ten, podobnie jak wszechobecne monologi wewnętrzne, składa się na głęboki psychologizm każdego bohatera powieści Tanizakiego.

Miłość szaleńca zaczęto publikować w odcinkach w gazecie „Asahi Shinbun” („Gazeta Asahi”) w marcu 1924 roku. Mimo że czytelnicy przyjęli książkę bardzo entuzjastycznie, cenzura nie była łaskawa i po szesnastym rozdziale kazano autorowi zaprzestać dalszych publikacji. Tanizaki obiecał jednak czytelnikom, że powieść dokończy i wkrótce wszystkie następne odcinki ukazały się na łamach magazynu „Josei” (Kobieta). Dlaczego krytyka zareagowała tak stanowczo, uznając utwór za gorszący?

Miłość szaleńca traktuje o relacji mężczyzny w średnim wieku o imieniu Jōji i młodziutkiej dziewczynie Naomi, którą ten bierze pod swe opiekuńcze skrzy-

¹⁸ W powieści zostało celowo użyte słowo *haikara* – oznaczające coś jaskrawego, modnego, najczęściej w zachodnim stylu.

¹⁹ Tanizaki J. 1925. *Chijin no ai*. Tokio: Schinchōsha. 5. (tłum. N. Karolak).

dła. Kiedy się poznają, on ma lat dwadzieścia osiem i jest dobrze sytuowanym, szanowanym inżynierem, a ona – raptem piętnastoletnią, pochodzącą ze slumsów dziewczynką, pracującą w jednej z licznych kawiarni w Asakusa.²⁰ Głównego bohatera absorbuje nie tylko niewinność i ponętność Naomi, ale też jej imię. Tanizaki opisuje to w następujący sposób:

„W pracy wszyscy wołali na nią Nao-chan²¹, ale w rzeczywistości nazywała się Naomi. To imię niezwykle pobudzało moją ciekawość. Zacząłem myśleć, jakież jest ono wspaniałe, a zapisane alfabetem łańskim nie różniło się wcale od imion obcokrajowców! Sprawilo to, że stopniowo zacząłem się nią coraz bardziej interesować. Naomi miała nietypowe imię, zachodnie rysy i do tego zdawała się być całkiem pojętna.

Szkoda by było zostawić ją tutaj, żeby marnowała się w tej kawiarni – pomyślałem. (...) Była trochę podobna do gwiazdy filmowej Mary Pickford i faktycznie coś miała w swoim wyglądzie z cudzoziemki. Proszę mi wierzyć, nie żebym patrzył przychylnym okiem na jej urodę, teraz kiedy mieszkamy już razem jako mąż i żona wiele osób ma o niej takie samo zdanie (...).”²²

Jōji bierze początkowo cichą, spokojną i posępną Naomi do siebie, zapewnia jej komfortowe mieszkanie, opiekę, edukację i wszelkie wygody. Już w pierwszym rozdziale pojawia się motyw kinematografii, którą zafascynowany jest główny bohater *Miłości szaleńca*. Film wypełnia jego samotne życie, z czasem jednak zacznie on chodzić do kina wraz z Naomi do kina. Chce w niej widzieć jakby gwiazdę zachodniego kina, na przykład drugą Mary Pickford (1892–1979). Sugeruje więc swojej ukochanej, by się do niej upodobniała. Jōji wejdzie najpierw w rolę jej przyjaciela, potem ojca (którego jedyny kontakt fizyczny z Naomi polega na regularnym kąpaniu jej jak małej dziewczynki), wreszcie w rolę stopniowo coraz bardziej poddanego i uległego męża. Ostatecznie zostaje zdradzaną, oszukiwaną i wykorzystywaną marionetką – tytułowym szaleńcem. Naomi z małej, „przezroczystej jak szklanka” dziewczynki przemieni się w groźnego wampa. Nic więc dziwnego, że krytyka była oburzona propagowaniem takiego ideału kobiety oraz różnych anomalii seksualnych bohaterów powieści.

O adaptacji filmowej *Miłości szaleńca* pisze Stanisław Janicki w książce *Film japoński*:

„(...) *Zakochany idiota*²³ to opowieść o miłości mężczyzny w średnim wieku i młodej dziewczyny. On jest człowiekiem cenionym, dobrze sytuowanym i statecznym: nie pije, nie pali. Ona przeciwnie – rozbrykana, o temperamentie nie do okiełznania, nie znająca umiaru i nie mająca skrupułów. On – niczym Pigmalion – chce ze swej Galatei uczynić

²⁰ Asakusa – dzielnica Tokio, w XX wieku jedna z popularniejszych dzielnic rozrywkowych.

²¹ -chan – sufiks w języku japońskim sugerujący pieszczotliwe zdrobnienie.

²² Tanizaki J. 1925. op.cit. 6. (tłum. N. Karolak).

²³ W książce S. Janickiego pozycja widnieje pod tym tytułem.

kobietę własnych marzeń. Ale ona wodzi go za nos, okłamuje, zdradza. Wraca jednak, bo przecież oboje nie mogą bez siebie żyć (...).”²⁴

W istocie jest dokładnie tak, jak pisze Janicki. Jōji, starając się świecić przykładem, wychowując ją i opłacając jej lekcje języka angielskiego i zajęcia muzyczne, staje się jakby Pigmalionem rzeźbiącym swój posąg idealnej kobiety, czyli w tym wypadku nowomodnej, o cechach i przymiotach zachodniej dziewczyny („western girl”). Naomi ma nie tylko nietypowe imię. Różni się zachowaniem i wyglądem od typowej Japonki, spełnia wszystkie wymogi jako „materia” na posąg. Szybko jednak okazuje się, że zmuszana do nauki jest oporna i buntownicza, podobnie jak początkowo Eliza z dramatu Shawa.

W japońskiej trawestacji mitu o Pigmalionie i Galatei następuje nieoczekiwany zwrot akcji. Posąg, budząc się własnego twórcę zdominuje i zamieni go w swojego niewolnika, karze mu sobie dogadzać i spełniać wszystkie pragnienia. Pigmalion nie będzie miał wyboru. Całkowicie zafascynowany w piękne kształty swojego posągu, odda wszystko, by mieć go choć czasem przy sobie. Mimo to można wyróżnić wspólne cechy Naomi i Elizy. Są to ich niskie pochodzenie społeczne oraz – zdeterminowany środowiskiem, w którym się wychowali – kolokwialny sposób wysławiania się. Styl wypowiedzi bohaterki jest potoczny, ale różni się pod względem formalnym i składniowym. Naomi mówi jak mała, przymilająca się, prosząca błagalnie o nową zabawkę dziewczynka, która celowo posługuje się przesadnymi zmiękczeniami. Język Elizy natomiast, w okresie poprzedzającym jej przemianę, cechuje wulgarność.

Do kwestii poprawności wypowiedzi mężczyźni w obu utworach mają odmienny stosunek. Jōji z *Miłości szaleńca* Tanizakiego, w przeciwieństwie do Higginsa z *Pigmaliona* Shawa nie jest naukowcem, brakuje mu odpowiednich kompetencji i nie stara się też zmienić sposobu mówienia Naomi. Postanowił jedynie wychować ją na inteligentną, budzącą zachwyty „zachodnią dziewczynę” (*western girl*), którą mógłby zamknąć u siebie w domu i mieć do niej wyłączne prawo. W rezultacie jednak Jōji również kieruje się egoizmem, marząc o tym, aby uczynić z Naomi – jak sam mówi – substytut ćwierkającego ptaszka w klatce czy własnej pokojówki. Przygarniając Naomi do siebie, ma nadzieję, że będzie ona dla niego jednym i drugim. Jōji nie jest jednak tak jak Higgins mizoginem, ani tyranem – wręcz przeciwnie – jest wątpy i słaby, ogłupiały z miłości.

Motyw kreowania idealnego wizerunku jest w *Miłości szaleńca* jawnym nawiązaniem do greckiego mitu. Naomi-Galatea po przemianie zyska pewność siebie i władczość, nie pokocha jednak swojego artysty, który stanie się dla niej kolejną zabawką, co chwilę porzucaną. Język Naomi ulegnie, co ciekawe, samostnej przemianie – stopniowo, gdy bohaterka zacznie zdobywać przewagę nad

²⁴ Janicki, S. 1982. *Film japoński*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. 157.

Jōjim, zmieniając ton na oschły, rozkazujący i władczy. Pod koniec powieści stanie się ona właściwie tworem androgenicznym, istotą o kobiecej aparycji, ale gwałtowną i porywczą, o męskim charakterze. Podobnie jak w przypadku bohaterki *Tatuażu*, na plecach Naomi pojawi się symboliczny pająk, ale stanie się on zwiastunem wyzwolenia się japońskiego społeczeństwa z kajdan wielowiekowej kultury konwenansów, zwiastunem nadejścia ery niezależnej i seksualnie wyzwolonej współczesnej dziewczyny (*modan gāru*²⁵), a wraz z nią nurtu nazwanego naomizmem.

W latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku w Japonii jedną z oznak westernizacji była rewolucja seksualna. W tym dekadencjnym okresie burzono tradycję i konwenanse, zachowywano się swobodnie i swawolnie, ceniono głównie to, co stylowe i zachodnie. Tanizaki w swoich esejach zaznaczał, że do tych zmian przyczyniła się w dużej mierze literatura i film zachodni. Zwracał też uwagę na stopniową zmianę pozycji kobiet, które z przywiązanych do jednoznacznie określonego w stratyfikacyjnym społeczeństwie miejsca stawały się coraz bardziej wyzwolone, niezależne zawodowo i intelektualnie. Stopniowo zaczynały otwarcie głosić własne poglądy, angażować się w działalność walczących o prawa i równouprawnienie organizacji feministycznych, takich jak Stowarzyszenie Niebieskich Trzewików (*Seitōsha*²⁶), Stowarzyszenie Nowych Kobiet (*Shin Fujin Kyōkai*²⁷), Stowarzyszenie Czerwonych Fal (*Sekirankai*²⁸). Hasło *bunmei kaika* (cywilizacja i oświecenie)²⁹ przyświecało westernizacji i przyjmowaniu z Zachodu nie tylko zwyczajów, ale również wynalazków, strojów, muzyki czy biżuterii. Istotny również był, co zaznaczał niejednokrotnie Tanizaki, taniec towarzyski, jak walc czy fokstrot. Taniec wyzwalał młodzieżową energię, której pozbawiona jest na przykład tradycyjna ceremonia herbaciana. Akcja jednego z rozdziałów *Miłości szaleńca* rozgrywa się w całości w sali tanecznej, do której Naomi udaje się z Jōjim na bankiet. Wcześniej przygotowywała się na kursie prowadzonym przez Rosjankę o wykwinnych manierach. Tanizaki ironicznie wyśmiewa zachowanie Naomi, która próbuje uczyć swojego Pigmaliona właściwej „etykiety”, każąc mu zwracać się do siebie używając słowa „Pani”. O zagrażających jej konkurentkach powiada, że są pozbawione gu-

²⁵ *Modan gāru* pochodzi od angielskiego *modern girl*.

²⁶ Organizacja założona przez słynną japońską feministkę Hiratsukę Raichō w 1911 r.

²⁷ Ugrupowanie założone przez Hiratsukę Raichō, Ichikawę Fusae i Oku Mumae w 1919 r. walczące o prawa ochrony kobiet.

²⁸ Ugrupowanie zabarwione ideologią socjalistyczną walczące o równouprawnienie kobiet, założone przez Yamakawę Kikue w 1921 r.

²⁹ Pod koniec XIX wieku w Japonii propagowano naśladowanie zachodnich wzorców, przebudowę gospodarki oraz rozwój nauki i technologii. Jednym z ówczesnych haseł nawołujących do szybkiego postępu było właśnie *bunmei kaika*.

stu, kokietując nowo poznanych mężczyzn. Jōji, jakby trochę zagubiony, nie potrafiący odnaleźć się w takiej atmosferze, jawi się w rzeczywistości jako autor powieści, który choć pobierał lekcje tańca u Rosjanina, tańczył dość niezręcznie i zawsze miał wrażenie, że zawsze był jednym z gorszych na parkiecie. Główny bohater *Miłości szaleńca* staje się *porte-parole* autora. To w jego imieniu wypowiada się i komentuje otaczającą go rzeczywistość.

Na powieść i kreację bohaterów głęboki wpływ miała siostra żony Tanizakiego – Seiko. Poznał ją, gdy Seiko była jeszcze czternastoletnią dziewczynką i zaczął wychowywać, ponieważ dostrzegł w niej cechy „modernistycznej” kobiety. Seiko jednak, wbrew jego oczekiwaniom, została gejszą, a następnie aktorką prowadzącą swawolne życie. Tanizaki nie potrafił na długo utrzymać jej przy sobie. To właśnie Seiko stała się prototypem Naomi i kilku innych bohatererek stworzonych przez pisarza³⁰. Pod terminem naomizm nie kryje się jedynie zwyczajna japońska *femme fatale*, ale – można powiedzieć – cały znacznie szerszy nurt w kulturze i literaturze eksponujący kobiety mające cechy bohaterki powieści Tanizakiego. Kobieta była nie tylko – zgodnie z najnowszą modą – seksualnie wyzwolona i uwodzicielska, ale też lubiła włóczyć się po dzielnicach dużego miasta i jego modnych sklepach (*ginbura*)³¹. W swojej powieści Tanizaki przekroczył dodatkowo pewne bariery obyczajowo-moralne, podkreślając erotyczne fantazje bohaterów, a zwłaszcza przemianę Naomi z nieśmiałej dziewczyny w kapryśną i wyuzdaną nimfetkę. Naomizm i styl *modan gāru* znalazły swych kontynuatorów we wspomnianych ugrupowaniach feministycznych.

Wizerunek współczesnej kobiety w japońskiej literaturze i filmach nie był jednak jednowymiarowy. Niekiedy przedstawiano ją jako istotę bierną, za dnia spędzającą czas na plaży, a nocą włóczącą się po ulicach miasta. Czasem postrzegano ją jako zimną i wyrachowaną manipulatkę, innym razem jako niezależną hedonistkę, przedmiot męskiego pożądania. Erotyczny wizerunek kobiety wyeksponowany został w takich europejskich filmach, jak słynny *Błękitny anioł* (*Der blaue Engel*, 1930) Josefa von Sternberga (1894–1969), gdzie główną rolę zagrała Marlena Dietrich (1901–1992) o agresywnym seksapilu czy dzieła Wilhelma Pabsta (1885–1967) ze zmysłową i demoniczną Louise Brooks (1906–1985). Naomi z *Miłości szaleńca* sama ma w sobie coś dwuwymiarowego. Z jednej strony jest symulakrum mitycznej istoty, z drugiej jest tylko naiwną dziewczynką, której udaje się skutecznie usidlić męskie grono otaczających ją mężczyzn. Głównym miejscem w utworze jest Tokio i jego okolice, miejsce idealne dla *modan gāru*, uwielbiającej waleśać się po sklepach i poszukiwać rozrywki. Paradoksalnie ta zatłoczona i zazwyczaj bezduszna przestrzeń ma

³⁰ Melanowicz, M. 1994. *Tanizaki. Japoński most snów*. Warszawa: Wilga. 25–26.

³¹ Przechadzanie się, włóczenie się po tokijskiej dzielnicy Ginza, zazwyczaj po sklepach i lokalach.

cechy romantyczne, można w niej dostrzec oznaki wpływów zachodnich, jest wypełniona tańcem i muzyką, stanowi mieszankę różnych zapachów. Narrator przedstawia ją dodatkowo w hiperboliczny sposób. Przykładowo miejscowość Kamakura³² jawi mu się jako Wenecja. Nie bez powodu przywołuje słowa z powieści innego wybitnego japońskiego pisarza Natsume Sōsekiego (1867–1916): „Wenecja tonęła... Wenecja tonęła...”³³. To miejsce okaże się bowiem w rzeczywistości pełne zepsucia moralnego człowieka. To w tej „pseudo-idylli” Naomi codziennie oszukuje Jōjiego, przesypiając się podczas jego nieuwagi z innymi mężczyznami.

Świat w *Miłości szaleńca*, podobnie jak w innych utworach Tanizakiego, ma charakter tragicomiczny, niekiedy groteskowy, a nawet komiksowy. Ciężko stwierdzić, po której stronie w tym starciu tradycji z okcydentalizmem stoi autor. W pewnym okresie życia Tanizaki był gorliwym zwolennikiem tego, co zachodnie i propagatorem idei naśladowania wzorców zagranicznych, a zarazem spoglądał na świat powieściowy ironicznym, a czasem wręcz krytycznym okiem, wyśmiewając postawy wykreowanych przez siebie bohaterów. Obraz idealnej kobiety wciąż widział jednak w przedstawianych na plakatach amerykańskich gwiazdach filmowych. Mimo że wiedział, iż nie ma idealnego wyboru między tradycją a Zachodem, tęsknota za tym co nowoczesne okazała się silniejsza. Naomi zawładnęła marzeniami i pragnieniami swojego Pigmaliona. Budząc się do życia, stała się wierną kopia jego wybujałych, odrobinę chorych, sadomasochistycznych fantazji. Stopniowo zdaje sobie sprawę z własnej mocy oddziaływania na innych i nie martwi się o swój los. Wie, że ustanowi nowy porządek, w którym będzie mogła robić co chce, dostawać co chce, a mężczyzna zawsze będzie jej uległy. Ta nowonarodzona, niemal tryumfalna bogini jest jakby ucieleśnieniem Zachodu, który ostatecznie wpisał się w japońską tradycję, niejednokrotnie ją zagłuszając. Przyrównując jednak zdominowanego Jōjiego, który pogodził się ostatecznie ze swym losem, do oględnego i wyrachowanego Higginsa, współczucie odczuwamy tylko w stosunku do tego pierwszego i mimo że jest on jedynie zaślepionym głupcem, nawet trochę mu współczujemy.

Na duży ekran powieść Tanizakiego postanowił przenieść reżyser Masumura Yasuzō (1924–1986), który obok Ichikawy Kona (1915–2008) zasłynął jako najslawniejszy adaptator utworów japońskiego pisarza. Obok *Miłości szaleńca* (*Chijin no ai*, 1967) w swoim dorobku ma również *W wirach namiętności* (*Manji*, 1964), czy luźno oparty na krótkim opowiadaniu *Tatuaż* (*Irezumi* 1964). W jego pozostałych filmach, między innymi takich, jak *Żona Seisaku* (*Seisaku no tsuma*, 1965), *Czerwony Anioł* (*Akai tenshi*, 1966) czy *Ślepa Bestia* (*Mōjū*, 1969) panuje mrok i często satyryczny, niepokojący klimat z domieszką erotyki.

³² Miasto w Japonii w prefekturze Kanagawa, położone ok. 50 km na południe od Tokio.

³³ Tanizaki J. 1925. op.cit. 42.

Niemalże każdy z tych filmów cechuje wysublimowana estetyka, a kamera skupia się na detalu. Doskonały warsztat reżyserski nie powinien dziwić, gdyż Masumura uczył się pod kierunkiem mistrzów włoskiej kinematografii, takich jak Luchino Visconti (1906–1976), Federico Fellini (1920–1993) czy też Michelangelo Antonioni (1912–2007). Podobnie jak Tanizaki, Masumura w swych dziełach podejmował z reguły problematykę erotyczną i wskazywał na destrukcyjny charakter miłości. Człowieka przyrównywał do zwierzęcia dążącego do zaspokojenia swych popędów seksualnych. Filmy Masumury zaklasyfikować można do filmowego nurtu *pinku eiga* (dosł. kino różowe), który całkowicie zdominuje japoński przemysł filmowy w latach siedemdziesiątych. *Pinku eiga* to określenie japońskiego kina erotycznego, choć wyraźnie trzeba zaznaczyć, że nurt ten odznacza się własnymi, jedynymi w swoim rodzaju cechami i absolutnie nie jest odpowiednikiem nurtu erotycznego w jakiegokolwiek innej kinematografii. Wpisuje się zatem w typowe tendencje naturalistyczne. Niektóre należące do *pinku eiga* filmy, zazwyczaj trwające trochę ponad godzinę, zrealizowane były w ciągu jednego tygodnia na taśmach filmowych 16 mm lub 35 mm i miały ograniczony budżet. Na uwagę zasługuje fakt, że oprócz wymaganej odpowiedniej ilości scen erotycznych filmy te stawały się często wyrazem poglądów politycznych. Na przykład obrazy Wakamatsu Kōjiego (ur. 1936) stanowiły próbę przeniesienia pewnych idei czy postaw życiowych na ekran. Ich stylistyka często zahaczała o groteskową feerię, graniczącą nawet ze skrajną makabreską, daleką od tego co możemy nazwać wysmakowaną erotyką.³⁴

Filmowa *Miłość szaleńca* utrzymana jest w tonacji groteskowej z zaledwie delikatną, adekwatną w stosunku do powieści, dawką erotyzmu opartą głównie na miłosnych igraszkach dwójki głównych bohaterów. Bardzo trafnym pomysłem okazało się obsadzenie w roli Naomi aktorki chińskiego pochodzenia – Ōkusu Michiyo (znanej lepiej pod pseudonimem Michiyo Yasuda). Wykreowana na wyuzdaną, rozbrykaną, nieokiełznaną panienkę zwodzi głównego bohatera i mimo braku finansowej niezależności doskonale wie, że ten całkowicie się od niej uzależni. Masumura streścił pierwsze rozdziały powieści, dokonując pokazu zdjęć Naomi wklejonych w kartki pamiętnika i prezentacji okresu, kiedy poznała się dwójka bohaterów. Podobnie jak w przypadku kubrickowskiej ekranizacji *Lolity* (1962) wiek protagonistki podwyższono, w tym wypadku do osiemnastu lat. Portrety głównych bohaterów przedstawiono w sposób karykaturalny, nadając im delikatny rys komediowy. Ta mimo wszystko nieboska komedia ma służyć ośmieszeniu pewnych typów ludzkich. Dla przykładu scena, w której główny bohater próbuje zaatakować kochankę Naomi widelcem, a ten drugi, przerażony, kaja się i uprzejmie przeprosza, bardziej przywołuje na myśl pastisz

³⁴ Sharp, J. 2008. *Behind the pink curtain. The complete history of Japanese sex cinema*. Godalming: FAB Press. 95–100.

pojedyńku dwójki zdradzanych przez kobietę mężczyzn niż realną sytuację zagrożenia. Śmiech jest jednak gorzki, gdyż wynika z ludzkiej tragedii. Sama idea ubóstwienia kobiety została zachowana w filmie podobnie jak inne idee zawarte w powieści, w tym również obraz demonicznej japońskiej kobiety współczesnej. Po otwarciu się Japonii na świat (poł. XIX w.) literatura i kino japońskie stały się sztuką eklektyczną, w której przeplatają się rodzima tradycja z zachodnimi koncepcjami filozoficznymi i artystycznymi. Twórcy filmowi zaczęli zastępować manierę teatralną nowymi środkami wyrazu. W tym celu chętnie wzorowali się na rewolucyjnym wówczas kinie amerykańskim, zwłaszcza na twórczości Davida Warka Griffitha (*Narodziny narodu*, 1915; *Nietolerancja*, 1916), od którego uczyli się bardziej dynamicznego montażu. Istotny wpływ na nadanie takiego kierunku rozwoju kina japońskiego wywarł Tanizaki Jun'ichirō – autor wielu scenariuszy napisanych dla reżysera Kurihary Thomasa (znanego też pod imieniem Kisaburō; 1885–1926). Dzięki artystycznej współpracy tego duetu³⁵ narodził się ruch „czystego kina” (jap. *jun'eiga geki undō*), którego główną oznaką było uwalnianie się z okowów teatralności, a zatem stosowanie montażu równoległego, stopniowe wprowadzanie serii ujęć i przeciwujęć, cięć, a także retrospekcji. Dynamiczność kamery i nowa technika montażu miały skłonić widza do koncentracji na obrazie, a nie na komentarzach dodawanych podczas projekcji przez *benshi*, czyli specjalnie zatrudnianych komentatorów, którzy podczas projekcji filmu nie tylko tłumaczyli napisy, ale także interpretowali i objaśniali kolejne sytuacje, wzbogacając w ten sposób treść mówionym słowem. W 1917 roku w eseju *Katsudō shashin no genzai to shōrai* (*Teraźniejszość i przyszłość filmu*) pisarz przedstawił X Muzę jako najdoskonalszą ze sztuk, stojącą ponad teatrem i najbardziej przyszłościową. Szczególnie docenił kino amerykańskie i narracyjne, a japońskich reżyserów filmowych krytykował za zbyt teatralny styl. Podkreślał też istotną rolę *benshi*. Akcentował ponadto rolę osób specjalizujących się jedynie w czytaniu dialogów (*kowairo*).³⁶

Tanizaki, mimo że nie był ani praktykiem, ani teoretykiem filmu, wpisał się w historię kina jako jego reformator. O swej fascynacji X Muzą pisarz opowiadał ustami swoich literackich bohaterów, których styl i wymowa różnią się znacznie od powieści innych wybitnych pisarzy japońskich tamtego okresu, takich jak Kawabata Yasunari (1899–1972) czy Nagai Kafū (1879–1959). Tanizaki uczynił bowiem z wykreowanej przez siebie kobiety boski absolut, a z mężczyzny – jej niewolnika³⁷. Dał tym samym wyraz przekonaniu o męskiej słabości.

³⁵ Do ich najważniejszych wspólnych dzieł należą: *Klub amatorów* (*Amachua kurabu*, 1920), *Pożądliwość żmii* (*Jasei no in*, 1921), *Wróbel bez jęczyczka* (*Shitakiri suzume*, 1923).

³⁶ Loska, K. 2009. *Poetyka filmu japońskiego*. Kraków: RABID. 86.

³⁷ Melanowicz, M. 1994. op. cit. 41.

Abstrahując jednak od kolorytu japońskiej kultury, trawestacja mitu o Pigmalionie świadczy o tym, że niezależnie od kontekstu kulturowego człowiek jest tylko człowiekiem i choć niezmiennie poszukuje ideału, nie potrafi oprzeć się zgubnym pragnieniom czy pokusom.

* * *

Można zaryzykować twierdzenie, że Tanizaki jest jednym z ważniejszych pisarzy na świecie, który stworzył utwory literackie o tematyce Pigmaliona, czego doskonałym przykładem jest *Miłość szaleńca*. W dodatku w rzeczywistości żył tak, jakby był osaczony przez wykreowane w kolejnych powieściach żeńskie ideały i do końca swych dni patrzył na kobiety – zwłaszcza na swoje życiowe partnerki – przez pryzmat tych właśnie ideałów. W *Miłości szaleńca* japoński pisarz zdaje się zwiastować pojawienie się późniejszych utworów Władimira Nabokowa (1899–1977): *Śmiechu w ciemności* (1938) czy nawet słynnej *Lolity* (1955). To Tanizaki wcześniej niż Nabokov opisze skandaliczny związek młodziutkiej rozpuszczonej, frywolnej dziewczyny i starszego od niej dojrzałego mężczyzny, przywoła motyw kina i zaakcentuje jego rolę w życiu bohaterów, a przede wszystkim nie da za wygraną cenzurze, która uzna jego utwory za skandaliczne i gorszące. Tanizaki, trochę na przekór krytyce i czytelnikowi, zdaje się z nutką ironii mówić, że miłość ma różne oblicza, i nie ma znaczenia, jaka jest, ponieważ zawsze zawiera ona w sobie pierwiastek *sacrum*.

Podczas zajęć z literatury poświęconych *Miłości szaleńca* Tanizakiego, japońskie studentki zwracają uwagę na element męskiego szowinizmu w utworze³⁸. Pigmaliona z powieści Tanizakiego cechuje bowiem egoistyczna postawa polegająca na tym, że swoją idealną kobietę, niezależnie od formy, ożywionej czy nieożywionej, chcą mieć na wyłączność dla siebie i myślą jedynie o swoim szczęściu lub korzyści. Duże kontrowersje wzbudzają też sadomasochistyczne bądź masochistyczne preferencje bohaterów utworu. Tanizaki, pisząc swoje powieści, niewątpliwie inspirował się twórczością Leopolda von Sacher-Masocha (1836–1895), w tym jego najsłynniejszym dziełem *Wenus w futrze* (*Venus im Pelz*, 1870).

Niektórzy japońscy studenci twierdzą, że przebywanie z ideałem wcale nie musi oznaczać szczęścia. Wręcz przeciwnie, spotkanie ideału może być równie przerażające, jak spotkanie własnego sobowtóra – zasugerowała jedna ze studentek. To też potwierdza tezę Shawa, że zbyt bogopodobny stosunek Pigmaliona do Galatei wcale nie musi być przyjemny. Podobnie Alicja Helman kończy swój artykuł: „Mit o Pigmalionie i Galatei ma szczęśliwe zakończenie. Pobrali się, mieli dzieci, darzyli się miłością. Ale to tylko piękna bajka. W rzeczywistości

³⁸ Na podstawie obserwacji Nikodema Karolaka – uczestnika tych zajęć.

Pigmalion obawiałby się żywej Galatei i jak Hideo z *Dmuchanej lali* wolałby, aby na powrót stała się posągiem”.³⁹

„Marzenia i rzeczywistość rzadko kiedy chodzą w parze – stwierdza Tanizaki Jun’ichirō w eseju *Renai to shikijō (Miłość i pożądanie, 1931)*. Musi minąć wiele pokoleń kształtowania się charakterów japońskich kobiet, by tak jak kobiety Zachodu wyostały się z okowów tradycji. Przyznać muszę, że jako młodzieniec byłem jednym z tych, którzy mieli to nedorzeczne marzenie i czułem się niesamowicie smutny z tego powodu, że nie spełni się ono niestety w moim pokoleniu”.⁴⁰

Obserwując współczesne, naśladowujące zachodni styl życia społeczeństwo japońskie, można stwierdzić, że stało się one tworem synkretycznym, łączącym w sobie tradycję i zachodnie wzorce kulturowe. Japończycy chętnie zapożyczają słowa z języka angielskiego, kupują choinkę na Boże Narodzenie czy świętują Halloween. Zaglądając do współczesnej dzielnicy Ginza czy Roppongi w Tokio, zauważyć można wiele Japonki ubranych w stylu amerykańskim, przechadzających się dla rozrywki od sklepu do sklepu. Jest to właśnie taki świat, o którym tak bardzo marzył Tanizaki Jun’ichirō. Być może pośród tych kobiet błąka się jakaś podobna do powieściowej Naomi dziewczyna niecierpliwie wyczekująca swojego Pigmaliona.

Bibliografia

- Graves, R. 1968. *Mity greckie*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Helman, A. 2010. „Portrety filmowe: Pigmalion”. *Kino* 10. 66–70.
- Huang Yiju. 2007. “A man awakened from dreams: rereading the modern girl image in *A fool’s love* by Tanizaki Jun’ichirō”. *Graduate Journal of Asia-Pacific Studies* 5(2). 77–87.
- Janicki, S. 1982. *Film japoński*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Keene, D. 1998. *Dawn to the West: Japanese literature of the modern era*. Nowy Jork: Columbia University Press.
- Keene, D. 2003. *Five modern Japanese novelists*. Nowy Jork: Columbia University Press.
- Loska, K. 2009. *Poetyka filmu japońskiego*. Kraków: RABID.
- Melanowicz, M. 1994. *Tanizaki. Japoński most snów*. Warszawa: Wilga.
- Parandowski, J. 1992. *Mitologia*. Londyn: Puls.
- Reynolds, J. 1999. *Pygmalion’s wordplay: the postmodern Shaw*. Gainesville, FL: University of Florida Press.
- Sharp, J. 2008. *Behind the pink curtain. The complete history of Japanese sex cinema*. Godalming: FAB Press.

³⁹ Helman, A. 2010. op.cit. 67.

⁴⁰ Tanizaki J. 1985. *Tanizaki Jun’ichirō Zuihitsu*. Tokio: Iwanami Shoten.

- Shaw, B.G. 1977. *Pygmalion*. Tłum. Florian Sobieniowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Tanizaki Jun'ichirō. 1925. *Chijin no ai*. Tokio: Shinchōsha.
- Tanizaki Jun'ichirō. 1969. *Shisei*. Tokio: Shinchōsha.
- Tanizaki Jun'ichirō. 1972. *Niektórzy wolą pokrzywy*. Tłum. Mikołaj Melanowicz. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Tanizaki Jun'ichirō. 1985. *Tanizaki Jun'ichirō Zuihitsu*. Tokio: Iwanami Shoten.

**PRZESTRZEŃ
JAKO NOŚNIK TOŻSAMOŚCI NARODOWEJ
W *PIELGRZYMCIE MOJÉJ DUSZY*
VÍCTORA BALAGUERA**

BARBARA ŁUCZAK

Wiek XX jest dla twórczości literackiej uprawianej w języku katalońskim czasem rozkwitu. Twierdzenie to wydaje się zasadne, nawet jeśli weźmiemy pod uwagę, iż w latach dyktatury frankistowskiej w Hiszpanii (1939–1975) – zwłaszcza najwcześniejszych – rozwój tej literatury został spowolniony, czy wręcz zahamowany. Nie należy jednak zapominać, iż podwaliny pod sukces odniesiony w XX stuleciu położono w wieku XIX, w okresie, który zbiegł się częściowo z epoką romantyzmu w literaturach europejskich i z niej czerpał inspiracje. W historii kultury katalońskiej nosi on nazwę „Renaixença” – odrodzenie. Za symboliczny początek Renaixençy zwykło się uznawać publikację utworu o znamienym tytule „Ojczyzna (wiersz)” („La Pàtria [Trobres]”) Bonaventury Carlesa Aribau. Przeszedł on do historii jako „Oda do ojczyzny”. Jakkolwiek zabrzmić to może dziwnie w tym kontekście, w rzeczywistości ma on charakter okolicznościowy – autor dedykuje go swojemu przełożonemu w dniu jego imienin¹. W tym dość krótkim utworze, który w roku 1833 został opublikowany w barcelońskim czasopiśmie *El Vapor*, pojawia się jednak temat tęsknoty za ojczyzną, pochwała rodzimego języka i odniesienia do krajobrazu Katalonii; elementy te wystarczyły, by poemat zyskał sławę manifestu patriotycznego. Renaixença oznacza bowiem dla Katalonii moment odrodzenia języka i literatury po przeszło dwóch wiekach utraty prestiżu na rzecz literatury hiszpańskiej i języka hiszpańskiego (czy kastylijskiego, jak często mówi się w Hiszpanii).

¹ Przełożony zwał się Gaspar de Remisa, a zatem prezent otrzymał w święto Trzech Króli, w roku 1833.

Nie jest to zresztą ruch na Półwyspie Iberyjskim odosobniony – równolegle do katalońskiego odrodzenia rozwija się odrodzenie galisyjskie, Rexurdimento, choć nie ma aż tak wielkiej siły, gdyż o mocy Renaixençy przesądza pozycja katalońskiej, przede wszystkim barcelońskiej burżuazji, wzrastającej w bogactwo i wpływy. Mówi się również o odrodzeniu baskijskim, choć ten proces jest bardziej rozciągnięty w czasie i nawet jeśli wyrasta z ruchu romantycznego, odznacza się odmienną dynamiką².

Chcąc doprowadzić do odrodzenia rodzimej literatury, katalońska Renaixença wypracowuje repertuar symboli i odniesień kulturowych, na których oprzeć chce tradycję patriotyczną, umacniając tym samym tożsamość narodową. Przybliżę niektóre jego elementy, odwołując się do wiersza Víctora Balaguera (1824–1901), „Lo romiatge de l'ànima”. Utwór ten wydany został w roku 1891 w dwujęzycznej edycji łączącej kataloński oryginał z przekładem na hiszpański pióra samego autora. Wersja hiszpańskojęzyczna była kilkakrotnie poprawiana i ponownie prezentowana iberyjskiemu czytelnikowi. W roku 1898 wiersz został przetłumaczony na język polski przez Reginę Szymońską. Przekład, zatytułowany „Pielgrzymka mojej duszy”, ukazał się w warszawskim czasopiśmie *Ateneum* (Balaguer, 1898).

Autor wiersza, Víctor Balaguer, jest jedną z najważniejszych postaci XIX-wiecznego odrodzenia katalońskiego. Pisał o nim już Edward Porębowicz³ w studium zatytułowanym *Ruch literacki południowo-zachodniej Europy*. Składa się na nie cykl artykułów opublikowanych w latach 1888–1889 w *Przeglądzie Polskim* – jeden z nich poświęcony został właśnie literaturze katalońskiej⁴. O pracy tej warto pamiętać, gdyż w historii polskiej katalonistyki ma charakter pionierski, nawet jeśli we wcześniejszym piśmiennictwie, przede wszystkim w *Wielkiej Encyklopedyi Powszechnej Ilustrowanej*, pojawiały się informacje dotyczące Katalonii, jej literatury i kultury⁵. Stosunek Porębowicza do twórczo-

² Tematyka XIX-wiecznego odrodzenia galisyjskiego była omawiana w polskim piśmiennictwie literaturoznawczym. Odsyłam do artykułów przedstawionych w *Studiach iberyjskich* (2003) oraz w Loba, Łuczak i Gregori (2012). W tym ostatnim tomie, w suplemencie dołączonym do artykułu Piotra Sawickiego (2012: 42–44), odnajdujemy hasło słownikowe poświęcone literaturze baskijskiej, zawierające również informacje dotyczące odrodzenia baskijskiego.

³ Jeszcze wcześniej, w roku 1883, autor „Kroniki” *Biblioteki Warszawskiej* odnotowywał przyjęcie Victora Balaguera do Królewskiej Akademii Hiszpańskiej i streszczał najważniejsze tezy jego pierwszej mowy akademickiej, a w roku 1891, w V tomie *Wielkiej Encyklopedyi Powszechnej Ilustrowanej* ukazał się obszerny biogram pisarza.

⁴ Równolegle ukazało się wydanie książkowe. Pracę Porębowicza cytuję za przedrukiem z roku 1951, noszącym tytuł „Po obu stronach Pirenejów”, a ujętym w *Studiach literackich* (Porębowicz, 1951).

⁵ O najwcześniejszej recepcji kultury i literatury katalońskiej pisali w języku polskim: Sawicka (2007), Sawicki (2007), Łuczak (2007b) i in.

ści i postaci Víctora Balaguera jest ambiwalentny. Zrazu pisze on, iż w dziele katalońskiego poety „[p]o raz pierwszy w odrodzonej literaturze ozwał się znaczący wyraz Wolność; odtąd Balaguer służy jej pieśnią i czynem” (1951: 173). Zaraz jednak pozwala sobie na serię ironicznych uwag, stwierdzając, iż Katalończyk udał się na wygnanie „w wieńcu niby cierniowym, lecz podbitym wata; rok 1867 spędził mile u Prowansalczyków”, a „[n]astępnego roku wrócił z ‘wygnania’” i stał się czynnym uczestnikiem życia politycznego (1951: 176). „[T]en patriota-fanatyk ‘zoportunizował się’ i jest dziś [...] oczywiście – ministrem”, podsumowuje Porębowicz (1951: 173). Wydaje się, iż polski krytyk, choć ceni twórczość Balaguera, nie może mu wybaczyć odstąpienia od wyrażenia sformułowanych patriotycznych postulatów⁶. Opinie Porębowicza wyraźnie wpisują się w dynamikę napięć między Katalonią a Kastylią, między Barceloną a Madrytem, które znaczą ideologiczny dyskurs Renaixençy (zob. również Łuczak, 2007b: 111).

Już sam tytuł poematu Balaguera – „Pielgrzymka mojej duszy” – sugeruje, iż element przestrzenny pełni istotną funkcję w procesie kreowania znaczeń w tekście. Zasadniczą osią konstrukcyjną utworu jest właśnie wędrówka owej tytułowej duszy, o której polski przekład, w partii otwierającej wiersz, mówi, iż „powstaje” w podmiocie lirycznym, by odwiedzić miejsca, w których razem z nim śpiewała na cześć „wiary, ojczyzny i miłości”. Wprowadzony motyw wędrówki pozwala Balaguerowi zaprezentować całą serię miejsc symbolicznych, o szczególnym znaczeniu dla katalońskiej tożsamości narodowej. Już w tej wstępnej deklaracji odnajdujemy element przywodzący na myśl proces odrodzenia języka katalońskiego. „Wiara, ojczyzna, miłość” to nawiązanie do formuły „Patria, Fides, Amor” będącej hasłem tzw. *gier kwiatowych* (kat. „Jocs Florals”), czyli konkursu poetyckiego, który nawiązywał, zarówno ideą, jak i nazwą, do średniowiecznego współzawodnictwa poetów (pierwsze gry kwiatowe odbyły się w Tuluzie, w roku 1323)⁷. Przywrócenie tego zwyczaju i zorganizowanie pierwszego konkursu Jocs Florals w Barcelonie w 1859 roku było istotnym wydarzeniem w historii Renaixençy i w dziejach XIX-wiecznej literatury katalońskiej. Przeprowadzanie tego typu turniejów unaoczniało tradycję, do jakiej Renaixença chciała nawiązać, a było to dziedzictwo średniowiecznej Katalonii. Postrzegano ją jako przestrzeń symboliczną – językową i kulturową – nieroz-

⁶ Z większą sympatią odnosi się do innego przedstawiciela Renaixençy katalońskiej, Francesca Pelagi Briza, o którym pisze: „dzisiaj złamany cierpieniem nerwowym, nie pracuje już wiele i stoi wobec nowych kierunków cokolwiek na boku; rad jednak, gdy go odwiedzisz, melodię znad Wisły ci zagra i tomiki Mickiewicza, Malczewskiego w przekładzie ukaże” (Porębowicz, 1951: 177).

⁷ Termin „jocs florals” na język polski tłumaczony był również jako „igrzyska kwiatowe”, „zabawy kwiatowe” czy „święto kwiatów”.

łącznie związaną z Prowansją, z językiem prowansalskim i z kulturą prowansalską⁸. Nie trzeba też dodawać, iż zauważalny w tej tradycji ruch odśrodkowy, owo swoiste „wychylanie się” za Pireneje miało wymiar ideologiczny. Podkreślanie powinowactwa z krainami zapirenejskimi sugerowało bowiem równoczesny brak silnych związków historycznych z Madrytem.

W początkowej partii wiersza podmiot przywołuje zatem chwilę, w której dusza, powstawszy w nim, uleciała „nad wybrzeżem suburskiem”. W wersji hiszpańskiej z roku 1897, będącej prawdopodobną podstawą polskiego przekładu, czytamy w przypisie⁹, iż przymiotnik „suburensis” odnosi się do starożytnej Subur („la antigua Subur”; Balaguer, 1897: 61), którą poeta utożsamia z miejscowością Sitges znajdującą się nieopodal Vilanova i la Geltrú, gdzie dusza rozpoczyna swą wędrówkę. Wydaje się, iż podane przez Balaguera wyjaśnienie wpisuje się w ogólniejszą strategię zastosowaną w utworze. Pielgrzymka duszy rozpoczyna się „tu i teraz”: gdy „wybiła północ”, „[dusza] wzbiła się w przestworza, pozostawiając w białym i czerwonym domku samotnego, bom został bez niej” (Balaguer, 1898: 201), czytamy w poemacie, a kolejny przypis wyjaśnia, iż autor mówi o znajdującym się w miejscowości Vilanova domu, w którym powstał utwór. Zaraz jednak perspektywa czasoprzestrzenna ulega poszerzeniu. Motyw podróży pozwala włączyć w nią nowe obszary, a nawiązania do dziejów minionych rozciągają ją w czasie. Tym samym „tu i teraz” podmiotu zagnieżdżają się w przestrzeni i dziejach Katalonii, o których mówi wiersz, stając się ich integralną częścią. Tuż potem pojawia się inne odniesienie do topografii okolic Sitges – królujące nad wybrzeżem szczyty masywu Garraf, które są znakiem rozpoznawczym tamtego regionu. Z okolic najbliższych podmiotowi dusza przenosi się ku „pięknej równinie, zroszonej przez szumiący Lobregat” (sic) (Balaguer, 1898: 202). Obraz ten bez wątpienia ma charakter emblematyczny i wyraźnie idylliczny. Stąd blisko już do Barcelony, która opisana jest jako „szlachetne miasto o hrabiowskim dyademie”, a formuła ta nawiązuje wyraźnie do świetności średniowiecznej Katalonii i jej stolicy.

Przemierzając miejsca ważne dla tożsamości narodowej, dusza poety odwiedza również klasztor Montserrat, którego symboliczne i religijne znaczenie opisywał w swym studium jeszcze Porębowicz, porównując go do częstochowskiej Jasnej Góry: „Montserrat z posągiem Matki Boskiej to nasza Jasna góra, dla Katalończyka święty chram narodowego ołtarza” (1951: 173). Pozwala to poecie wywiązać się z kolejnego zadania wynikającego z przywołanego na początku

⁸ Z terminologicznego punktu widzenia właściwsze byłoby zapewne zastosowanie terminów „język oksytański” i „Oksytania” na oznaczenie terenu, na którym język ten jest używany, gdyż prowansalski jest dialektem oksytańskiego. Jednak termin „prowansalski” przyjął się w polskiej tradycji romanistycznej i dlatego się nim posługuję.

⁹ Szymońska przytacza zasadniczą część tego przypisu w swoim przekładzie.

hasła „Patria, Fides, Amor”, gdyż w miejscu tym dusza śpiewa hymn ku czci Dziewicy Maryi (wcześniej, „unosząc się nad Barceloną [...], zaintonowała psalm miłości” [Balaguer, 1898: 202]). Tuż potem przenosi się w Pireneje, gdzie bierze udział w zgromadzeniu umarłych – obrońców ojczyzny. Tu z kolei wsłuchuje się w pieśń ostatniego trubadura, który wyśpiewuje swój ostatni, jak pisze Szymońska, „sirventesio”. Powtórzenie przymiotnika „ostatni” nie jest, rzecz jasna, przypadkowe, w tym wierszu mówiącym o czasach, które przeminęły.

Przekładając poemat z języka hiszpańskiego, polska tłumaczka używa terminu „sirventesio” (hiszp. *serventesio*), na oznaczenie *sirventès*, jednego z najważniejszych gatunków poezji prowansalskiej. W polskiej terminologii funkcjonuje też termin „sirwent”, którym będę się posługiwać (zob. np. Kostkiewiczowa, 1976). Już samo odwołanie do tego gatunku jest znaczące. Sirwent bowiem, jak czytamy w *Doctrina de compondre dictatz*, XIII-wiecznym prowansalskim traktacie poetyckim, „winien mieć za przedmiot czyny wojenne [...] lub też jakieś świeżej daty wydarzenie, o którym jest w świecie mowa” (Łukasik, 2006: 705). Jedną z kategorii tego gatunku jest sirwent polityczny, który przyjmował często formę pamfletu bądź manifestu. Formę sirwentu wykorzystywali na przykład autorzy pieśni krzyżowych¹⁰.

W poemacie Balaguera sirwent (który w oryginale katalońskim jest zgodnie z tradycją utworem wierszowanym, choć na hiszpański i polski przełożony został prozą) opowiada o wyprawie Szymona de Montfort przeciw albigensom i o końcu niepodległej Prowansji, którego najazd ten stał się przyczyną. Głos liryczny zwraca się tutaj do Pirenejów i to one są odbiorcą ostatniej pieśni trubadura i najważniejszym jej bohaterem. To Pireneje widziały najazd „niecnego Monforta” (sic) z „piorunem zamiast szabli” (Balaguer, 1898: 206) i śmierć obrońców Prowansji; to o granie Pirenejów odbił się krzyk bólu, rozpacz i śmierci. Ten głos zresztą, mówi poeta, wciąż powraca, wzywając do działania, zwłaszcza że cienie przodków gromadzące się w ruinach zamku hrabiego de Foix są, zgodnie z polskim przekładem, wciąż „nieuspokojone” (Balaguer, 1898: 205); kataloński oryginał i hiszpański przekład mówią w tym miejscu o cieniach „niepomszczonych” (1897: 42 i 78), podkreślając jeszcze mocniej aktualność minionych zdarzeń i konieczność działania w czasie teraźniejszym (zob. również Łuczak, 2007a: 272). W wierszu Balaguera Pireneje przedstawione są zatem jako świadek, który swą obecnością wzywa do czynu. Podmiot liryczny zwraca się też do nich słowami: „Wy, które nie mogąc pomieścić się w jednym, należycie do dwóch krajów; łącząc je i dzieląc zarazem” (Balaguer, 1898: 207). Pireneje oddzielają Katalonię od Prowansji, ale i scalają, będąc wewnętrzną granicą między częściami większego organizmu. Nie negując zatem odrębności obu tych

¹⁰ W Łuczak (2007a) analizowałam przekład wiersza Balaguera na język hiszpański i polski. Teraz, z innej perspektywy, wracam do niektórych omówionych tam treści.

krain, Balaguer podkreśla zarazem, iż tworzą wspólnotę. Więzy te ulegną rozpadowi właśnie wskutek wyprawy Szymona de Montfort, o której traktuje sirwent. W 1271 roku Tuluza zostanie włączona do Korony Francuskiej i w ten sposób skończy się pewna epoka w historii Katalonii i Prowansji, przeciwstawionych „Północy”. Wiersz nie pozostawia wątpliwości, iż rozpad ich jedności był w istocie rozdarciem, dokonany przemocą i znaczonej śmiercią: „gdy zgłodnieli mieszkańcy północy przybyli do téj ziemi, jak gromada wilków, a ciała ludzkie służyły za drwa do podsycania ognia i gdy okrzyk śmierci zabrzmiał na zamku o trzech czerwonych wieżach” (Balaguer, 1898: 206)¹¹.

W sirwencie pojawia się też temat wspólnoty języka, gdyż podmiot zwraca się do ziem limuzyńskich, które „po limuzyńsku czują i po limuzyńsku mówią” (w katalońskim oryginale i w hiszpańskojęzycznej wersji¹²). Owa mowa limuzyńska czy – szerzej – cała grupa znaczeń powiązana z przymiotnikiem „limuzyński” jest kolejnym ważnym elementem obrazowości patriotycznej. Użycie terminu „limuzyński” w piśmiennictwie Renaixençy było nie do końca konsekwentne, a granice jego pola semantycznego – nieostre. W ścisłym znaczeniu przymiotnik ten, podobnie jak przymiotnik „prowansalski”, powinien być stosowany na określenie jednego z dialektów języka oksytańskiego, ale oznaczano nim cały język oksytański, kataloński, który w pewnym okresie uległ wpływom oksytańskiego, a czasem stosowano jako synonim „katalońskiego” (Badia i Margarit, 1984: 4). Właśnie w tym znaczeniu używa go Aribau we wspomnianej wcześniej „Odzie do ojczyzny”. Stosując ten termin, Balaguer, osadza swój utwór, zgodnie z duchem Renaixençy, we wspólnej tradycji związków z Prowansją. To pozwala mu zamknąć wiersz „Pieśnią o ziemi limuzyńskiej”, w której woła: „Ziemio limuzyńska! Ziemio mojego serca! Kraju miłości” [...] (Balaguer, 1898: 209). I zwróćmy uwagę, że ów „kraj” z przekładu Szymońskiej to w katalońskim oryginale i w hiszpańskiej wersji „Marca”, czyli Marchia – Marchia Hiszpańska. Autor poematu wyjaśnia w przypisie, a za nim czyni to również polska tłumaczka, iż „[j]est tu mowa o ziemiach: Rousillonie (sic), Katalonii i Walencji” (Balaguer, 1898: 209), a zatem o terenach położonych po obu stronach Pirenejów. W ten sposób raz jeszcze podkreśla formułę tożsamości wykraczającą poza obszar Półwyspu Iberyjskiego, którego centrum wyznacza Madryt.

Odnosząc się do ostatniej części poematu Balaguera, nie sposób pominąć roli, jaką w przekazywaniu tradycji narodowej i patriotycznej odgrywa poeta, bard.

¹¹ Zarówno w katalońskim oryginale, jak i w hiszpańskiej wersji słowo „północ” pisane jest z wielkiej litery (kat. Nort, hiszp. Norte), co wyraźniej niż w polskim przekładzie uwypukla polityczne (a nie jedynie geograficzne) znaczenie terminu.

¹² Polski przekład nie jest im wierny, gdyż frazę „Sława i pokój wam, o ziemie limuzyńskie, które po limuzyńsku czujecie i po limuzyńsku mówicie” (przeł. BŁ) zastępuje formułą: „Sława i pokój wam, ziemie limuzyńskie i tym, co mówią i czują po limuzyńsku” (Balaguer, 1898: 208).

Jeśli bowiem ostatni trubadur wyśpiewał po klęsce albigensów swój ostatni sirwent, zamykając okres dziejów Katalonii zwróconej ku Prowansji, podmiot wiersza Balaguera ponownie go otwiera, śpiewając na cześć ziem limuzyńskich położonych po obu stronach Pirenejów. Bez wątpienia w poemacie Balaguera odnajdujemy wiele elementów, które pozwalają wpisać go w krąg tradycji romantycznej. Z ogólnoeuropejskiego romantycznego ferworu Balaguer i katalońska Renaixença przejęły fascynację średniowieczem. W tym przypadku jednak fascynacja ta nie stanowiła jedynie fantazyjnej próby powrotu do wymaginowanych ideałów, lecz posiadała konkretny wymiar tożsamościowy i kulturowy. Nawet jeśli projekt ten nie miał nigdy urzeczywistnić się w realnej przestrzeni politycznej, stawał się wyznacznikiem dążeń i zbiorowych pragnień.

Bibliografia

- Badia i Margarit, A.M. 1984. *Gramàtica històrica catalana*. València: Edicions 3 i 4.
- Balaguer, V. 1897. *Lo romiatge de l'ànima. La romeria del alma. Poema original catalán y versión castellana*. Barcelona: Tipografia de Lluís Tasso.
- Balaguer, V. 1898. „Pielgrzymka mojej duszy”. Przeł. Regina Szymońska. *Ateneum. Pismo naukowe i literackie* 2. 201–208.
- Kostkiewiczowa, T. 1976. „Sirwent”. W zbiorze: Sławiński, J. (red.). *Słownik terminów literackich*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. 405.
- „Kronika”. 1883. *Biblioteka Warszawska*. Tom 2. 284–286.
- Loba, M., Łuczak, B. i A. Gregori. (red.). 2012. „Literatury mniejsze” *Europy romańskiej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Łuczak, B. 2007a. „«Albowiem nie mają tej samej mocy słowa czytane w języku hebrajskim, co przełożone na inną mowę». O polskim i hiszpańskim przekładzie pewnego katalońskiego poematu”. W zbiorze: Szczęsny, A. i K. Hejwowski. (red.). *Językowy obraz świata w oryginalnej i przekładzie*. Siedlce: Instytut Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego. 265–276.
- Łuczak, B. 2007b. „Allò que els meus besavis podien saber...: recepció de la literatura catalana a Polònia a cavall dels segles XIX i XX”. W zbiorze: *Jornades de catalanística a Praga*. Andorra la Vella: Ministeri del Portaveu, Cultura i Ensenyament Superior del Govern d'Andorra. 108–117.
- Łukasik, S. 2006. „Sirventès”. W zbiorze: Gazda, G. i S. Tynecka-Makowska. (red.). *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Kraków: Universitas. 705–708.
- Porębowicz, E. 1951. „Literatura katalońska”. W zbiorze: Porębowicz, E. *Studia literackie*. Kraków: Wydawnictwo M. Kot. 168–187.
- Sawicka, A. 2007. „Listy z Polski w korespondencji Jacinta Verdaguera. Kataloński epizod naukowych peregrynacji Edwarda Porębowicza”. *Prace Komisji Filologicznej (Polska Akademia Umiejętności)*. Tom VI. 141–160.
- Sawicki, P. 2007. „Literatura katalońska w polskich encyklopediach powszechnych i podręcznikach literatury”. *Studia iberystyczne* 6. (Almanach Kataloński. Katalonia–Walencja–Baleary–Andorra). 141–170.

- Sawicki, P. 2012. „«Literatury mniejsze» Hiszpanii w podręcznikach i encyklopediach PWN-owskich”. W zbiorze: Loba, M., Łuczak, B. i A. Gregori. (red.). *„Literatury mniejsze” Europy romańskiej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM. 35–46.
- Studia iberystyczne*. 2003. Álvarez Lugrís, A., Eminowicz-Jaśkowska, T. i M. Filipowicz-Rudek. (red.). Nr 2. (Almanach Galicyjski). Kraków: Księgarnia Akademicka.

**PIĘKNE TANCERKI,
FANATYCZNE WIELBICIELKI,
CIERPLIWE WYCHOWAWCZYNI
– KOBIETY W BARWNYM ŚWIECIE TEATRU
KABUKI OKRESU EDO**

ANNA PIECHOWIAK, ESTERA ŻEROMSKA

Jednym z czterech gatunków japońskiego teatru klasycznego jest (obok *nō*, *kyōgen* i *jōruri/bunraku*¹) jest *kabuki* – ważny element kultury mieszczańskiej okresu Edo (1603–1868). Obecnie *kabuki* uważa się za wyłączną domenę mężczyzn, którzy na scenie z powodzeniem wcielają się zarówno w role kobiece, jak i męskie, a poza sceną zajmują się kostiumami, makijażem, oprawą muzyczną czy scenograficzną. Z tego powodu wpływowi kobiet na *kabuki* nie poświęca się wiele miejsca w polsko- i anglojęzycznej literaturze. To jednak właśnie kobiety zainicjowały stworzenie *kabuki* i – wbrew pozorom – miały stały, znaczący wkład w dalszy rozwój gatunku.

Izumo no Okuni i kobiece *kabuki*

Zrozumienie zasług kobiet w dzieło tworzenia *kabuki* wymaga cofnięcia się do tanecznych źródeł tego teatru, czyli do końca XVI wieku, kiedy żyła Okuni z Izumo (Izumo no Okuni; 1571?–1613) – dość tajemnicza, legendarna wręcz

¹ Słowa *bunraku* używa się obecnie jako jedynego prawidłowego określenia profesjonalnego teatru lalkowego, którego siedzibą jest Osaka. Wszystkie inne, nieprofesjonalne formy teatru lalkowego określa się słowem *jōruri* (Żeromska, E. 2010. *Japoński teatr klasyczny. Korzenie i metamorfozy*. Tom 2: *Kabuki, bunraku*. Warszawa: Wydawnictwo Trio. 257).

postać, o której życiu nie wiadomo wiele. Tę utalentowaną artystkę można uznać za spadkobierczynię Ama no Uzume, bogini o frywolnym usposobieniu. Z jej osobą wiążą się mitologiczne początki japońskiej tradycji tanecznej i widowiskowej.

Ama no Uzume odgrywa kluczową rolę w micie znajdującym się zarówno w *Kojiki* (Księga dawnych wydarzeń, 712)², jak i *Nihongi* (Kronika japońska, 720). Jak można dowiedzieć się z treści tego mitu, bogini słońca, Amaterasu, urażona skandalicznym zachowaniem swojego brata, boga burzy Susanoo, ukryła się w niebiańskiej jaskini (*ame-no iwayado*), wejście do niej zasłoniła głazem i odmówiła wyjścia, w związku z czym cały świat ogarnęła ciemność. Aby wywabić ją z ukrycia, bogowie zorganizowali przedstawienie, podczas którego Bogini Ama no Uzume wskoczyła na przewróconą kadz i:

„tupiąc po niej, aż się roznosił huk, czyniła opętańcze ruchy: obnażyła piersi, a sznur, którym była przepasana, opuściła poniżej brzucha. Na ten widok Przestrzenie Wysokich Niebios aż się zatrzęsły, bo osiem milionów bogów jednocześnie wybuchnęło śmiechem.”³

Zabiegi bóstw przyniosły skutek: Amaterasu, zaintrygowana odgłosami, wychyliła się z niebiańskiej jaskini, do której wejście bogowie pospiesznie za nią zamknęli, by nie mogła na powrót się schować. W ten sposób sprawili, że na całym świecie znów zapanowała jasność.

Okuni natomiast najprawdopodobniej urodziła się w nadmorskiej miejscowości Izumo (pref. Shimane). Była córką kapłana shintoistycznego (*kannushi*) w świątyni Izumo-taisha⁴, gdzie po latach również sama została kapłanką (*miko*). Niektórzy twierdzą jednak, że była to po prostu kobieta lekkich obyczajów (*yūjo*), która swoich tanecznych umiejętności używała po to, by wabić klientów. W tamtych czasach bowiem kobiety, którym nie wolno było występować na deskach profesjonalnego teatru (*nō, kyōgen*), tworzyły wędrownie, tułacze trupy, dzięki czemu mogły łączyć sztukę aktorską z prostytutką. Uwodzicielskimi, erotycznymi tańcami wabiły klientów i skłaniały ich do korzystania z innych usług artystek. Jedną z takich właśnie grup założyła Okuni, a jej umiejętności

² *Kojiki* – najstarsze zachowane dzieło piśmiennictwa japońskiego, opracowane na polecenie dworu cesarzowej Gemmei. Jest to usystematyzowany zbiór legend, genealogii i semihistorycznych i historycznych zapisków do okresu panowania cesarzowej Suiko (593–628). (Melanowicz, M. 1994. *Historia literatury japońskiej*. Tom 1. 88); polskie wydanie: Kottański, W. 1986. *Kojiki, czyli księga dawnych wydarzeń*, Warszawa Państwowy Instytut Wydawniczy.

³ Kottański, W. 1961. *Dziesięć tysięcy liści. Antologia literatury japońskiej*. Warszawa: PWN. 48.

⁴ Izumo-taisha – druga co do ważności świątynia shintoistyczna w Japonii. Jej patronem jest bóg Okuninushi. Jak głoszą mity, w Izumo-taisha od początku świata każdej jesieni odbywają się zjazdy wszystkich japońskich bogów (Żeromska, E. 2010. op. cit. Tom 2. 19).

oczarowywały zwykłych ludzi, niezależnie od tego, czy byli zainteresowani usługami erotycznymi, czy nie. Kapłanka przenosiła się ze swoim zespołem z miejsca na miejsce, aby zyskiwać nowych widzów, ale prawdopodobnie również w celu zgromadzenia środków finansowych potrzebnych na renowację głównego budynku świątyni Izumo-taisha. Nazywano ją wtedy wędrowną kapłanką, czyli *aruki miko*.⁵

Okuni wraz ze swoim zespołem odnosiła duże sukcesy: wystąpiła w chramie Kasuga-taisha w Narze, gdzie zaprezentowała taniec *yayako-odori* (taniec młodych dziewcząt), a także w świątyni Temmangū w Kioto, gdzie w 1603 roku w wyschniętym korycie rzeki Kamo wykonała *nembutsu-odori* (taniec *nembutsu*) – taniec pochodzenia buddyjskiego, ale przesiąknięty wpływami ludowymi do tego stopnia, że zupełnie zatracił swój sakralny charakter. Jeśli wierzyć legendzie, towarzysz Okuni, Nagoya Sanzaemon (lata życia nieznane), samuraj dobrze zaznajomiony z *nō*⁶, nauczył ją tańców typowych dla tego teatru. Ona zaś zaaranżowała je we właściwy sobie sposób⁷ i w czasach, kiedy ascetyczne *nō* było rozrywką nie tylko niezrozumiałą, ale również niedostępną dla zwykłych, niewykształconych ludzi, dostarczyła im czegoś, co mogli pojąć i czym byli w stanie się cieszyć.

Z rejonu Kansai Okuni zaczęła ze swoją trupą wędrować coraz dalej na północ, odwiedzając Edo, a legenda głosi, że nawet wyspę Sado, znaną wówczas jako miejsce karnych zsyłek obywateli, którzy sprzeciwili się prawu. Nawet jeśli faktycznie Okuni dotarła na Sado, to pojechała stamtąd do Kioto, gdzie prawdopodobnie umarła i gdzie obecnie przy świątyni Daitoku-ji znajduje się jej grób, którego autentyczność potwierdza wielu naukowców. Jednakże mieszkańcy Izumo wolą wierzyć, że Okuni powróciła do Izumo-taisha i tam do śmierci w 1613 roku (w wieku osiemdziesięciu siedmiu lat) spędziła ostatnie lata życia, zajmując się pisaniem wierszy.

Artystka, będąc powodem do dumy mieszkańców Izumo, doczekała się ufundowania na jej cześć wielu lokalnych świątyń shintoistycznych i buddyjskich. Jeśli ktoś wybierze się na wycieczkę do jej rodzinnej miejscowości, może odwiedzić dom w którym podobno mieszkała, i grób, uznawany przez mieszkańców Izumo za prawdziwy. Mimo że od jej śmierci minęło prawie czterysta lat, kult Okuni nie odszedł w zapomnienie, o czym może świadczyć powołanie w 2000 roku festiwalu na jej cześć (*okuni-kabuki-matsuri*). Podczas tego święta najlepsi aktorzy *kabuki* odtwarzają wykonywane niegdyś przez nią tańce.⁸

⁵ Tamże, s. 21.

⁶ *Nō* – jeden z głównych gatunków teatru japońskiego. Ukształtował się na przełomie XIV i XV wieku. Jego twórcami byli Kanami (1333–1384) oraz jego syn Zeami (1363–1443).

⁷ Earle, E. 1974. *The kabuki theatre*. Honolulu: University of Hawai'i Press. 165.

⁸ Tamże, s. 27.

Magia Okuni

Co niezwykłego było w występach Okuni, że wywołały tak wielki zachwyt publiczności, znajdowały tak licznych naśladowców i ostatecznie doprowadziły do wyodrębnienia się nowego gatunku japońskiego teatru?

W okresie Edo, kiedy oficjalne zasady życia w społeczeństwie zostały określone zgodnie z konfucjańską moralnością, popisy kapłanki z Izumo zakrawały na obyczajową rewolucję. Odbywały się na wolnym powietrzu na niewyraźnie określonej przestrzeni scenicznej. Tancerki występowały pośród ściśle otaczającej je publiczności. Bliskość z widzami umożliwiała artystkom nawiązywanie z nimi bezpośredniego kontaktu i podejmowanie wspólnych działań. Publiczność, która chętnie przechodziła na teren gry, nierzadko stawała się częścią przedstawienia. To prawdopodobnie właśnie z tego zwyczaju wynika utrwalane przez wieki niezwykle poczucie bliskiej, wręcz intymnej więzi widza z artystką, więzi, jakiej nie można doświadczyć w żadnym innym rodzaju teatru japońskiego.

Tańce Okuni były przesiąknięte świadomie podsycaną erotyczną sugestią. Kapłanka, występując bowiem często w męskim przebraniu, odgrywała flirtujących z kurtyzanami gości herbaciarni. Jawność seksualnego podtekstu, bezpruderyjność i bezpośredniość wzbudzały powszechny zachwyt. Okuni dostarczała bowiem rozrywki, dzięki której widzowie mogli choć na chwilę zapomnieć o obowiązujących ich każdego dnia, narzuconych przez władze wojskowe (*bakufu*), surowych zasadach moralnego życia.

Sukcesy, jakie odnosiła kapłanka z Izumo sprawiły, że szybko znalazło się wiele jej naśladowniczek. Były to głównie kobiety lekkich obyczajów (*yūjo*). Ich pokazy, znane jako *yūjo kabuki* (*kabuki* prostytutek), przypominały farsę i były wzbogacone o często niecenzuralne kwestie oraz bardzo erotyczny taniec. Wiedzę o takich widowiskach można czerpać między innymi z pochodzących z okresu Edo drzeworytów, na których przedstawiono kobiety w nieskromnych strojach, tańczące z pasją i uniesionymi w górę ramionami.

Do istniejących na początku XVII wieku zespołów aktorskich należały nie tylko kobiety, ale stosunkowo powszechną praktyką było odgrywanie kobiecych ról przez mężczyzn i odwrotnie⁹. Konfucjański uczony, Hayashi Razan (1583–1657), skomentował te występy w następujący sposób:

„Mężczyźni noszą kobiece ubrania. Kobiety zaś noszą męskie ubrania, przy pasie mają zatknięty miecz, obcinają [część] włosów, a pozostałe pasma upinają w męski kok. Śpiewają prostackie piosenki i wykonują nieprzyzwoite tańce. Ich lubieżne głosy są hałaśliwe jak buczenie much i odgłosy cykad. Mężczyźni i kobiety tańczą i śpiewają razem. Tak dzisiaj wygląda *kabuki*.”¹⁰

⁹ Brandon, J.R., Malm, W.P. i D. H. Shively. 1987. *Studies in kabuki*. Honolulu: University of Hawai'i Press. 6.

¹⁰ Tamże.

Na straży przyzwoitości

Te nieprzyzwoite tańce prezentowano – do akompaniamentu muzycznego – na prowizorycznych, tylko częściowo zadaszonych scenach. Teren gry i ten przeznaczony dla publiczności był zazwyczaj ogrodzony wysokim bambusowym płotem. Widzowie, po uiszczeniu opłaty, wchodzili do środka i siadali bądź stawali na słomianych matach ułożonych po trzech stronach sceny.

Przedstawienia nie zawsze odbywały się w spokojnej atmosferze. Niejednokrotnie dochodziło do napięć, a nawet walk na widowni między samurajami, w których żyłach wrzała gorąca krew. Było wśród nich wielu *rōninów*¹¹, którzy w czasach pokoju nie mieli zatrudnienia – udawali się więc do miast w poszukiwaniu nowych panów, zarobku albo po prostu rozrywki. Awantury, do jakich podczas przedstawień *onna kabuki* (kobiece *kabuki*) dochodziło między wojownikami rywalizującymi o aktorki, były postrzegane przez siogunów jako wysoce demoralizujące. Z tego powodu w 1629 roku kobiety otrzymały bezwzględny zakaz występowania na scenie¹².

Zakaz ten nie oznaczał jednak końca teatru *kabuki*. Jeszcze przed jego wprowadzeniem, czyli już około 1612 roku, istniały zespoły złożone wyłącznie z młodych chłopców (*wakashu kabuki*).¹³ Po tym jak kobiety zostały objęte zakazem występowania na scenie, chłopcy, do tej pory zazwyczaj towarzyszący aktorkom w mało znaczących rolach i nie zwracający na siebie specjalnej uwagi publiczności, wyszli na pierwszy plan. Od tego momentu, tak jak kobiety wcześniej przebierały się za mężczyzn, tak chłopcy przywdziewali stroje kurtyzan, co z czasem doprowadziło do wykształcenia się emploi *onnagata*.

Młodzi artyści nie mieli jednak zbyt wielu okazji do doskonalenia warsztatu aktorskiego – przedstawienia te nie odznaczały się wysokimi walorami artystycznymi i służyły głównie eksponowaniu wdzięków początkujących aktorów. Męska prostytutka była bowiem powszechną praktyką w okresie Edo, a tego rodzaju przedstawienia stanowiły dobrą okazję do zwabienia potencjalnych klientów. Młodzi chłopcy występowali zazwyczaj w dwóch sztukach: o homoseksualnej miłości, w których szczególnie eksponowano naturalny urok (*shudō goto*), oraz w sztukach o uwodzeniu kurtyzan (*keisei goto*). Przedstawienia te, tak jak wcześniejsze występy kobiet, przesycone były erotyzmem, który władze uznały za demoralizujący, a nawet niebezpieczny, gdyż nierzadko dochodziło do tego, że zasiadający na widowni amatorzy chłopięcego powabu rywalizowali ze sobą o względy młodych aktorów, co często kończyło się tragicznie. W 1648 roku homoseksualna prostytutka została zakazana, nie przyniosło to jednak

¹¹ *Rōnin* – bezpański samuraj.

¹² Tamże, s. 7.

¹³ Tamże, s. 9.

większych efektów. Ostatecznie w 1652 roku zamknięto teatry w Edo i innych miastach. W ten sposób zakończył się początkowy okres rozwoju *kabuki*, w którym główną rolę odgrywał erotyzm.

Pod wpływem niezliczonych błagalnych próśb właścicieli teatrów siogunat zezwolił ostatecznie na przywrócenie przedstawień, od tej pory wykonywanych wyłącznie przez dorosłych mężczyzn (*yarō kabuki*). Zgodę wydano pod warunkiem, że aktorzy odtwarzający role kobiece będą czesać się jak mężczyźni, czyli golić włosy nad czołem¹⁴. Ponadto aktorzy, którzy przekroczyli cztertnasty rok życia, nie mogli już nosić kobiecych ubrań ani fryzur. Pod koniec stulecia popularną praktyką stało się używanie peruk na scenie. Narastała również tendencja do powierzania ról żeńskich (*onnagata*) starszym aktorom, którzy oczarowywali widzów talentem, a nie atrakcyjnością fizyczną. W ten sposób zaczęła się rozwijać charakterystyczna dla *kabuki* technika przeistaczania się aktora-mężczyzny w kobietę.

Pomimo wprowadzonych w 1652 roku reform jeszcze przez kilka lat w wielu teatrach ryzykowano i dla przyciągnięcia publiczności wystawiano sztuki o uwodzeniu kurtyzan, znane jako *shimabara kyōgen* (sztuki *kyōgen* o Shimabarze¹⁵). Sam teatr *kabuki* nazywany był często Shimabara, dopóki tego typu przedstawienia nie zostały zakazane w 1664 roku.

Wprowadzając zakaz występowania dla kobiet oraz nakładając wspomniane nakazy na *yarō kabuki* władze miały nadzieję na oddzielenie homoseksualnej prostytucji od *kabuki*. W praktyce okazało się to jednak niemożliwe, ponieważ zdołano jedynie spowodować dynamiczny rozwój artystyczny *yarō kabuki*, z czasem nazwanego w skrócie *kabuki*.

Ostatecznie represje siogunatu doprowadziły zatem do tego, że *kabuki*, którego powstanie zainicjowane zostało przez kobiety, przekształciło się w domenę mężczyzn. Mimo to, że zostały one wykluczone ze sceny, nie przestały jednak oddziaływać na rozwój tego teatru.

Kobiety z dzielnicy teatralnej (*shibai machi*)

Siogunat, jak wspomniano, dążył do odseparowania aktorów od reszty społeczeństwa. Na zasadność takiego postępowania wskazywał Ogyū Sorai (1666–1728) – uczonec i doradca sioguna Tokugawy Yoshimune (1684–1751):

¹⁴ Nieogolone włosy nosili młodzi chłopcy, dlatego ta fryzura kojarzyła się z ich erotycznym urokiem. Co pewien czas przeprowadzano kontrole w celu upewnienia się, czy aktorzy noszą odpowiednio przyzwoite fryzury. Początkowo nie wszyscy stosowali się do nakazów siogunatu: mimo że było to niezgodne z przepisami, aktorzy często ukrywali wygolone miejsca pod chustkami, a później pod kawałkami purpurowego jedwabiu, który z daleka sprawiał wrażenie błyszczących ciemnych włosów (Brandon, J.R., Malm, W.P. i D.H. Shively. 1987. op. cit. 9).

¹⁵ Dzielnica rozrywki w Kioto.

„Ludzie łatwo ulegają wpływowi aktorów i kobiet lekkich obyczajów. Ostatnimi czasy nawet wśród przedstawicieli wysokiego stanu pojawiła się tendencja do używania ich żargonu, co właściwie uchodzi za modę, więc ci, którzy się z niej wyłamują, postrzegani są za prostaków. Wstyd mi, że tak się dzieje. Takie tendencje przyczyniają się do zaburzenia społecznego porządku. Dlatego koniecznie należy izolować aktorów i kobiety lekkich obyczajów od zwykłego społeczeństwa.”¹⁶

Jeszcze przed narodzinami Ogyū i długo po jego śmierci wprowadzano rozmaite regulacje dotyczące życia aktorów, którzy jednak niezbyt chętnie się do nich stosowali. Opuszczali oni przypisane im dzielnice (*shibai machi*), odwiedzali herbaciarnie (*chaya*)¹⁷, domy kupców i samurajów, gdzie czasami pozostawali na noc. Zdarzało się nawet, że swoje przedstawienia prezentowali w innych częściach miasta. Siogunat niejednokrotnie odnawiał stare nakazy i wprowadzał nowe, ale aktorzy nieustannie je łamali.

Tymczasem przeciętnym mieszczanom artyści *kabuki* jawili się jako bohaterowie wnoszący odrobinę barwy do ich szarego życia. Zwykłe społeczeństwo, wbrew zaleceniom Ogyū Soraia, nie tylko nie chciało się od nich izolować, lecz wręcz przeciwnie: mieszczanie z radością i ekscytacją wybierali się do teatrów, gdzie mogli doświadczyć wyjątkowej bliskości z aktorami. Publiczność uwielbiała pojawiające się na scenie postaci dzielnych wojowników, romantycznych kochanków czy pięknych kurtyzan i utożsamiała je z aktorami. Emocje, jakie u widzów wzbudzał ich widok, nie różniły się niczym od tych, które w dzisiejszych czasach wywołują gwiazdy kina czy muzyki pop. Aktorzy ustalali ponadto kanony mody, inspirowali twórców drzeworytów, pisarzy i dramaturgów.

Poczucie bliskości z aktorami¹⁸ pozwalało widzom na nawiązywanie z nimi dość swobodnej komunikacji.¹⁹ Jedną z jej form były *homekotoba* (słowa uznania). Zwyczaj ich używania pojawił się w połowie XVII wieku, kiedy podczas przedstawienia odtwórca roli żeńskiej (*onnagata*) kierował kilka pochwalnych słów pod adresem aktora odgrywającego główną rolę męską, w chwili, gdy ten

¹⁶ Earle, E. 1974. op. cit. 6.

¹⁷ W okresie Edo działało wiele różnych rodzajów herbaciarni. Te usytuowane w pobliżu teatrów nazywano *shibai jaya* (herbaciarnia teatralna). Obsługiwano w nich gości teatrów: zapewniało możliwość odświeżenia się, zjedzenia posiłku w trakcie przedstawienia i po jego zakończeniu, a także zapraszano aktorów, by mogli pić wraz z gośćmi. W herbaciarniach teatralnych jednak, w przeciwieństwie do innych lokali tego typu, obowiązywał zakaz sprowadzania prostytutek (*yūjo*).

¹⁸ Wynika to ze specyficznej organizacji przestrzeni w budynku teatru. Do sceny właściwej z lewej strony pod kątem dziewięćdziesięciu stopni przylega pomost *hamanichi*, a na potrzeby niektórych sztuk instaluje się także równoległy do niego pomost po prawej stronie, *kari-hanamichi* (tymczasowe *hanamichi*). Kiedy na przykład aktorzy pojawiają się jednocześnie na obu tych pomostach, widzowie przestają być tylko obserwatorami, a zaczynają współtworzyć przedstawienie i sami stają się bohaterami oglądanej przez siebie historii (Żeromska, E. 2010. op. cit. Tom 2. 74).

¹⁹ Brandon, J.R., Malm, W.P. i D.H. Shively. 1987. op. cit. 20.

pojawiał się na scenie. Z czasem również każdy widz mógł podnieść się ze swojego miejsca i przerwać sztukę, by wyrazić podziw dla aktora – albo stojąc w swoim boksie, albo wchodząc na pomost *hanamichi*²⁰. Dla aktorów było to niekiedy dosyć kłopotliwe, zwłaszcza gdy widz zapragnął wyrazić swoje uwielbienie w nieodpowiednim momencie. Kiedy na przykład aktor grający ducha został unieruchomiony w środku sceny nawiedzania przez zbyt długą przemowę widza, nie mógł po prostu zniknąć.

Mniej inwazyjną formą komunikacji były *kakegoe*, czyli spontaniczne okrzyki, którymi widzowie nagradzali szczególnie zachwycającą pozę albo dobrze dobraną intonację głosu. Wielbiciel mógł wykrzyknąć imię aktora lub jego *yagō* (przydomek rodu aktorskiego)²¹, choć najwyższą formą komplementu było nazwanie artysty nazwiskiem jego ojca, sugerując w ten sposób, że osiągnął tak wysoki poziom umiejętności jak jego poprzednik.

Zdarzało się jednak, że pod adresem aktorów padały także krytyczne lub pogardliwe komentarze, jak na przykład *daikon* (rzepa). Niektórzy widzowie, jeśli siedzieli dostatecznie blisko, potrafili nawet rzucać na scenę przedmioty. Tacy zapaleńcy musieli być jednak przygotowani na to, że jawny brak uznania dla aktora mógł zdenerwować jego zagorzałego wielbiciela i doprowadzić do bójki. Z tego powodu nierzadko dochodziło do rękoczynów wśród publiczności. Takie niestosowne zachowania zostały utrwalone na niektórych drzeworytach (*ukiyo-e*). Można na nich na przykład zobaczyć, jak widzowie z pierwszych rzędów okładają się nawzajem pięściami lub drewnianymi chodakami. W celu zapobiegania takim incydentom pojawiła się konieczność zatrudniania specjalnych pracowników (*butaiban*), którzy podczas każdego przedstawienia pilnowali porządku.

Wśród miłośników teatru działały formacje przypominające współczesne fankluby. Były to tak zwane *teuchi renjū*, czyli dosłownie „grupy klaszczących w dłonie”. Należeli do nich głównie handlarze i właściciele herbaciarni. Podczas przedstawienia zasiadali oni na widowni, wszyscy identycznie ubrani, i śpiewali piosenki na cześć swoich ulubieńców, akompaniując sobie klaskaniem oraz uderzaniem w drewniane kołatki.

²⁰ Takie okrzyki można usłyszeć czasem i dzisiaj w teatrze *kabuki*. Wznoszą je jednak zazwyczaj opłaceni klakierzy bądź pracownicy teatru, by stworzyć namiastkę atmosfery, jaka panowała na widowni w okresie Edo (Tamże).

²¹ Każdy aktor *kabuki*, poza własnym imieniem, posiada także pseudonim artystyczny (*geimei*), który przejmuje po swoim poprzedniku wraz z arkanami jego sztuki, oraz przydomek rodu aktorskiego (*yagō*). W ciągu życia aktor zmienia pseudonim artystyczny wiele razy, a każdą taką zmianę określa się terminem *shūmei*. Poza imieniem aktorowi przypisywany jest także numer wskazujący na to, którym jest kolejnym spadkobiercą tego samego nazwiska. Na przykład następcą Ichikawy Danjurō I (1660–1704) nazywał się Ichikawa Danjurō II (1689–1758), a jego następcą – Ichikawa Danjurō III (1721–1742) i tak dalej.

Niekiedy fascynacja artystami przybierała dość skrajne formy. Najwyższy poziom szaleństwa na ich punkcie ilustruje anegdota dotycząca aktora Ichikawy Yaozō II (1735–1777), który wcielając się w rolę Sukeroku²² – bohatera sztuki o tym samym tytule, w jednej ze scen kryje się w beczce z wodą. Po spektaklu wodę z tej beczki butelkowano i sprzedawano jego wielbicielkom jako napój do picia²³. Sytuacja ta nasuwa skojarzenie ze współczesnymi wielbicielkami piosenkarzy, które podczas koncertów walczą między sobą o rzucony ze sceny przepocony podkoszulek czy ręcznik idola. Do wielbicielek aktorów *kabuki* należały nawet kobiety z wyższych sfer społecznych. Często wikłały się one w romanse ze swoimi ulubieńcami, co zdawałoby się nie do pomyślenia, wzięwszy pod uwagę surowy ład społeczny, z zasady uniemożliwiający kontaktowanie się przedstawicieli należących do różnych klas. Słynna jest na przykład opowieść o tym, jak w 1706 roku aktor *onnagata* Ikushima Shingorō (1671–1743) schował się w skrzyni na ubrania i został w niej sprytnie przeschmuglowany do posiadłości pana feudalnego (*daimyō*) w prowincji Kii, gdzie mieszkała jego ukochana, Ejima. Afera ta była brzemienne w skutki: Ikushimę złapano i skazano na więzienie, a teatr Yamamura-za²⁴, do którego należał został zamknięty.

Zainteresowanie aktorami *kabuki* nie ograniczało się do podziwiania ich talentu na scenie. Tym, co fascynowało zwykłych ludzi w równym lub nawet większym stopniu, było ich prywatne życie, miłosne afery, historie rodów aktorskich i rodzinne konotacje. Starano się więc wychodzić naprzeciw potrzebom i zaspokajać ludzką ciekawość w podobny sposób jak współcześnie, czyli za pomocą plotkarskich czasopism. Za pierwsze takie czasopismo w Japonii uchodzi „*Yakusha nyōbō hyōbanki*” (Zbiór anegdot o żonach aktorów, 1759) – zbiór opowieści o mieszkających w dzielnicy teatralnej kobietach związanych z aktorami teatru *kabuki*²⁵.

Czasopismo to zostało pomyślane jako parodia popularnego wówczas *yakusha hyōbanki* (zbiór anegdot o aktorach) – cyklu publikacji przedstawiają-

²² *Sukeroku: Yukari no Edozakura* (Sukeroku, czyli bliskie sercu kwiaty wiśni w Edo) – sztuka autorstwa Tsuuchi Jihei II (1683–1760), napisana w 1713 roku.

²³ J. Brandon, J.R., Malm, W.P. i D.H. Shively. 1987. op. cit. 43.

²⁴ Początkowo w Edo działały cztery teatry: Nakamura-za, Ichimura-za, Morita-za oraz Yamamura-za. Po skandalu Ejimy i Ikushimy teatr Yamamura-za został zamknięty. Trzy pozostałe określano od tej pory jednym zbiorczym terminem *edo sanza* (trzy teatry Edo). (Honda K. 1980. *Kabuki kanshō nyūmo*. Tokio: Dankōsha. 25).

Mianem *za* (dosł. siedzenie) nazywano gildie handlowe, które zaczęły zyskiwać na znaczeniu w XIV wieku. *Za* wykształciły się z grup uprzywilejowanych do uprawiania swojego rzemiosła. Słowo *za* oprócz gildii zaczęło oznaczać (i oznacza do dzisiaj) także budynek teatru (Earle, E. 1974. op. cit. 5).

²⁵ Takei K. 2003. *Edo kabuki to onnatachi*. Tokio: Kadokawa. 16.

cych sylwetki najbardziej popularnych artystów z Edo, Kioto i Osaki. Zeszyty te sprzedawano regularnie w Nowy Rok, od 1659 do 1877 roku. Nie zawierały one konstruktywnej krytyki teatralnej, a jedynie krótkie streszczenia sztuk z minionego sezonu, podsumowanie najciekawszych wydarzeń oraz omówienie innowacji zaprezentowanych na scenie. Dzięki temu można było w pewien sposób przeżyć raz jeszcze wcześniej obejrzone przedstawienia. Każdego aktora podawano ocenie pozytywnej lub negatywnej.

Z czasem zaczęło powstawać wiele różnych czasopism krytycznych – o kurtyzanach, pisarzach, a nawet o ludziach nauki. Cieszyły się wśród mieszkańców Edo ogromną popularnością. Będąc zbiorem plotek i ciekawostek na temat prywatnego życia ich idoli, służyły zaspokajaniu ludzkiej ciekawości, a nie jedynie ożywianiu wspomnień, jak *yakusha hyōbanki*.

Do takiego rodzaju czasopism należał wspomniany „Zbiór anegdot o żonach aktorów”. Jego bohaterkami są kobiety z otoczenia aktorów *kabuki*, zazwyczaj ich żony lub kochanki. Podobnie jak w pierwowzorze (*yakusha hyōbanki*) autor, nieznany z nazwiska, przyznaje każdej z nich ocenę, opisuje pochodzenie, przymioty ciała i ducha oraz rozmaite pogłoski, które mogły być interesujące dla czytelników. Życie tych kobiet – jak wynika ze „Zbioru...” – znacznie odbiegało od założeń obowiązującej konfucjańskiej moralności, którą dobrze odzwierciedlało popularne powiedzenie: za młodu kobieta jest posłuszna rodzicom, po ślubie mężowi, a gdy się zestarzeje – dzieciom²⁶. Dzielnice teatralne były więc niezwykle miejscami, których mieszkanki bez skrupowania okazywały swą niezależność i indywidualizm.

W „Zbiorze...” zostało sportretowanych czterdzieści bohaterek.²⁷ Nie znamy ich nazwisk, ponieważ w okresie Edo kobiety nazywano tylko imieniem, w dodatku niejednokrotnie takim samym. Dla lepszego rozróżnienia w czasopiśmie posługiwano się nazwiskami mężów, bądź ich *yagō* – przydomkiem rodu aktorskiego. Na przykład Omatsu, żona aktora Ichikawy Danjurō IV (1712–1778), na łamach pisma nazywana jest „Naritaya Omatsu”. Naritaya²⁸ było bowiem *yagō* rodu Ichikawa.

Czasopismo zawiera podział na pięć grup tematycznych: żony, matki i młode dziewczęta *hangempuku* (dosł. połowiczne *gempuku*²⁹), *mononui* (szwaczki) oraz kobiety nieobecne w Edo, czyli te, które opuszczały stolicę i towarzyszyły

²⁶ Japońskie brzmienie tego powiedzenia: *Wakaku shite wa oya ni shitagai, kashite wa otto ni shitagai, oite wa ko ni shitagau*.

²⁷ Opracowano na podstawie: Takei K. 2003. op. cit. 29–45.

²⁸ Ród ten przynależy bowiem do świątyni Narita, która obecnie znajduje się w mieście Narita, prefektura Chiba (Żeromska, E. 2010. op. cit. Tom 2. 91).

²⁹ *Gempuku* – tradycyjna uroczystość osiągnięcia przez chłopca dorosłości, obchodzona, gdy ukończył piętnaście lat (Takei K. 2003. op. cit. 31).

mężom w podróży³⁰. Mianem *hangempuku* określano kobiety, które zostawały kochankami lub utrzymankami – nie osiągały bowiem „pełnej dorosłości” jak prawowite żony.

Terminem *mononui* natomiast nazywano krawcowe. Szycie było zajęciem postrzeganym jako bardziej eleganckie i wyrafinowane niż praca w kuchni, dlatego *mononui* miały w pewnym sensie wyższy status niż zwykle służące. Z tego też powodu postrzegano je jako kandydatki na potencjalne kochanki aktorów. Krążyła nawet plotka o tym, że matką sławnego aktora, Segawy Kikunojō II (1741–1773), była właśnie kobieta zajmująca się szyciem. Kiedy zaszła w ciążę, odesłano ją do Ōji – rodzinnej wsi. Tam urodziła dziecko, które następnie zostało adoptowane przez Kikunojō i nazwane jego rodowym przydomkiem (*yagō*) Hamamuraya. Wszystko odbyło się zgodnie z powszechną w okresie Edo praktyką oddawania nieślubnych dzieci na wychowanie innej rodzinie, a następnie adoptowanie z powrotem. Zatajając w ten sposób, że dziecko pochodzi z nieprawego łoża, unikano skandali.

Niezależnie od tego, do której z grup należały, mieszkanki dzielnic teatralnej wyraźnie wymykały się określonemu przez siogunat „przeznaczeniu”. W tych wyjątkowych dzielnicach (*shibai machi*) romanse, rozwody i powtórne małżeństwa nie należały do rzadkości, choć wydawać by się mogło, że obowiązkiem kobiety było dochowywać mężowi wierności zarówno za jego życia, jak i po śmierci. Liczne przykłady kobiet przedstawionych w „Zbiorze...” dowodzą jednak, że wcale nie zawsze tak nie było. Choćby Otami, żona aktora Ogino Isaburō I (1703–1748), po jego śmierci powtórnie wyszła za mąż za Onoe Kikugorō I (1717–1784). Miała wtedy czterdzieści trzy lata, ale jeśli wierzyć autorowi „Zbiorze...” – w dalszym ciągu cieszyła się urodą i była porównywana do sławnego wówczas *onnagaty*, Nakamury Tomijurō I (1719–1786). Poza Otami na kartach pisma pojawiają się inne wdowy, a nawet rozwódki (*batsuichi*). Jak się okazuje, kobiety związane ze światem *kabuki* znacznie odbiegały od szeroko rozpowszechnionych wyobrażeń dotyczących epoki feudalnej. Ich życie nie ograniczało się do domu, pracy i wychowania dzieci. Dowodzi tego między innymi Ogin, żona aktora *onnagata* Arashiego Wakano (lata życia nieznane).

W roku wydania „Zbioru...” (1759) Arashi miał trzydzieści trzy lata. Ogin również była w podobnym wieku, a mimo to wyglądała zadziwiająco młodo, jakby zjadła syrenę – jak pisze autor czasopisma, odnosząc się do ludowej legendy, zgodnie z którą zjedzenie syreniego mięsa miało gwarantować nieśmiertelność i wieczną młodość. Ogin urodziła się w Osace, a gdy osiągnęła wiek dorosły zaczęła pracę w tamtejszej dzielnicy rozrywki Shimanouchi. Gejsze

³⁰ Od najdawniejszych czasów aktorzy byli wędrowcami, którzy nie posiadali stałego miejsca zamieszkania. W okresie Edo większość prowadziła już wprawdzie osiadły tryb życia, ale często wybierali się na występy także do innych miast, głównie do Kioto i Osaki (Tamże).

z Shimanouchi cieszyły się sporą popularnością wśród aktorów *kabuki* i prawdopodobnie Ogin nie była jedyną, która za aktora wyszła. Dorastając w mieście teatru lalkowego (*jōruri/bunraku*), jakim była Osaka, uczyła się gry na samise-nie od *gidayū*³¹ Nogiwy Bungorō (lata życia nieznane). W 1756 roku Nogiwa udał się do Edo. Ogin zaś prawdopodobnie podążyła za swoim mistrzem do stolicy. Być może to właśnie wtedy poznała przyszłego męża. Po ślubie nie porzuciła jednak muzyki dla małżeństwa i wkrótce sama zaczęła nauczać gry na *shamisenie*³². Kobiety wprawdzie nie mogły występować ani na scenie teatru lalkowego, ani *kabuki*, ale było pośród nich wiele takich, które dla przyjemności uczyły się gry na *shamisenie* i sztuki akompaniowania do przedstawień. Ogin, jako jedna z nich, po śmierci męża kontynuowała karierę nauczycielki gry na tym instrumencie. Zawodową grą na *shamisenie* zajmowała się również Sano-gawa Osuna, a z szycia kostiumów scenicznych utrzymywały się (pojawiające się na kartach czasopisma) Hamamuraya³³ Okaya oraz Tennōjiya³⁴ Oyufu. Przykłady te burzą stereotyp kobiety zależnej ekonomicznie od mężczyzny, która nie jest w stanie samodzielnie zapewnić sobie środków do życia. Okazuje się, że wbrew pozorom mieszkanki dzielnic teatralnych bardzo dobrze sobie w tym zakresie radziły, a ze szczególnej zaradności słynęła kobieta nieznana z imienia, na kartach czasopisma występująca jako teściowa aktora Arashi Tominosuke I (1720–1766).

W „Zbiorze...” można znaleźć dużo informacji o kobietach pracujących w herbaciarniach (*chaya*), których w okresie Edo było bardzo dużo. Lokale takie były zróżnicowane pod względem charakteru. Te, które znajdowały się w sąsiedztwie teatrów *kabuki*, specjalizowały się w ich zaopatrywaniu. Żoną właściciela jednego z takich właśnie herbaciarni była teściowa aktora *kabuki* Arashi Tominosuke I. Jej mąż nazywał się Sumiyoshiya – podobnie jak lokal. Zgodnie z zapisem w „Zbiorze...”, teściowa Tominosuke całe życie spędziła na pomaganiu tym, których dotknął zły los, i że „nieskończona jest liczba osób, które uratowała, [...] nie oczekując nic w zamian”³⁵. Wspomagała finansowo między innymi Horikoshiego Nisōji (lata życia nieznane) – autora sztuk, który dzięki niej stał się sławny, a obecnie uchodzi za reprezentacyjnego dramaturga drugiej połowy XVIII wieku. Horikoshi był pomysłodawcą zróżnicowania struktury dramatu *kabuki* poprzez wprowadzenie do niego jednego aktu tanecznego. Dzie-

³¹ *Gidayū* – kantor w teatrze *kabuki*. Jego odpowiednikiem w teatrze lalkowym (*bunraku*) jest *tayū*.

³² *Shamisen* – trzystrunowy instrument szarpany, importowany z Chin do Japonii około 1560 roku (Żeromska, E. 2010. op. cit. Tom 2. 183).

³³ Hamamuraya – *yagō* rodu aktorskiego Segawa.

³⁴ Tennōjiya – *yagō* rodu aktorskiego Nakamura.

³⁵ Podaję za: Takei K, 2003. op. cit. 43.

ki temu widzowie, zachwycając się dźwiękami muzyki pięknymi ruchami wykonawców, mogli (i nadal mogą) na chwilę oderwać się od wymagających większej koncentracji głównej akcji.

Teściowa Tominosuke przyczyniła się również do dobrobytu męża. Była to bowiem osoba bardzo pracowita, energiczna i obdarzona talentem do prowadzenia interesów. Dzisiaj dobrze by się zapewne sprawdziła jako żona marnego biznesmena, za niego zajmowałaby się firmą i cieszyłaby się uznaniem zarówno wśród pracowników, jak i klientów. Kobiety tej klasy co teściowa Tominosuke, dbając o mężczyzn związanych z *kabuki* i motywując ich do działania na scenie i na zapleczu, stymulowały – w sposób bezpośredni lub pośredni – rozwój tego teatru.

Naritaya Omatsu – nauczycielka aktorów

Na ostatnim, czyli najważniejszym miejscu³⁶ w „Zbiorze anegdot o żonach aktorów” zostaje zaprezentowana Naritaya Omatsu (1725–?).³⁷ To właśnie ona – na tle pozostałych, omówionych w czasopiśmie, mieszkanek dzielnicy teatralnej – może się poszczycić najwyższą, najbardziej pochlebną oceną. Kim była i czym sobie zasłużyła na takie wyróżnienie?

Ze „Zbioru anegdot o żonach aktorów” wynika, że Naritaya Omatsu miała wrodzony wdzięk i nienaganną prezencję. Jej imię jest symboliczne, ponieważ oznaczający sosnę (*matsu*) ideogram chiński³⁸, którym się je zapisuje, składa się z dwóch elementów: drzewa (po lewej) oraz wysokiej rangi (po prawej). Oba komponenty, zestawione razem, wskazują na to, że sosna uchodzi za najbardziej szacowne spośród wszystkich gatunków drzew. Do dziś zajmuje ona szczególne miejsce w sercach Japończyków, którzy przyznają jej pierwszeństwo spośród trzech najważniejszych roślinnych symboli.³⁹ Podobnie Omatsu. Zajmowała ona pozycję tak szlachetną i wysoką, na jaką wskazywało to imię.⁴⁰

³⁶ W Japonii to, co najważniejsze, znajduje się zawsze na końcu. Przejawia się to między innymi w korespondencji, gdzie nazwisko adresata zostaje podane dopiero na końcu listu.

³⁷ Opracowano na podstawie: Takei K. 2003. op. cit. 146–177.

³⁸ Pismo japońskie składa się z trzech systemów zapisu: ideogramów chińskich (*kanji*) oraz dwóch sylabariuszy: *hiragana* i *katakana*.

³⁹ Sosna, bambus i śliwa (łącznie określane jednym słowem *shōchikubai*) to trzy najważniejsze w Japonii (oraz pierwotnie w Chinach) symbole roślinne. Sosna, wiecznie zielona, symbolizuje nieprzemijającą szlachetność i długowieczność, bambus – prawość, uczciwość i, ze względu na swoją giętkość – delikatność, a śliwa, która zakwita gdy jeszcze pada śnieg, jest symbolem wytrwałości i wierności pomimo przeciwności losu. Do dziś w wielu tradycyjnych japońskich restauracjach istnieje zwyczaj wskazywania za pomocą nazw tych drzew wystawności potraw: sosna to

Jej przybranym ojcem był aktor Iwai Hanshirō III (1697–1759), członek rodu Iwai, do którego od pokoleń należał teatr Iwai-za w Osace. W późnych latach swego życia Hanshirō III wycofał się z teatralnej kariery i zamieszkał wraz z córką w Edo. „Zbiór...” dostarcza także informacji o prawdziwym pochodzeniu Omatsu. Jej biologiczny ojciec, Wakasa Taijō (lata życia nieznane), zajmował się w Kioto wytwarzaniem nakryć głowy. *Taijō* był to honorowy przydomek, jaki w okresie Edo cesarz nadawał między innymi cieślom, kowalom czy cukiernikom. W takiej oto rodzinie, mogącej poszczycić się szlachebnym nazwiskiem, narodziła się kobieta, która w z czasem miała wywrzeć znaczący wpływ na teatr *kabuki*.

Omatsu od dzieciństwa służyła w *yashiki*, czyli rezydencji arystokratycznej, znajdującej się w pobliżu Pałacu Cesarskiego w Kioto. Do jej obowiązków należała nie tylko praca fizyczna, ale także baczna obserwacja i naśladowanie manier arystokratów (*kuge*). Nabycie ogłady i wyrafinowania Omatsu zawdzięczała właśnie odbytej w dzieciństwie służbie w *yashiki*. Jej elegancja – jak odnotowano w „Zbiorze...” – dorównywała szlachebnie urodzonym damom. Ceniono jej łagodność, szacunek dla ludzi, takt i umiejętność zachowywania wyważonego dystansu. Wiodła więc harmonijne życie towarzyskie. Budziła także powszechny podziw niezwykłym zmysłem estetycznym.

Peany na temat Omatsu sprawiają, że można nabrać przemożnej ochoty znalezienia jakiejś rysy w tym doskonałym obrazie, ale autor „Zbioru...”, zapewne z pełną świadomością, popisuje się niebывałym mistrzostwem retorycznym, po to, by przekonać czytelnika o nieskazitelności tej kobiety.

Na losie kilkuletniej Omatsu zaważyła śmierć ojca, Wakasy, oraz ponowny ślub matki ze wspomnianym wcześniej Iwai Hanshirō – aktorem *kabuki* z Osaki. Kiedy natomiast osiągnęła osiemnasty rok życia, sama została wydana za *onnagatę* Segawę Kikujirō I (1714–1756), młodszego brata Segawy Kikunōjō I (1693–1749), wraz z którym udała się do Edo. Ponoć wedle słów Kikujirō Omatsu była jeszcze wtedy niewinną dziewczyną, nie mającą za sobą żadnych doświadczeń z mężczyznami.

Wyjaśnienie zawarte w „Zbiorze...” przybliży także aspekt jej osiągnięć artystycznych, do których należała między innymi gra na różnych instrumentach, jak *koto*⁴¹, *shamisen*, *shakuhachi*⁴² czy *tsuzumi*⁴³, ponadto umiejętność kompo-

zestaw luksusowy, bambus – specjalny, a śliwa – normalny (Campbell, A. i D.S. Noble. (red.) 1993. *Japan, an illustrated encyclopedia*. Tom 2. Tokio: Kodansha. 1401).

⁴⁰ Prefiks *o-* dodawany do imion wyraża szacunek i grzeczność. Tradycyjnie dodaje się go do wielu rzeczowników (np. *ocha* – herbata, *okashi* – słodycze).

⁴¹ *Koto* – trzynastostrunowa cytra.

⁴² *Shakuhachi* – japoński flet poprzeczny z pięcioma dziurkami, wykonany z bambusa (Campbell, A. i D.S. Noble. (red.). 1993. op. cit. Tom 2. 1355).

nowania pieśni *waka*, strof *haikai*, celebrowanie ceremonii herbacianej (*sadō* – droga herbaty) i inne.

Zastanawia, dlaczego autor „Zbioru...” ani słowem nie wspomina o wyglądzie zewnętrznym Omatsu, skoro w przypadku wszystkich pozostałych kobiet, które opisywał, zwracał choćby marginalną uwagę na ich prezencję, postawę, kształt twarzy, na urodę. Zachowanie milczenia w przypadku Omatsu może zapewne świadczyć o tym, że nie była ona piękną, a jawne wyznanie takiej prawdy zrujnowałoby idealny wizerunek postaci. Można też przypuszczać, że uroda Omatsu była oczywista albo tak niemożliwa do wyrażenia słowami, że nie było sensu o niej wspominać.

Wydaje się jednak, że czar tej damy tkwił nie w wyglądzie zewnętrznym, a raczej w jej charakterze i manierach, które sprawiały, iż nawet w dojrzałym wieku podbijała serca mężczyzn. Jej czar zdawał się bowiem trwalszy niż przemijająca z wiekiem uroda, czego dowodzi na przykład fakt, iż w 1756 roku, wkrótce po śmierci męża, trzydziestoletniej wówczas wdowie złożono trzy propozycje powtórnego małżeństwa. Autor „Zbioru...” nazywa ją nawet „boginią rodu Ichikawa” (Ichikawa no Okami-sama), ponieważ ostatecznie w 1759 roku zdecydowała się wyjść za Ichikawę Danjurō IV (1712–1778).

Z ich uroczystością ślubną wiąże się interesujący epizod, w którym istotną rolę odegrał znany z porywczowości i gwałtowności aktor Bandō Sanbachi (lata życia nieznane). Wszystko wskazuje na to, że mężczyzna ten zapalał uczuciem do pięknej wdowy i bezskutecznie starał się uzyskać jej wzajemność. Rozżalony niepowodzeniem, zupełnie nie licząc się – jak zresztą zawsze – z opinią ludzi wokół niego, wtargnął na uroczystość zaślubin i bardzo się awanturował. Omatsu, wypełniając swój moralny obowiązek wobec żony Sanbachiego, nie odpowiadała na jego zaloty, co zapewne mocno ubodło absztyfikanta. Można sądzić, że z powodu porywczowości nie zdołał przeboleć porażki i odczuł potrzebę wyrażenia swoich uczuć na oczach świadków ślubu ukochanej kobiety. Może podejrzewał, że to nie romantyczna miłość skłoniła oplakującą jeszcze zmarłego męża Omatsu do związania się z Ichikawą Danjurō IV. Miała ona w tym pewien ukryty cel. Liczyła bowiem na to, że ród Ichikawa, mający największe wpływy w świecie *kabuki*, udzieli wsparcia jej bratankowi, Kichijiemu (znanemu później jako Segawa Kikunōjō II; inaczej: Ōjirōkō). Zdaje się, że początkowo Omatsu nie była przekonana do tego pomysłu, ale ostatecznie – ze względu na przeszłość Kichijiego i rodu Hamamuraya – zmieniła zdanie. Kiedy bowiem zmarł jej mąż, pozostał już tylko jeden przedstawiciel rodu Segawa. Był nim Kichiji (1741–1773), syn zmarłego siedem lat wcześniej Kikunōjō I (1693–1749), czyli bratanek Kikujirō. Dlatego stojąca pod znakiem zapytania przyszłość rodu spo-

⁴³ *Tsuzumi* – rodzaj małego bębenka w kształcie klepsydry, z którego dźwięk wydobywa się przez uderzanie dłonią (Tamże, s. 1636).

częła w rękach owdowiałej Omatsu. Jediną szansę ratunku stwarzało małżeństwo z aktorem należącym do wpływowego rodu Ichikawa, i choć początkowo nawet przyszły małżonek nie był optymistycznie nastawiony do tego pomysłu, ostatecznie doszło do zaślubin z Ichikawą Danjurō IV, czterdziestoletnim wdowcem, który wiele lat wcześniej stracił pierwszą żonę, Oinu. Syn Ichikawy, przyszły Ichikawa Danjurō V (1741–1806), był wówczas znany jeszcze jako Matsumoto Kōshirō III.

Omatsu nie była wprawdzie matką Kichijiego, tylko jego ciotką, ale włożyła całe serce w uczynienie z niego dobrego aktora. Wychowana w rodzinie związanej z teatrem *kabuki*, wszechstronnie utalentowana, zapragnęła przenieść swoje umiejętności na młodego chłopca, ostatnią nadzieję rodu Hamamuraya. Kiedy Omatsu została żoną Kikujirō, mały Kichiji miał zaledwie dwa lata i dopiero zaczynał chodzić oraz wypowiadać pierwsze słowa. Na tego uroczonego berbecia, nie mając własnych dzieci, Omatsu przełała wszystkie swoje uczucia macierzyńskie i zapragnęła uczynić z niego utalentowanego aktora, który stanie się sławny w całym Edo. Do urzeczywistnienia swojego zamierzenia potrzebowała patronatu wpływowego rodu Ichikawa. Mogła to osiągnąć jedynie poprzez małżeństwo.

W owych czasach wszyscy występujący w Edo aktorzy *onnagata* pochodzili z Kansai. Dzięki wyuczonym od dziecka manierom i eleganckiej postawie nawet podczas wykonywania zwykłych codziennych czynności roztaczali wokół siebie specyficzny, subtelny urok. Potrafili też perfekcyjnie wykorzystywać te umiejętności na scenie. Ōjrokō, jak później został nazwany Kichiji, był pierwszym *onnagatą* urodzonym w Edo, ale dzięki Omatsu cechowała go elegancja godna mieszkańca Kioto. Omatsu uczyła go bowiem gry na *koto*, *shamisenie* i *tsuzumi*, a także starała się, by przyswoił on sobie tajniki stylu gry aktorów *onnagata* z Kansai⁴⁴, których występy oglądała jeszcze jako mała dziewczynka, i których obraz pozostał w jej pamięci. Dbała o niego nie tylko jeśli chodzi o jego rozwój artystyczny: obawiając się, że popularność, jaką młody aktor cieszył się wśród dziewcząt, mogłaby przynieść kłopoty przeszkadzające mu w karierze, starała się zdusić każdy problem w zarodku.

Omatsu dobrze zaplanowała przyszłość swego podopiecznego. Znalazła mu nawet odpowiednio sytuowaną narzeczoną, Okumi, córkę aktora Ōtaniego Hirōjiego (lata życia nieznane). Podobno małżeństwo to miało być zgodne z ostatnią wolą Kikujirō, co zdawało się przesądzać sprawę: Okumi weszła do rodu Hamamuraya, a Omatsu przyjęła ją serdecznie jak własną córkę.

⁴⁴ Styl *kabuki* z rejonu Edo (*edo kabuki*) różni się od stylu *kamigata kabuki*. W Edo dominuje styl gry nazywany *aragoto*, czyli szorstki, gwałtowny, natomiast w rejonie Kamigata (Kioto i Osaka) popularnością cieszy się styl *wagoto*, który cechują miękkość i delikatność. (Honda K. 1980. op. cit. 23–25).

Niestety nie wszystko szło po myśli Omatsu. Problemem okazało się na przykład to, że młody Ōjrokō miał rzesze wielbicielek, a niektóre z nich nie poprzestawały na wzdychaniu doń z widowni i podziwianiu go z daleka. Zakochana w nim bez pamięci kurtyzana Oiyo uciekła z Fukagawy⁴⁵ i znalazła schronienie – czy raczej wymusiła udzielenie go sobie – w domu Ōjrokō. Ten zaś, choć miał już narzeczoną, pragnął zatrzymać również Oiyo – ku niezadowoleniu Omatsu, bo jakżeż mogłaby powierzyć ukochanego bratanka pierwszej lepszej gejszy, o której pochodzeniu nie wiedziała niczego? Musiało to dla niej być nie do pomyślenia. Omatsu, znając jednak lepiej niż ktokolwiek inny zasady rządzące światem rozrywki i wiedząc, że nie może odprawić Oiyo z niczym, z trudem przełamała własne opory i pozwoliła jej zostać. W ten sposób pod jednym dachem zamieszkała zarówno prawowita narzeczoną rozchwytywanego przez panny aktora, jak i zakochana w nim gejsza, która zdecydowała się postawić wszystko na jedną kartę i odważyła się całkowicie zerwać z dotychczasowym życiem.

Ōjrokō nie był jedynym aktorem *kabuki*, który niemal wszystko zawdzięczał Omatsu. Dzięki jej patronatowi i wysiłkowi włożonemu w odpowiednie kształcenie młodych chłopców, w pamięci mieszkańców Edo przetrwały jeszcze dwa nazwiska sławnych *onnagata*. Jednym z nich był Iwai Hanshirō IV (1747–1800), którego ze względu na charakterystyczną, okrągłą twarz nazywano także Otafuku⁴⁶ Hanshirō.

Aktor ten był więc młodszy od Omatsu o dwadzieścia trzy lata, a od Ōjrokō, z którym razem uczył się na zajęcia Omatsu – o sześć lat. W dzieciństwie nosił imię Matsumoto Shichizō. Opiekował się nim Ichikawa Danjurō IV, więc kiedy Omatsu została jego żoną, od razu dostrzegła w chłopcu wielki potencjał i wzięła go pod swoje skrzydła, aby zapewnić mu odpowiednie wychowanie i wykształcenie.

Omatsu wykorzystała sytuację powstałą sześć lat po śmierci swojego przybranego ojca, Iwaiego Hanshirō III (1698–1760), kiedy Ichikawa Danjurō IV postanowił wskrzesić jego imię i nadać je kolejnemu aktorowi, który – w jego przekonaniu – nie przyniósłby mu ujmy i zdobył sławę równie wielką jak jego poprzednik. To dzięki skutecznym zabiegom Omatsu wybór padł na dziewiętnastoletniego wówczas Shichizō. Bez jej poparcia Shichizō miałby raczej niewielkie szanse na dostąpienie tego zaszczytu. Pochodził bowiem z rodziny, której członkowie tradycyjnie byli związani z teatrem lalkowym, a nie *kabuki*. Omatsu musiała przekonać męża, że talent, który w nim dostrzegała był tak wielki, iż należało zbagatelizować niewłaściwe pochodzenie chłopca.

⁴⁵ Fukagawa – jedna z dzielnic rozrywki w Edo.

⁴⁶ Określeniem *otafuku* nazywano kobiety, u których dolna część twarzy, szczególnie policzki, były okrągłe, czoło wysokie, a nos krótki. Miało raczej pejoratywne zabarwienie i używano go w odniesieniu do mniej urodzinych dziewcząt.

Okazało się, że i tym razem jej intuicja nie zawiodła. Szczególną sławę przyniosła Hanshirō rola w sztuce *Mikazuki Osen* (*Osen z Mikazuki*)⁴⁷. Tytułowa Osen była najniższej rangi prostytutką w dzielnicy rozrywki. Mimo że zajmowała bardzo niską pozycję i zarabiała niewiele, cieszyła się urodą i niezwykle popularnością. Przedstawienie z udziałem Hanshirō w roli Osen odniosło ogromny sukces między innymi dlatego, że utorowało ono drogę do powstania *sewamono*, czyli sztuk obyczajowych o tematyce współczesnej, przedstawiających życie mieszczan. W ten sposób Hanshirō odcisnął swój trwały ślad w historii *kabuki*.

Jeszcze jednym, ostatnim z trzech wspomnianych sławnych aktorów wychowanych przez Omatsu był Matsumoto Kōshirō IV (1737–1802), znany pod tym scenicznym pseudonimem od 1772 roku.

Genealogia tego nazwiska jest dość zawiła. Poprzednik Matsumoto Kōshirō IV, czyli Matsumoto Kōshirō III, to nikt inny jak Ichikawa Danjurō V, który narodził się ze związku męża Omatsu, Ichikawy Danjurō IV, czyli Matsumoto Kōshirō II, oraz jego pierwszej żony, Oinu.

Kōshirō IV był jedynie uczniem Ichikawy Danjurō IV, z którym nie łączyły go żadne więzy pokrewieństwa. Dlaczego zatem właśnie ten uczeń został wybrany, by odziedziczyć posiadające długą tradycję nazwisko Ichikawy IV i V?

Sprawę wyjaśnia nieco Nakamura Nakazō (1736–1790), który w *Shūkaku Nikki* (Zapiski Shūkaku, rok powstania nieznany)⁴⁸ odnotowuje, że Matsumoto Kōshirō IV cieszył się wyjątkowymi, niezrozumiałymi dla innych uczniów względami Ichikawy Danjurō IV. Prawdopodobnie jednak wynikało to z zabiegów Omatsu, która mogła nalegać, by właśnie tego chłopca obdarzyć specjalnymi względami i otworzyć mu drogę do kariery.

Historia Matsumoto Kōshirō IV jest przykładem trudnej drogi od nierządu do aktorskiej sławy⁴⁹. Powszechna była bowiem – jak wspomniano – nawet męska prostytutka wśród aktorów, którzy, korzystając ze swej popularności, świadczyli także usługi poza sceną, dotrzymując towarzystwa amatorom ich wdzięków. Z Kōshirō było jednak odwrotnie: zaczynał w dzielnicy rozrywki Miyagawa w Kioto, do której został sprzedany przez wuja, ponieważ wcześniej stracił rodziców⁵⁰. Tam nazwano go Kin'ya. Ze względu na to, że jego uroda

⁴⁷ Autorem jest Masuyama Sanbachi (lata życia nieznane).

⁴⁸ Nakamura Nakazō I (1736–1790) – aktor *kabuki*; jego pseudonim sceniczny brzmiał Shūkaku, od którego pochodzi tytuł pozostawionych przez niego zapisków.

⁴⁹ Newelska, M. 2011. *Piękni, młodzi, kosztowni. Męskie praktyki homoseksualne w Japonii okresu Edo (1600–1868)*. Warszawa: Wydawnictwo Trio. 136–137.

⁵⁰ Kiedy ubogim chłopskim rodzinom brakowało pieniędzy, często decydowali się na sprzedaż córki lub syna do dzielnicy rozrywki. Praktykę tę kontynuowano do drugiej wojny światowej (Henshall, K.G. 1999. *Dimensions of Japanese society: gender, margins and mainstream*. Londyn: Palgrave Macmillan. 17).

była niezwykła w porównaniu z urodą innych chłopców, a nawet dziewcząt, już w wieku dwunastu lat zaczął przyjmować klientów i szybko zyskał ogromną popularność. Jednakże skutki takiego wysiłku dniami i nocami nie dały na siebie długo czekać i już po osiągnięciu około osiemnastego roku życia Kin'ya zaczął tracić atrakcyjność i popularność. Zaczął więc przynosić zdecydowanie mniejsze zyski domu publicznego, którego właściciel, rozczarowany jakością pracy chłopca, bił go i chłostał, co – jak nietrudno zgadnąć – nie przyczyniało się do poprawy stanu zdrowia. Pewnego dnia, po sześciu latach upokarzającej pracy i otrzymaniu niezliczonych razów, Kin'ya postanowił uciec. Schronienie znalazł u Segawy Kikunō II, czyli Ōjirōkō, wspomnianego wychowanka Omatsu. W ten sposób Kin'ya miał szansę rozpocząć nowe życie jako aktor. Nie do końca jednak rozstał się ze swoją przeszłością, ponieważ w rodzie Hamamuraya pełnił funkcję *iroko*⁵¹. Ówczesne rody aktorskie podejmowały się opieki i promowania młodych talentów, przyuczając adeptów do przyszłego zawodu i umożliwiając im występowanie na scenie, a także dość często przymuszając do pracy „po godzinach”. Jeśli aktor był dostatecznie popularny, by przyciągać na przedstawienia tłumy widzów i przynosić teatrowi dostateczne dochody, wtedy jego obowiązki ograniczały się do występowania na scenie. Jeśli jednak nie cieszył się zbyt dużą sławą, musiał dorabiać w inny sposób. Wielu aktorów bardzo często godziło się więc na dodatkowe zajęcia poza teatrem, polegające na dostrzymywaniu towarzystwa i zapewnianiu rozrywki pijanym klientom. Z tego rodzaju zobowiązań musiał się też wywiązywać Kin'ya. To co przeżył, okazało się jednak – przynajmniej według kolegów-aktorów – cennym doświadczeniem. Nauczył się ogłady i swobody w kontaktach z ludźmi. Dzięki temu w przyszłości, jako aktorowi *kabuki*, łatwiej mu było podbijać ludzkie serca, zdobywać popularność oraz sympatię widzów i wspinać się na kolejne szczeble kariery⁵².

W „Yakusha sensakuron” (Ciekawostki o aktorach., rok powstania nieznany)⁵³ została jednak przedstawiona inna wersja wydarzeń. Autor tego dzieła pomija całą tragiczną historię chłopca związaną z pracą w domu publicznym, ale stwierdza, że w 1743 roku chłopiec, będąc wówczas w wieku siedmiu lat, udał się z Omatsu do Edo, a rok później debiutował na deskach teatru Ichimura-za. Po śmierci Segawy Kikujirō, Kichiji razem z Omatsu przeszedł pod opiekę rodu Naritaya.

Nastoletni Kin'ya wraz z Ōjirōkō i Ōtafuku Hanshirō również uczęszczał na prowadzone przez Omatsu zajęcia sztuki aktorskiej. Jego nieprzeciętny talent, który objawił się podczas tych zajęć, skłonił Omatsu do przekonania męża, że

⁵¹ *Iroko* – młodzi chłopcy szkolący się na aktorów, którzy odtwarzali głównie pomniejszych postaci, przyuczając się do przyszłego zawodu, a jednocześnie świadcząc także usługi erotyczne.

⁵² Newelska, M. 2011. op. cit. 137.

⁵³ Autor i data powstania nieznane.

powinien objąć nad nim patronat. Kiedy zatem Kin'ya ukończył szesnaście lat (1772), odziedziczył sławne imię Matsumoto Kōshirō. Prognozy Omatsu co do talentu chłopca były jak najbardziej trafne. Świadczą o tym choćby odnotowane w zbiorach anegdot (*yakusha hyōbanki*) najwyższe oceny wielu jego występów oraz to, że – podobnie jak dwaj pozostali wychowankowie Omatsu, Segawa Kikunōjō II i Iwai Hanshirō IV – przeszedł do historii teatru *kabuki* jako jeden z najwybitniejszych *onnagata* swych czasów.

Można się zastanawiać, dlaczego jednak Omatsu w ogóle zajmowała się prowadzeniem zajęć. Czy kierowała się tylko dobrobytem rodu, do którego należała? Ciekawy pogląd na temat motywów działania Omatsu przedstawia Watanabe Tamotsu (ur. 1936)⁵⁴ w *Musume Dōjōji*⁵⁵ (Dziewczyna ze świątyni Dōjōji, 1986). Podważa on powszechny pogląd, że ojcem (wychowywanego przez Omatsu) Ōjirokō był Segawa Kikunōjō I, który nawiązał romans ze szwaczką pochodzącą z Ōjimury. Okazuje się bowiem, iż w 1741 roku, kiedy Ōjirokō się urodził, Kikunōjō I już czwarty rok przebywał na występach w Kioto. Biologicznym ojcem Ōjirokō mógłby zatem zostać tylko wtedy, gdyby przebywał tam razem ze służącą. Oczywiście można przyjąć, że podczas występów w Kioto pragnął mieć przy sobie na wyłączność szwaczkę, która zajmowałaby się jego kostiumami scenicznymi, ale prawdopodobieństwo jest dość znikome. W dodatku informacje zawarte w „Yakusha Miotsukushi” (*Wszystko o pięknych aktorach*, 1731)⁵⁶ nie wskazują na przesadne zainteresowanie Kikunōjō I kobietami i można raczej powątpiewać, czy darzył on służącą wystarczająco wielkim uczuciem, by zabierać ją z sobą do Kioto. Nie jest więc wykluczone, że prawdziwym ojcem chłopca był Segawa Kikujirō, brat Kikunōjō, a mąż Omatsu.

Niezależnie od tego, jaką wersję o pochodzeniu Ōjirokō uzna się za prawdę, niezmienny pozostaje fakt, że Omatsu z ogromnym zaangażowaniem szkoliła na sławnego aktora zupełnie nie spokrewnionego z sobą chłopca. Więzy krwi miały dla niej bardziej znikome znaczenie niż pragnienie, aby z pąków młodych talentów mogły w przyszłości w pełni rozkwitnąć kwiaty dojrzałego aktorstwa.

Wychowana w stolicy, wszechstronnie utalentowana Omatsu nie miała możliwości wykorzystać na scenie swych umiejętności. Można przypuszczać, że gdyby nie wprowadzono zakazu występowania kobiet na scenie i zespoły *onna kabuki* rozwijałyby się bez przeszkód, Omatsu stałaby się artystką o wielkiej sławie. W czasach, w których żyła, nie była jednak w stanie realizować swojej pasji, więc z oddaniem zajęła się kształceniem i wspieraniem młodych aktorów i niejako poprzez nich prezentowała się na deskach teatru *kabuki*. Wychowani przez Omatsu aktorzy, choć każdy inny, odznaczyli się wyjątkowym kunsztem

⁵⁴ Watanabe Tamotsu (1936–) – japoński badacz i krytyk teatru *kabuki*.

⁵⁵ Książka Watanabe Tamotsu nosi ten sam tytuł, co znana sztuka *kabuki*.

⁵⁶ Autor nieznany.

i stylem charakterystycznym dla swojej nauczycielki, prawdopodobnie pragnącej w taki zakamulowany sposób manifestować własny talent w społeczeństwie, w którym teatr był przeznaczony wyłącznie dla mężczyzn. Poszukiwanie sposobu artystycznego spełnienia przez kobietę, której odebrano do tego prawo, można chyba zatem uznać za najważniejszy cel życia Omastu. Prowadzone przez nią zajęcia miały urzeczywistnić właśnie to głębokie pragnienie.

Podsumowując, na kartach historii *kabuki* poza pseudonimami scenicznymi sławnych aktorów zapisały się także mniej znane nazwiska kobiet. Bez nich *kabuki* prawdopodobnie nie byłoby takie, jakie jest dzisiaj. Począwszy od Izumono Okuni, prekursorki tego teatru, poprzez jej liczne bezimiennie naśladowniczki, aż do Naritaya Omatsu – niespełnionej artystki, której wielu aktorów zawdzięcza nabycie cennych umiejętności i możliwość rozwinięcia talentu – kobiety w okresie Edo wywierały nieoceniony wpływ na rozwój teatru *kabuki*.

Uwielbienie dla gwiazdorów *kabuki*, zainteresowanie ich życiem i emocje, jakie budziły odgrywane przez nich postaci, zwłaszcza kobiece, pozostały niezmiennie od czterystu lat. W okresie Edo, zupełnie tak jak dzisiaj, możliwość wchodzenia w świat teatralnych idoli była dla zwykłych ludzi ucieczką od przyziemnych spraw i dodawała nieco kolorytu szarej codzienności. Dlatego i dawniej, i obecnie widzowie chętnie sięgają po plotkarskie czasopisma i chłoną każdą, nawet niekoniecznie prawdziwą, informację o swych sławnych ulubieńcach, a pragnienie zbliżenia się do nich, zwłaszcza do aktorów specjalizujących się w odgrywaniu kobiecych postaci (*onnagata*), przybiera niekiedy skrajne formy.

Bibliografia

- Brandon, J. R., Malm, W.P. i D.H. Shively. 1987. *Studies in kabuki: its acting, music, and historical context*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Campbell, A. i D.S. Noble. (red.). 1993. *Japan, an illustrated encyclopedia*. T. 1–2. Tokio: Kodansha.
- Earle, E. 1974. *The kabuki theatre*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Henshall, K.G. 1999. *Dimensions of Japanese society: gender, margins and mainstream*. Londyn: Palgrave Macmillan.
- Honda Kinzō. (red.). 1980. *Kabuki kanshō nyūmon* (Wprowadzenie do oglądania *kabuki*) Tokio: Dankōsha.
- Kotański, W. 1961. *Dziesięć tysięcy liści. Antologia literatury japońskiej*. Warszawa: PWN.
- Melanowicz, M. 1994. *Literatura japońska. Tom 1: Od VI do połowy XIX wieku*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Newelska, M. 2011. *Piękni, młodzi, kosztowni. Męskie praktyki homoseksualne w Japonii okresu Edo (1600–1868)*. Warszawa: Wydawnictwo Trio.
- Takei Kyōzō. 2003. *Edo kabuki to onnatachi* (*Kabuki z rejonu Edo i kobiety*). Tokio: Kadokawa.
- Żeromska, E. 2010. *Japoński teatr klasyczny. Korzenie i metamorfozy. Tom 2: Kabuki, bunraku*. Warszawa: Wydawnictwo Trio.

FILM JAPOŃSKI IDZIE NA WOJNĘ. USTAWA FILMOWA Z 1939 ROKU I JEJ WPŁYW NA KINEMATOGRAFIĘ JAPONII¹

ANDRZEJ ŚWIRKOWSKI, ESTERA ŻEROMSKA

Japońskie kino okresu drugiej wojny światowej pozostaje, zarówno w polskiej, jak i zachodniej literaturze filmoznawczej zjawiskiem słabo zbadanym. Najważniejszą przyczyną takiego stanu rzeczy jest z pewnością przekonanie, że filmy wyprodukowane w okresie militarnej ekspansji Japonii w latach 1931–1945, a w szczególności pochodzące z lat 1939–1945, kiedy obowiązywała restrykcyjna ustawa filmowa, mają niską wartość artystyczną ze względu na zawartą w nich propagandę militarizmu, nacjonalizmu i ekspansji terytorialnej. O ile w takim stwierdzeniu jest ziarno prawdy, to należy stwierdzić również, iż powstało wtedy przynajmniej kilka filmów o wysokich walorach artystycznych. Należy również wyraźnie zaznaczyć, że pomimo, iż japońskie ustawodawstwo dotyczące filmów było silnie wzorowane na przepisach obowiązujących w nazistowskich Niemczech, to nie powstały w Japonii filmy szerzące nienawiść rasową, takie

¹ Artykuł został napisany głównie na podstawie materiałów japońskojęzycznych, z których do najważniejszych należą dwa (dotychczas najbardziej wyczerpujące) opracowania historii filmu japońskiego: *Nihon eiga hattatsu shi* (Historia rozwoju filmu japońskiego, 1980; pięć tomów) autorstwa Tanaki Jun'ichirō (1902–1989) i *Nihon eiga shi* (Historia filmu japońskiego, 1995; cztery tomy) pióra Satō Tadao (1930–). Zostały też wykorzystane dokumenty z epoki, głównie broszury wydawane przez Stowarzyszenie Filmowe Wielkiej Japoni (Dai Nihon Eiga Kyōkai).

W pracy zastosowano pisownię wyrazów japońskich zgodną z transkrypcją Hepburna, z wyjątkiem niektórych nazw własnych, które jak Kioto czy Tokio uległy spolszczeniu. Nazwiska zostały podane zgodnie z japońskim zapisem (najpierw nazwisko, potem imię). Wszystkie cytaty ze źródeł zostały podane w przekładzie Andrzeja Świrkowskiego.

jak w Trzeciej Rzeszy. Artykuł niniejszy ma za zadanie zapoznać czytelnika z najważniejszymi problemami, jakie stały przed kinematografią Japonii w owych czasach.

Polityka władzy wobec przemysłu filmowego do 1939 roku

Pojawieniu się nowego medium zwykle towarzyszą starania władzy mające na celu objęcie nad nim kontroli i wykorzystanie do swoich celów. Historia kina Japonii nie jest pod tym względem wyjątkiem. Odkąd filmy, znane wtedy jeszcze pod nazwą ruchomych fotografii (*katsudō shashin*) trafiły do kraju w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku, były bacznie obserwowane przez wszelkiego rodzaju stróżów moralności, uważających, że wywierają zły wpływ na obywateli, a w szczególności na młodzież. Wiele osób widziało w kinie podobne zagrożenie dla japońskiej tradycji podobnie jak w literaturze zachodniej, która wraz z otwarciem się Japonii na świat po Restauracji Meiji (1868)² była chętnie czytana, wywierając ogromny wpływ na społeczeństwo. Naloty policji na kina, w których wyświetlano film uznany przez władze za nieodpowiedni, nie należały do rzadkości. W 1911 roku próbowano na przykład ograniczyć rozpowszechnianie francuskiego kryminału *Zigomar* (*Zigomar*, reż. Victorin-Hippolyte Jasset, 1862–1913). Obraz ten, traktujący o przygodach tytułowego mistrza zbrodni, miał, zdaniem policji, propagować metody przestępcze, a tym samym zachęcać do zachowań nie mieszczących się w granicach prawa.³ Rok później (1912) kilka filmów japońskich – między innymi *Shunpūkaku* (*Pałac wiosennego wiatru*), *Nibijin* (*Dwie piękności*)⁴ zdjęto z ekranów z powodu wykorzystania problematyki zdrady małżeńskiej, co uważano za wysoce szkodliwe dla porządku publicznego.⁵

Po raz pierwszy cenzura filmów została sformalizowana aktem prawnym w 1917 roku, w sformułowanych przez Metropolitalną Komendę Policji (*Keis-hichō*) *Katsudō shashin kōgyō torishimari kisoku* (Zasadach kontroli przedstawiania ruchomych fotografii). Oprócz zapisów dotyczących wydzielenia w ki-

² W wyniku przewrotu Meiji frakcja procesarska obaliła będący u władzy od początku XVII wieku *shōgunat* Tokugawa. Nowoutworzony rząd przeprowadził wiele reform mających na celu zmodernizowanie Japonii i uczynienia z niej kraju konkurencyjnego w stosunku do Zachodu.

³ Gazety ery Taishō wiele miejsca poświęcały na artykuły o demoralizującym wpływie kina na młodzież, ale jest sprawą wątpliwą, czy naprawdę dochodziło do przestępstw zainspirowanych poczynaniami filmowego złoźyńcy. Por. Hase M. 1998. „Cinemaphobia in Taishō Japan: Zigomar, delinquent boys and somnambulism”. *Iconics* 4. 91.

⁴ Oba filmy zaginęły, a nazwiska ich reżyserów są nieznanne.

⁵ Kakita K. „Hyōgen tōsei to no tatakai”. <[http://www.dgj.or.jp/freedom_expression_g/ in dex_4.html](http://www.dgj.or.jp/freedom_expression_g/in dex_4.html)> , 01.05.2012.

nach osobnych miejsc dla niezamężnych kobiet, mężczyzn oraz par małżeńskich, a także poza wprowadzeniem systemu licencji dla kinowych narratorów *benshi*⁶ znalazły się tam artykuły dotyczące cenzury filmowej. W 1925 roku została ona w całości powierzona Ministerstwu Spraw Wewnętrznych (Naimushō). W erze Taishō (1912–1926) kontrola polegała zatem głównie na zdejmowaniu z ekranów filmów uważanych za nieprzyzwoite bądź mogące w inny sposób zaszkodzić moralności obywateli.

Od 1931 roku, po incydencie mukdeńskim⁷, zarówno w polityce, jak i w środkach masowego przekazu nastąpił stopniowy zwrot ku retoryce skrajnie nacjonalistycznej. Działano zgodnie z utrwalanym od początku poglądem narodowców, że film jest wywierającym zgubny wpływ na japońskiego ducha narzędziem do propagowania zachodnich wartości. Szybko pojawiły się zatem głosy postulujące konieczność stałego nadzoru nad produkcją i dystrybucją filmową. Z jednej strony miało to zachęcić twórców do tworzenia obrazów współgrających z polityką narodową, a z drugiej – powstrzymać wpływ filmów zachodnich, w szczególności amerykańskich, na społeczeństwo. W 1933 roku problem ten został po raz pierwszy poruszony w parlamencie japońskim, gdy poseł Iwase Akira (1898–1944) przedstawił *Eiga kokusaku juritsu ni kan suru kengi'an* (Projekt dotyczący wprowadzenia filmowej polityki państwowej). W uzasadnieniu swojego wniosku Iwase stwierdza, że produkcja filmów będąca w całości w rękach prywatnych jest tylko w niewielkim stopniu nadzorowana przez państwo, co może skutkować niepożądanym wpływem na uczęszczających do kina obywateli i postuluje wprowadzenie organu kontrolnego na wzór podobnych instytucji w innych krajach.⁸

Projekt Iwase został przyjęty i już w następnym roku utworzono Komisję Nadzoru Filmowego (Eiga Tōsei Inkaikai), na czele której stanął ówczesny minister spraw wewnętrznych Yamamoto Tatsuo (1856–1947). Do jej obowiązków należało między innymi ograniczenie importu filmów zagranicznych, przyznawanie subsydiów i nagród pieniężnych dla najlepszych pracowników branży filmowej, a także wskazywanie filmów godnych wyświetlenia w kinach.

⁶ *Benshi* (dosł. opowiadacz) – osoba pracująca w kinach, zajmująca się wyjaśnianiem treści i dopełnianiem narracji wyświetlanego filmu. Najlepsi *benshi* zdobywali tak dużą popularność, że do kina chodzono nie tylko po to, żeby zobaczyć film z ulubionymi aktorami, ale też żeby usłyszeć znanego *benshi*.

⁷ Incydent mukdeński (18 września 1931 roku) – prowokacja przeprowadzona przez Armię Kwantuńską (Kantōgun), czyli japońską armię stacjonującą najpierw (od 1919) w Korei, a potem w Mandżurii. Japończycy wysadzili w powietrze tory japońskiej Kolei Południowomandżurskiej, a następnie oskarżyli o to Chińczyków. Incydent stał się pretekstem do aneksji Mandżurii przez Japonię.

⁸ Kakita K. op.cit. <http://www.dgj.or.jp/freedom_expression_g/index_4.html>, 01.05.2012.

Komisja Nadzoru Filmowego zbierała się jednak tylko w wyjątkowych przypadkach, więc jej powołania nie można uznać za moment przejścia przez państwo pełnej kontroli nad przemysłem filmowym. Był to zaledwie pierwszy krok na tej drodze. Kolejny etap polegał na utworzeniu w październiku 1935 roku państwowo-obywatelskiej fundacji Stowarzyszenie Filmowe Wielkiej Japonii (Dainihon Eiga Kyōkai), które obarczono odpowiedzialnością za publikowanie specjalistycznego periodyku propagującego tworzenie filmów zgodnych z ideologią narodową. Cel ten został osiągnięty w kwietniu 1936 roku, gdy ukazał się pierwszy numer czasopisma „Nihon Eiga” (Film japoński). W zamieszczonym w nim artykule wstępnym czytamy:

„Nihon Eiga” jest organem prasowym Stowarzyszenia Filmowego Wielkiej Japonii, wyrażającego nadzieję na poprawę rozwoju japońskiego przemysłu filmowego i produkcję możliwie najlepszych filmów rozrywkowych, które poprawiłyby jakość życia społeczeństwa i przyczyniałyby się do jego odnowy moralnej. Stowarzyszenie zamierza zachęcać środowisko filmowców do uczestnictwa w polityce narodowej Wielkiego Cesarstwa Japońskiego zarówno – co oczywiste – w czasie wojny, jak i w okresie pokoju, poprzez całkowite wykorzystanie propagandowych właściwości kina do wspierania polityki zagranicznej kraju.⁹

Takie apele o to, by twórcy wykorzystywali filmy do celów propagandowych nie dziwią, jeśli pamiętamy, że w okresie tym liczba żołnierzy japońskich wysyłanych do Chin stale rosła. Kiedy po incydencie na moście Marco Polo¹⁰ (7 sierpnia 1937 roku) wybuchła wojna chińsko-japońska, presja na filmowców jeszcze bardziej się zwiększyła. Odtąd wytwórnie filmowe miały obowiązek poprzedzać napisy początkowe w każdej kopii filmu planszami z patriotycznymi hasłami. W tym samym roku MSW ogłosiło następujące (sformułowane w formie zakazów i nakazów) oczekiwania wobec filmowców:

- nie podważać dyscypliny wojskowej, jak i nie pokazywać żołnierzy w żartobliwym świetle
- nie umieszczać w filmie epatujących krwią brutalnych scen walk ukazujących prawdziwe oblicze wojny
- nie włączać do filmów scen, mogących osłabić morale żołnierzy i ich rodzin
- unikać filmów czysto rozrywkowych, jak i tych o dekadentkim charakterze¹¹

Na spełnienie oczekiwań władzy wobec przemysłu filmowego nie trzeba było długo czekać. Już w 1937 roku pojawiły się filmy wojenne, sławiące czyny

⁹ „Nihon Eiga” 1 (1936), cytuję za: Kakita K. op. cit. <http://www.dgj.or.jp/freedom_express_g/index_4.html>, 01.05.2012.

¹⁰ Potyczka między oddziałami chińskimi i japońskimi, która wkrótce przerodziła się w wojnę.

¹¹ Tanaka J. 1980. *Nihon eiga hattatsu shi III. Sengo eiga no kaihō*. Tokio: Chūō kōrōnsha. 12.

japońskich żołnierzy na froncie. Wśród nich znalazły się między innymi: *Hōko-ku bakushin* (Naprzód, za Ojczyznę) w reżyserii Igayamy Masanoriego (1905–2001) i *Sudō Toshihisy* (lata życia nieznane), *Akatsuki no rikusentai* (Piechota o świcie) w reżyserii Nagatomi Eijirō (lata życia nieznane), *Hokushi no sora wo tsuku* (Ku niebu północnych Chin) w reżyserii Watanabe Kunio (1899–1981), *Tekikoku kōfuku* (Kapitulacja wroga) w reżyserii Akiyamy Kōsaku (1901–1953).¹²

30 lipca 1938 roku odbyło się kilkugodzinne spotkanie przedstawicieli Ministerstwa Spraw Wewnętrznych odpowiedzialnych za cenzurę ze scenarzystami ze wszystkich wytwórni. Ustalono, że filmowcy japońscy muszą:

- powstrzymać indywidualistyczne tendencje wywołane wpływem kina Zachodu
- wspierać narodowego ducha Japonii poprzez wychwalanie japońskiej rodziny i poświęcania życia za ojczyznę
- w obliczu postępującej westernizacji obyczajów młodzieży, a w szczególności dziewcząt, promować szacunek wobec autorytetów¹³

Wprowadzenie w życie ustawy filmowej

Z przedstawionego powyżej zarysu działań rządu wobec przemysłu filmowego jasno wynika, że nieuniknione było wprowadzenie w życie 1 września 1939 roku ustawy filmowej (*eigahō*), która nie tylko konsolidowała wcześniejsze przepisy, ale i wprowadzała nowe obostrzenia. Ustawa ta objęła swoim zasięgiem cały przemysł filmowy Japonii i była *pierwszą japońską legislacją dotyczącą kultury*.¹⁴ Wprowadzenie ustawy było wzorowane na starszych o pięć lat regulacjach stworzonych w Trzeciej Rzeszy (*Reichslichtspielgesetz*) przez goebbelsowskie Ministerstwo Propagandy.

Joseph Goebbels (1897–1945), prywatnie miłośnik kina¹⁵, zdając sobie dobrze sprawę z siły filmu jako narzędzia propagandowego, potrzebował narzędzia pozwalającego mu kontrolować produkcję filmów już od najwcześniejszych etapów ich powstawania. W tym celu właśnie wprowadzone zostało wspomniane wyżej prawo filmowe Rzeszy¹⁶, którego podstawowym założeniem było po-

¹² Tamże.

¹³ Tamże s. 13.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Hull (Hull, D.S. 1969. *Film in the Third Reich. A study of the German cinema 1933–1945*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press. 10.) pisze wręcz o obsesji filmowej Goebbelsa, który miał oglądać przynajmniej jeden film dziennie i osobiście decydował o przyznaniu i odebraniu filmom prawa do dystrybucji.

¹⁶ Ustawa filmowa Rzeszy obowiązywała już od 1920 roku, ale liczba wprowadzonych zmian oznaczała, że goebbelsowska ustawa filmowa była czymś całkowicie odrębnym i nowym.

wołanie urzędnika, tzw. „przedcenzora” (*vorzensor*).¹⁷ Do jego zadań należało opiniowanie filmu już na etapie konspektu scenariusza i to od jego oceny zależało czy praca będzie mogła posuwać się dalej. Goebbels osobiście cenzorów mianował wszystkich cenzorów¹⁸ i w praktyce każda ostateczna decyzja należała do niego. Kolejnym ważnym punktem nowego prawa było wprowadzenie systemu ocen filmów pod względem wartości artystycznych i propagandowych oraz nagród pieniężnych dla twórców dzieł uznanych za najlepsze.

Twórcy japońskiej ustawy filmowej, tacy jak wspomniany wcześniej Iwase Akira, Tatebayashi Mikio (1904–1976) z Ministerstwa Spraw Wewnętrznych czy Fuwa Suketoshi (1902–?) z Ministerstwa Edukacji czerpali pełnymi garściami z doświadczeń Ministerstwa Propagandy Trzeciej Rzeszy. Dodatkowo wzorowali się też zapewne na analogicznych ustawach włoskich i francuskich. Stowarzyszenie Filmowe Wielkiej Japonii w ramach kampanii na rzecz wprowadzenia legislacji kontrolującej przemysł filmowy opublikowało w 1938 roku ustawy filmowe obu tych krajów w serii „Zaidan hōjin Dai Nihon eiga kyōkai pamufuretto” („Broszury fundacji Stowarzyszenie Filmowe Wielkiej Japonii”). Stowarzyszenie wydało też drukiem tłumaczenie książki *Filmrecht*¹⁹ (Prawo filmowe), w której opisano wspomnianą niemiecką ustawę z 1934 roku.

Japońska ustawa filmowa składała się z dwudziestu sześciu artykułów i klauzuli dodatkowej. Ponadto ogłoszone zostały też „Zasady wprowadzenia ustawy filmowej” („Eigahō shikō kisoku”). Dokument ten doprecyzowywał niektóre niejasności zasadniczego tekstu *eigahō*. Jej główne założenie zostało przedstawione w artykule 1:

Celem niniejszego prawa jest przyczynienie się do jakościowej poprawy filmów i rozwoju przemysłu filmowego.²⁰

Pamiętając o wytycznych kierowanych przez japońskie Ministerstwo Spraw Wewnętrznych do filmowców w poprzednich latach, łatwo można sobie wyobrazić, o jaką poprawę chodziło. Przede wszystkim miały powstawać filmy o silnym przesłaniu promilitarystycznym i pronacjonalistycznym, propagujące ekspansję terytorialną Japonii i gloryfikujące jej armię.

Artykuły 2, 3 i 4 nakładały na producentów i dystrybutorów obowiązek posiadania licencji (*kyōka*), która mogła być cofnięta w przypadku „wystąpienia przeciw niniejszemu prawu lub przeciwko rozkazowi wydanemu na podstawie niniejszego prawa”. Ustawa filmowa nie precyzuje, czym dokładnie miałyby być

¹⁷ Welch, D. 2001. *Propaganda and the German cinema 1933–1945*. Londyn, Nowy Jork: I. B. Tauris. 13.

¹⁸ Hull D.S. 1969. op. cit. 44.

¹⁹ Schrieber, K.F. i B. Pfennig. 1937. *Doitsu eigahō*. Tokio: Dainihon Eiga Kyōkai.

²⁰ Cytuję za: Suwano T. 1939. *Hayawakari eigahō kaisetsu*. Tokio: Dōmei engei tsūshinsha. 4.

takie wykroczenie, więc pole do interpretacji było tu szerokie. Producent mógłby się go dopuścić chociażby wtedy, gdy w jego wytwórni powstał film, którego tematyka, na przykład pacyfistyczna, była uznana przez władze za niedopuszczalną. Natomiast podstawą do cofnięcia licencji właścicielowi kina mogłoby być chociażby wyświetlenie filmu nie dopuszczonego do oficjalnej dystrybucji. Za działalność bez posiadania ważnej licencji artykuł 21 ustawy filmowej przewidywał kary pozbawienia wolności bądź grzywny do 2000 jenów.²¹ Oprócz wprowadzenia licencji kolejnym pomysłem wzorowanym na goebbelsowskim prawie filmowym, była obowiązkowa rejestracja wszystkich zatrudnionych reżyserów, operatorów i aktorów (z wyłączeniem osób poniżej czternastego roku życia), co było treścią artykułu 5 ustawy filmowej i artykułu 6. zasad wprowadzenia ustawy filmowej (*eigahō shikō kisoku*). Ułatwiało to oczywiście kontrolę, a każdy, kto dopuścił się „nieodpowiedniego zachowania”, czyli na przykład działalności w organizacji lewicowej, mógł być z rejestru wykreślony.

Sześć omówionych powyżej artykułów umożliwiało aparatowi państwowemu roztoczenie ścisłego nadzoru nad środowiskiem filmowym. Jeszcze poważniejsze zmiany przyniósł artykuł 9, pierwszy dotyczący bezpośrednio samego dzieła filmowego. Ustanawiał on bowiem cenzurę scenariusza. Do września 1939 roku kontroli podlegały wyłącznie ukończone filmy. Zapewne dlatego mogło powstać dzieło tak kontrowersyjne, jak *Tatakau heitai* (Walczący żołnierze, 1939), którego reżyserem był Kamei Fumio (1908–1987). W tym zrealizowanym w Chinach wojennym filmie dokumentalnym znany ze swoich lewicowych sympatii Kamei zamiast, zgodnie z przykazaniami władz, podkreślać męstwo i heroizm żołnierzy japońskich, ukazał ich jako zmęczonych i zniechęconych, a co więcej przedstawił cierpienia jakich doświadczają Chińczycy z rąk japońskiego agresora. Po paru próbnych pokazach postanowiono nie wprowadzać filmu do kin. Odtąd każdy scenariusz musiał być przedkładany cenzorowi decydującemu o skierowaniu go (lub nie) do produkcji. W ten sposób chciano przeciwdziałać pojawianiu się na ekranach treści wywrotowych. Często niewiele było trzeba, aby scenariusz powędrował na półkę. W 1940 roku szerokim echem rozniosła się wiadomość o odrzuceniu przez cenzurę scenariusza Ozu Yasujirō (1903–1963) *Ochazuke no aji* (Smak ryżu z zieloną herbatą).²² Miał to być powrót tego wielkiego reżysera po ukończeniu służby wojskowej na froncie. Mimo

²¹ Dla porównania: w 1935 roku 10kg ryżu kosztowało 2 jeny 50 senów (Katō M. (red.). 2005. *Jōyō kokugo binran. Kaiteiban*. Nagoya: Hamajima shoten. 220), więc była to kara dotkliwa. Należy również pamiętać, że w latach trzydziestych XX wieku paranie się produkcją czy dystrybucją filmową w Japonii było często interesem na stosunkowo niewielką skalę. Przeciętnie film wyświetlany był w kinie przez tydzień, a przychód nie przekraczał zwykle około 50 000 jenów (Fanck, A. 1937. *Yushutsu eiga ni tsuite*. Tokio: Zaidan hōjin Dai Nihon Eiga Kyōkai. 3).

²² Zmienioną wersję tego scenariusza Ozu sfilmował w 1952 roku.

że scenariusz nie zawierał żadnych treści pacyfistycznych czy proletariackich, nie uzyskał on akceptacji cenzury.²³

Wprowadzenie cenzury scenariusza nie wiązało się ze zniesieniem obowiązku przedłożenia gotowego filmu celem uzyskania zgody na rozpowszechnianie.²⁴ Istniało ryzyko, że w trakcie zdjęć do zaakceptowanego wcześniej tekstu mogą zostać wprowadzone zmiany. Aby zatem zapobiec pojawieniu się kontrowersyjnych treści na etapie realizacji film podlegał cenzurze po raz drugi. W prawie filmowym wymienione są następujące powody, które stanowią podstawę do zatrzymania filmu:

- znieważenie majestatu rodziny cesarskiej lub zaszkodzenie autorytetowi Cesarstwa
- propagowanie idei burzących porządek konstytucyjny
- działalność na szkodę Państwa pod względem politycznym, wojskowym, dyplomatycznym i ekonomicznym
- naruszanie dobrych obyczajów i moralności obywateli;
- szkodzenie czystości języka japońskiego
- tworzenie filmów słabych pod względem warsztatowym
- inne powody wstrzymujące rozwój kultury narodowej

Przykładem zastosowania tych zasad w praktyce może być przypadek filmu *Murasaki Shikibu* (1939) zrealizowanego na fali popularności dokonanego przez Tanizakiego Jun'ichirō (1886–1965) tłumaczenia na współczesny język japoński *Genji monogatari* (Opowieści o księciu Genjim, ok. 1000), romansu dworskiego z okresu Heian (794–1185). W zamierzeniu twórców miała to być historia życia Murasaki Shikibu, autorki *Genji monogatari*. Z gotowego filmu cenzura nakazała jednak wyciąć wszystkie sceny dziejące się w pałacu cesarskim, co znacznie skróciło czas trwania filmu i przyczyniło się do jego porażki finansowej.²⁵

W kolejnych artykułach była mowa o wprowadzeniu nagród dla filmów wzmacniających kulturę narodową²⁶, skróceniu czasu trwania jednego programu

²³ *Smak ryżu z zieloną herbatą* miał być filmem o mężczyźnie niskiego pochodzenia, który ciężką pracą podniósł swą pozycję społeczną i ożenił się z kobietą z dobrego towarzystwa. Ona jednak patrzy na męża z góry i woli spędzać czas z koleżankami z dobrych domów. Kiedy mężczyzna dostaje wezwanie do wojska, kobieta rozpacza, ale on zachowuje spokój. Robi to na niej wrażenie i po raz pierwszy spogląda na męża jak na prawdziwego mężczyznę. W wieczór poprzedzający dzień stawienia się bohatera w jednostce oboje jedzą w kuchni *ochazuke* (danie z ryżu zalanego zieloną herbatą) (Satō T. 1996. *Nihon eiga shi*. Tom 2: 1941–1959. Tokio: Iwanami shoten. 22).

²⁴ Tamże.

²⁵ Tanaka J. 1980. op. cit. Tom III: *Sengo eiga no kaihō*. 50.

²⁶ Po raz pierwszy przyznano je w 1940 roku. Nagrodzone zostały *Tsuchi to heitai* (*Ziemia i żołnierze*, reż. Tasaka Tomotaka [1902–1974]), *Tsuchi* (*Ziemia*, reż. Uchida Tomu [1898–1970]) i

filmowego do trzech godzin²⁷, i umożliwieniu przeprowadzania przez organa państwowe inspekcji zarówno w wytwórniach filmowych, jak i kinach. Na mocy nowego prawa zaczęto też przypisywać filmom jedną z dwóch następujących kategorii: dopuszczone do wyświetlania bez ograniczeń (*ippan*) i z ograniczeniami (*hiippan*), zależnie od oceny wartości edukacyjnej.²⁸ Istotną zmianą był obowiązek wyświetlania przed każdym filmem fabularnym jednego krótkometrażowego filmu dokumentalnego (tzw. *bunka eiga* – film kulturalny) lub kroniki filmowej – oczywiście o wymowie propagandowej.²⁹

Zaskakujące wydawać się może to, że pomimo wprowadzenia tak surowych (w niespotykany wcześniej sposób ograniczających filmowcom pole manewru) przepisów nikt nie zgłaszał protestów przeciwko *eigahō*.³⁰ Nawet w Niemczech w 1934 roku środowisko filmowe zdobyło się na wyrażenie niezadowolenia z nowego prawa.³¹ Tymczasem w Japonii nie pojawiła się żadna inicjatywa przeciwstawiająca się prawu filmowemu. Jedną z przyczyn tego stanu rzeczy był – zdaniem Satō Tadao³² – lęk przed jeszcze większymi restrykcjami, takimi samymi, jakie zostały zastosowane w 1938 roku w odniesieniu do czołowych myślicieli i pisarzy antymilitarystycznych, jak Oka Kunio (1890–1971), Tosaka Jun (1900–1945), Miyamoto Yuriko (1899–1951), Nakano Shigeharu (1902–1979), których na mocy ustawy o utrzymaniu porządku publicznego (*chian ijihō*) z 1925 roku objęto zakazem publikowania, co w praktyce uniemożliwiało im zarabianie na życie. Znamienny jest wręcz fakt, że jedyną osobą, która zdobyła się na sprzeciw była osoba spoza branży, a mianowicie krytyk filmowy o marksistowskich poglądach Iwasaki Akira (1903–1981). Na łamach prasy głośno wyrażał opinię, że zwiększona kontrola państwa nad produkcją filmową zawsze skutkuje obniżeniem jej poziomu. Nic więc dziwnego, że w styczniu 1940 roku Iwasaki został zatrzymany przez policję i spędził rok w tymczasowym areszcie, dopóki nie zgodził się podpisać dokumentu, w którym wypierał się dotychczasowych poglądów.³³

Satō Tadao przypuszcza też, że przynajmniej niektórzy twórcy byli zadowoleni z takich zmian, jak system obowiązkowej rejestracji, ponieważ ograniczały one nowym ludziom dostęp do zawodu. Podobnie wielkie wytwórnie miały na-

Zangiku monogatari (Opowieść o późnej chryzantemie, reż. Mizoguchi Kenji [1898–1956]), wszystkie z 1939 roku. (Tanaka J. 1980. op. cit. Tom III: *Sengo eiga no kaihō*. 16)

²⁷ W kinach wyświetlano filmy w blokach po 2–3 tytuły.

²⁸ Tanaka J. 1980. op. cit. Tom III: *Sengo eiga no kaihō*. 15.

²⁹ Satō T. 1996. op. cit. Tom 2: *1941–1959*. 22.

³⁰ Tamże.

³¹ Hull, D.S. op. cit. 44.

³² Satō T. 1996. op. cit. Tom 2: *1941–1959*. 22.

³³ Tamże, s. 23.

dzieję na zmniejszenie konkurencji. Ponadto wielu filmowców zajmujących się dokumentem z pewnością uradował przepis o obowiązkowym włączeniu *bunka eiga* do programów kinowych. Nie brakowało również takich reżyserów i krytyków, którzy naiwnie wierzyli, że *eigahō* może przyczynić się do poprawy jakości filmu japońskiego przez wyeliminowanie łzawych melodramatów czy popularnych komedii slapstickowych. Cytowany przez Satō reżyser Kimura Sōtōji (1903–1988) wspominał w 1953 roku: *Może dziś wydaje się to głupie, ale wtedy naprawdę wierzyłem, że ustawa filmowa poprowadzi kino japońskie we właściwym kierunku.*³⁴

Mogło się wydawać, że wprowadzenie *eigahō* jest zwieńczeniem starań rządu o jak największą kontrolę nad kinematografią, ale wkrótce okazało się, że było to tylko preludeum do jeszcze większego zwiększenia restrykcji. Ingerowano nawet w pseudonimy wykonawców. Na przykład aktor komediowy Fujiwara Kamatari (1905–1985) musiał w 1940 roku zmienić przydomek na Fujiwara Keita, gdyż jego dotychczasowy pseudonim artystyczny przypominał nazwisko Fujiwary no Kamatari (614–669), arystokraty z okresu Asuka, co zdaniem urzędników Ministerstwa Spraw Wewnętrznych było skojarzeniem wysoce nieodpowiednim.³⁵ Ponadto jeszcze bardziej ograniczono czas trwania jednego seansu filmowego (do dwóch i pół godziny). W ramach oszczędności zmniejszono do minimum druk plakatów i programów a większość z dziesiątków istniejących czasopism filmowych zlikwidowano. W rezultacie od stycznia 1941 roku ukazało się tylko dziewięć tytułów. To ostatnie posunięcie było o tyle nieuniknione, że ich dziennikarze już wkrótce nie mieliby o czym pisać. Otóż jesienią 1940 roku w związku z wprowadzeniem obowiązku oszczędzania taśmy filmowej doszło do spotkania przedstawicieli dziesięciu istniejących wytwórni z urzędnikami Ministerstwa Spraw Wewnętrznych. Firmy zgodziły się wówczas na drastyczne zmniejszenie liczby produkowanych filmów. Ustalono, że wytwórnie Shōchiku, Tōhō, Nikkatsu, Shinkō i Daito nie mogły przekroczyć liczby czterdziestu ośmiu filmów fabularnych rocznie, Nan'ō i Tōhatsu – sześciu, a Zenshō i Kyokutō – dwudziestu czterech.³⁶ W rezultacie w 1941 roku wyprodukowano o połowę mniej filmów niż w roku poprzednim, ale to i tak było dużo w porównaniu z liczbą, która wkrótce miała obowiązywać. Otóż jesienią 1940 Biuro Informacji (Jōhōkyoku) przy Ministerstwie Spraw Wewnętrznych zapowiedziało, że taśma filmowa staje się materiałem zapotrzebowania wojskowego, a co za tym idzie nie będzie mogła być udostępniana firmom prywatnym. Ponieważ decyzja taka była w praktyce wyrokiem śmierci dla przemysłu filmowego, w środowisku zawrzało. Po serii spotkań szefów dziesięciu istniejących wytwórni filmowych z przedstawicielami władz osiągnięto kompromis, jednak

³⁴ Tamże, s. 24.

³⁵ Tanaka J. 1980. op. cit. Tom III: *Sengo eiga no kaihō*. 16.

³⁶ Tamże, s. 18.

branża okupiła go ciężkimi stratami. Z istniejących dziesięciu wytwórni³⁷ trzy największe: Shōchiku, Tōhō i Nikkatsu wchłonęły wszystkie pozostałe. Ale nawet każda z tych trzech firm nie mogła przekroczyć czterech filmów miesięcznie. Do końca wojny systematycznie wprowadzano coraz większe ograniczenia taśmy. W rezultacie w 1945 roku powstało tylko 38 tytułów – najmniej w historii japońskiego kina. Ustawa filmowa przestała obowiązywać wraz z rozpoczęciem okupacji Japonii przez wojska amerykańskie. Nie oznaczało to końca restrykcji, ale okres ścisłego nadzoru państwa nad filmem japońskim został definitywnie zamknięty.

Tabela 1. Liczba filmów wyprodukowanych w Japonii w latach 1936–1945³⁸

Rok	Liczba filmów
1936	558
1937	583
1938	554
1939	437
1940	497
1941	232
1942	87
1943	61
1944	46
1945	38

Bibliografia

- Duus, P. (red.). 1988. *The Cambridge history of Japan*. Tom 6. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fanck, A. 1937. *Yushutsu eiga ni tsuite* (O filmach eksportowych). Tokio: Zaidan hōjin Dai Nihon Eiga Kyōkai.
- Hase Masato. 1998. "Cinemaphobia in Taishō Japan: Zigomar, delinquent boys and somnambulism". *Iconics* 4. 87–101.
- Hull, D.S. 1969. *Film in the Third Reich. A study of the German cinema 1933–1945*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Kakita Kiyoji. *Hyōgen tōsei to no tatakai* (Walka o wolność słowa). <http://www.dgj.or.jp/freedom_expression_g/index_4.html>, 01.05.2012.
- Katō Michiri. (red.). 2005. *Jōyō kokugo binran. Kaiteiban* (Kompendium języka japońskiego do codziennego użytku. Wydanie poprawione). Nagoya: Hamajima shoten.
- Robertson, P. 1993. *Guinnessa księga filmu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Satō Tadao. 1996. *Nihon eiga shi* (Historia filmu japońskiego). Tomy 1–4. Tokio: Iwanami shoten.
- Schrieber, K.F. i B. Pfennig. 1937. *Doitsu eigahō*. Tokio: Dainihon Eiga Kyōkai.

³⁷ Były to: Nikkatsu, Shōchiku, Shinkō, Daito, Tōhō, Tōkyō Hassei, Nan'ō, Takarazuka, Daihō, Kōa.

³⁸ Robertson, P. 1993. *Guinnessa księga filmu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN. 24.

- Shimura Izuru. (red.). 2008. *Kōjien*. Tokio: Iwanami shoten.
- Suwano Tōka. 1939. *Hayawakari eigahō kaisetsu* (Ustawa filmowa przystępnie objaśniona).
Tokio: Dōmei engai tsūshinsha.
- Tanaka Jun'ichirō. 1980. *Nihon eiga hattatsu shi* (Historia rozwoju filmu japońskiego). Tomy 1–5.
Tokio: Chūō kōronsha.
- Welch, D. 2001. *Propaganda and the German cinema 1933–1945*. Londyn, Nowy Jork:
I. B. Tauris.

CZEŚĆ III

MISCELLANEA

**RECENZJA APOLOGETYCZNA
PUBLIKACJI WYDZIAŁOWEJ
PT. *SCRIPTA MANENT – RES NOVAE*,
PRZYGOTOWANEJ NA OKOLICZNOŚĆ
25-LECIA ISTNIENIA
WYDZIAŁU NEOFILOLOGII UAM (1988–2013)**

STANISŁAW PUPPEL

We wspólnocie akademickiej, takiej jak uniwersytet, wszyscy bez wyjątku uprawiamy słowo. Odbywa się to niezależnie od reprezentowanej przez nas dyscypliny i jest ono obecne wszędzie, we wszystkich naszych naukowo-słownych produkcjach. Jest zatem kluczem łączącym wszystkich uczonych i zarazem otwierającym podwoje różnych pól i poletek całego ogrodu nauki. Wydział Neofilologii UAM, który w 2013 roku obchodzi swój jakże piękny Srebrny Jubileusz, też do tego ogrodu nauk należy i słowa jako klucze otwierają jego podwoje, tym bardziej, że ściśle ze słowem jest zespolony. Ma słowo jednak dla tej wspólnoty znaczenie wyjątkowe, bowiem wchodzi do ogólnonaukowego kontekstu jego użycia dodatkowo użycie słowa specjalne jako szczególnego bytu/jestestwa, które to jestestwo ta wspólnota uprawia zawodowo w swoim ogrodzie na zasadzie objęcia intensywnego nad nim patronatu i prowadzenia jego wszechstronnego oglądu czy to w anatomii i inżynierii słowa, genetyce i historii słowa, geografii i dystrybucji słowa, (al)chemii słowa, fizyce słowa, neuropsychologii słowa, ekonomii słowa, pięknie i brzydocie słowa, przewrotności, wieloznaczności i zmienności słowa, wreszcie mocy i słabości słowa.

To na tym właśnie ściśle filologicznym polu jako ważnej części całego ogrodu nauki słowem stojącej, do którego najlepszym odniesieniem znanym nam z naszego własnego doświadczenia jest jakże piękny nasz uniwersytecki

Ogród Botaniczny, wspólnota nasza uprawia słowo na tle różnorodnych, niemniej gatunkowo nieco odmiennych ale intelektualnym powinowactwem wspólnych poetek i grządek. Publikacja, do której mam honor i przyjemność nawiązać, przygotowana w języku polskim w rejestrze współczesnej polszczyzny naukowej przez wspólnotę naszego Wydziału na okoliczność naszego Jubileuszu, jest swoistym raportem ze stanu uprawy słowa w sensie, o którym była mowa powyżej i jednocześnie zbiorowym portretem tejże wspólnoty.

Gdybyśmy zatem, tak jak to czasami robimy udając się całymi rodzinami na krótki spacer po naszym uniwersyteckim Ogródzie Botanicznym, odbyli podobną krótką przechadzkę po powyższej jubileuszowej publikacji, zobaczylibyśmy z pewnością tę jakże różnorodną i wielobarwną sieć poetek, na których wspólnota nasza uprawia słowo. A jest ono ze wszech miar godne starannej uprawy. To słowo bowiem jest ‘oknem na świat’, który właśnie przez nie może ukazać swoją jakże złożoną teksturę ale też pozwolić innym osobom przyjrzeć się bliżej plodom ludzkich umysłów. To ono – mówione, pisane czy drukowane – jest wyznacznikiem naszej czysto ludzkiej kondycji słowem stojącej, jakże przy tym różnej od kondycji roślinno-zwierzęcej, od której nas oddziela. To ono – uprawiane jako piękna lub brzydka roślina – zdobi nas, oszpeca lub nawet rani i poraża w otwartej przestrzeni publicznej, w której czuje się przecież najlepiej. Słowo rządzi niepodzielnie w świecie ludzkim. Ma ono przy tym, jak każdy autokrata, potężną siłę sprawczą, siłę uwodzenia i porażania zarazem, budowania i niszczenia. Nic zatem dziwnego w tym, że je wszyscy wspólnie od zarania ludzkich dziejów uprawiamy ze szczególną uwagą, chociaż nie zawsze z głęboką troską, nadając mu rozliczne funkcje, jak chociażby ozdabiania bądź oszpecania ludzkiego jestestwa. Jednocześnie pilnujemy – przynajmniej było tak dotychczas – by rosło w odpowiedniej glebie i by dochodziło do właściwych rozmiarów, by było jak owa tuwimowska rzepka zawsze jędrne i krzepkie, by nikt go nie mógł z gleby wyciągnąć. Jest przecież także naszym gatunkowo swoistym łącznikiem z planetą Ziemią i całym Kosmosem.

Tak więc ta nasza jubileuszowa publikacja zaprasza wszystkich do odbycia krótkiego spaceru po uprawianych przez nas poletkach, do zobaczenia na własne oczy zachęcającej różnorodności i polifoniczności znaczeń, które na tych poletkach dominują i naszej na nich pracy, dając w sumie dość dobre pojęcie o słowie jako samoistnym jestestwie jednocześnie całkowicie splecionym z człowieczeństwem, ale także o nas samych jako pracownikach tej jakże pięknej niwy, jaką jest słowo.

Cóż więc zobaczymy podczas tego krótkiego spaceru? Cóż ukażą zainteresowanej osobie te nasze poletka, których małe portrety zamieściliśmy w naszej publikacji wydziałowej? Jakie wątki zobaczymy?

Zobaczymy więc, że słowo jest wśród nas, mieszka w nas a my w nim, że trwa chociaż jest tak nieuchwytnie.

Zobaczmy, że zainstalowało się w nas wskutek naszych genetycznych predyspozycji połączonych z wysiłkami rodziców i nauczycieli, byśmy je posiadli i nim z powodzeniem i komfortowo operowali.

Zobaczmy, że jego brak wskutek wrodzonych defektów czy działania czynników poza genetycznych, bardzo nas zubaża.

Zobaczmy, że słowo jest podstawowym składnikiem i tworzywem w naszym łączeniu się z innymi ludźmi w ramach uniwersalnego porządku werbalno-semantycznego.

Zobaczmy, że można je dzielić na drobniejsze cząstki i każdej z tych części oddać swój talent, pasję, uwagę i szkiełko badacza.

Zobaczmy, że jest nie tylko wielobarwnym skarbem, który pozwala na utrwalanie naszych ludzkich losów w wielkich epickich czy poetyckich narracjach, lecz także bierze nas w podróż powrotną do początków naszej ludzkiej kondycji.

Zobaczmy, że wyzwolone z ograniczeń porządku ustnego można je zapisywać na różnych nośnikach, przechowywać z pietyzmem i przenosić w dowolne miejsce naszej planety, by dzielić się nim z innymi bez żadnych ograniczeń, poprzez wszystkie kultury i regiony geograficzne.

Zobaczmy, że słowo także dzieli i stygmatyzuje, że wytwarza nieporozumienia, zamęt, klótnie i ból, a nawet wywołuje krwawe wojny.

Zobaczmy więc, że posiadając je i używając go wpływamy na innych ludzi, zarówno pozytywnie jak i negatywnie.

Zobaczmy, że słowo wytwarza tęsknotę za lepszym światem i że pozwala go nawet precyzyjnie opisać, przenosząc nas często do piękniejszego niż nasza fizyczna rzeczywistość barwnego świata fikcji i fantazji, mitu i baśni.

Zobaczmy, że sama jego wszechobecność wywołuje w nas nieprzepatą chęć jego nieustannego uzewnętrzniania i wypowiedzania w poetyckich rytmach bądź w kadencjach zwykłej prozy, czy to na proscenium przed publicznością czy też w samotności.

Zobaczmy, że rośnie bujnie jak każda roślina, gdy troskliwie o nie dbamy i że marnieje i ginie, gdy dbałości o nie braknie wśród nas.

Zobaczmy, że może nas zdobić, gdy dobieramy je starannie jako materiał do naszych werbalnych kostiumów, które nosimy w otwartej przestrzeni publicznej, bądź szpeci, gdy podajemy je byle jak, chaotycznie i niedbale, nie dbając o jego estetykę.

Zobaczmy, że odpowiednio użyte słowo decyduje o naszych sukcesach i porażkach w tejże przestrzeni publicznej, bo jak powiedział Aldous Huxley: „słowa mogą być jak promienie Roentgena; jeśli używać ich właściwie, przenikną wszystko. Czytasz i słowa cię przeszywają”.

Zobaczmy, że słowo najpełniej odbija się w lustrze ciszy, zamykając w niej całe swoje bogactwo wielorakich tropów. Czyż nie mówimy: „Milczenie jest złotem a mowa srebrem?”.

Zobaczmy wreszcie, że słowo mówione sprzęgnięte z gestem, mimiką i ‘mową ciała’ jest absolutnie niezbędne w naszej codziennej pracy i że jest naszym codziennym opakowaniem i pokarmem jak chleb powszedni.

Powie w tym miejscu ktoś, że przecież wszyscy to wiemy, że wynika to z naszego gatunkowo ustalonego intuicyjnego oglądu świata wspólnego wszystkim ludziom jako użytkownikom słowa. A jednak przyjrzenie się temu wszystkiemu w swoistym panoptikonie, jakim jest ta nasza wydziałowa publikacja, gdzie szkiełko i oko badacza mają swój decydujący udział, daje zwiedzającym pewność, że jest w ogrodzie wszech nauk taka wspólnota, która zawodowo trzyma się nad obiektywnym jestestwem słowa, uprawia je, bierze je na warsztat i głosi światu jego absolutną niezbędność.

Oto właśnie my, licencjonowani pracownicy słowa stanowiący zawodową wspólnotę słowa, i nasza jubileuszowa publikacja jako swoisty zbiorowy portret tej wspólnoty, którą niniejszym wystawiamy do wiadomości wszystkich zainteresowanych naszą pracą. Sądzę, że jest to portret barwny i udany zarazem. W tym miejscu niech mi będzie wolno podziękować w imieniu redaktorów wszystkim pracownikom Wydziału Neofilologii naszej *Almae Matris Posnaniensis* za wzięcie udziału w tej bardzo udanej zbiorowej fotografii naukowej i jednocześnie niech mi będzie wolno zaprosić serdecznie wszystkich Państwa obecnych na naszej jubileuszowej uroczystości a także potencjalnych czytelników w imieniu autorów tej jakże przecież zajmującej publikacji do odbycia nieśpiesznego po niej spaceru i znalezienie czegoś ciekawego dla siebie. Życzę Państwu przyjemnej i inspirującej lektury.

Nie byłbym filologiem, gdybym na koniec nie skierował do Państwa prostej parafrazy znanej sentencji łacińskiej, stosownych *aurea dicta*, na okoliczność wykonania tej obowiązkowo apologetycznej recenzji, o przyjęcie treści której serdecznie Państwa proszę. Niech słowa te służą jako wskaźnik naszej zbiorowej filologicznej pracy:

Verbum vincit omnia!

NOTY O AUTORACH

- Ares Chadzinikolau** doktor nauk humanistycznych, artysta, poeta, kompozytor, tłumacz, promotor folkloru greckiego w Polsce i polskiego w Grecji
- Dominika Glińska** magister, doktorantka Wydziałowego Studium Doktoranckiego Wydziału Neofilologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, opiekun naukowy: prof. UAM dr hab. Krystyna Tuszyńska
- Karolis Ivanauskas** magister, wykładowca, Uniwersytet Techniczny w Kownie
- Jolanta Józwiak** doktor nauk humanistycznych, rusycystka, językoznawca, adiunkt w Zakładzie Lingwistyki Stosowanej, Instytut Neofilologii i Lingwistyki Stosowanej, Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy
- Jerzy Kaliszan** profesor zwyczajny, językoznawca, rusycysta, kierownik Zakładu Języka Rosyjskiego, Instytut Filologii Rosyjskiej, Wydział Neofilologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
- Nikodem Karolak** student drugiego roku studiów magisterskich na specjalności japończyka w Katedrze Orientalistyki, Wydział Neofilologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W ciągu ostatnich dwóch lat brał czynny udział w dwóch konferencjach międzynarodowych oraz jednej krajowej. W latach 2011–2012 przebywał na stypendium Ministerstwa Edukacji na Uniwersytecie Utsunomiya. Jest współautorem rozdziału *Globalization and the religious resurgence: a comparative study of Bahrain and Poland* w książce: Nault, D.M., Dawei, B., Voulgarakis, E., Paterson, R. i C. A.-M. Suva. (red.). 2013. *Experiencing globalization: religion in contemporary context*. Londyn: Anthem Press. Pod kierunkiem prof. UAM dr hab. Estery Żeromskiej przygotowuje pracę magisterską na temat kina japońskiego oraz awangardy filmowo-teatralnej lat 70. XX wieku ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Terayamy Shūjiego (1935–1983)
- Marta Koszko** doktor nauk humanistycznych, anglistka, językoznawca, adiunkt w Katedrze Ekokomunikacji, Wydział Neofilologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
- Joanna Kubaszczyk** profesor UAM, doktor habilitowany, germanistka, językoznawca, pracownik Instytutu Lingwistyki Stosowanej, Wydział Neofilologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
- Mihaela Lalić** językoznawca, germanistka, asystent i doktorantka w Katedrze Języka Niemieckiego i Literatury, Wydział Filozofii, Uniwersytet Czarnogóry w Podgoricy

- Barbara Łuczak** doktor habilitowany, hispanistka, literaturoznawca, adiunkt w Instytucie Filologii Romańskiej, Wydział Neofilologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
- Józef Marcinkiewicz** doktor, lituanista, językoznawca, adiunkt w Zakładzie Bałtologii, Instytut Językoznawstwa, Wydział Neofilologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
- Natallia Nizhneva** profesor zwyczajny, doktor habilitowany, akademik Międzynarodowej Akademii Nauk Pedagogicznych w Moskwie, kierownik Katedry Językoznawstwa Angielskiego, Białoruski Państwowy Uniwersytet w Mińsku
- Nadzeya Nizhneva-Ksenafontova** doktor nauk humanistycznych, wykładowca, Białoruski Państwowy Uniwersytet w Mińsku
- Anna Piechowiak** studentka drugiego roku studiów magisterskich na specjalności japonistyka w Katedrze Orientalistyki, Wydział Neofilologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W latach 2012–2013 przebywała na stypendium japońskiego Ministerstwa Edukacji w Tokio (Uniwersytet Tōkyō Gakugei). Pod kierunkiem prof. UAM dr hab. Estery Żeromskiej przygotowuje pracę magisterską na temat życia aktorów japońskiego teatru *kabuki* od okresu Edo (1603–1869) do dnia dzisiejszego
- Magdalena Pospieszyńska-Wojtkowiak** doktor nauk humanistycznych, anglistka, językoznawca, pracownik Instytutu Neofilologii, Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Koninie
- Joanna Puppel** doktor, anglistka, językoznawca, adiunkt w Katedrze Skandynawistyki, Wydział Neofilologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
- Stanisław Puppel** profesor zwyczajny, doktor habilitowany, anglista, językoznawca, kierownik Katedry Ekokomunikacji, Wydział Neofilologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
- Czesława Schatte** profesor UAM, doktor habilitowany, germanistka, językoznawca, profesor senior w Instytucie Lingwistyki Stosowanej, Wydział Neofilologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
- Jerzy Szalek** doktor habilitowany, hispanista, językoznawca, adiunkt w Zakładzie Językoznawstwa Hiszpańskiego, Instytut Filologii Romańskiej, Wydział Neofilologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
- Andrzej Świrkowski** student drugiego roku studiów magisterskich na specjalności japonistyka w Katedrze Orientalistyki, Wydział Neofilologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W latach 2012–2013 przebywał na stypendium japońskiego Ministerstwa Edukacji i odbywał staż na tokijskim Uniwersytecie Waseda. W 2013 roku brał udział w dwóch konferencjach (krajowej i zagranicznej), podczas których wygłosił referaty na temat filmu japońskiego. Pod kierunkiem prof. UAM dr hab. Estery Żeromskiej przygotowuje pracę

-
- magisterską na temat filmu japońskiego w początkowym okresie okupacji amerykańskiej (1945–1947)
- Zofia Trancygier-Koczuk** doktor, białorutenistka, językoznawca, dziekan Wydziału Nauk Humanistycznych, Wyższa Szkoła Finansów i Zarządzania w Białymstoku
- Jan Zaniewski** profesor zwyczajny, doktor habilitowany, rusycysta, kierownik Katedry Glottodydaktyki, Wydział Humanistyczny, Wyższa Szkoła Finansów i Zarządzania w Białymstoku
- Estera Żeromska** profesor UAM, doktor habilitowany, literaturoznawca, japonistka specjalizująca się w badaniu teatru, literatury i kultury Japonii, kierownik Zakładu Japonistyki oraz kierownik Katedry Orientalistyki, Wydział Neofilologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu