



REFLECTIONS

STUDENTS' SCIENTIFIC PAPERS UMCS

**ZESZYTY NAUKOWE STUDENTÓW
UNIWERSYTETU MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ**

LUBLIN 3/2023

ISSN 2956-5138



Rada Naukowa Czasopisma

dr hab. Renata Bizek – Tatar
dr hab. Beata Brzozowska - Zbyrzyńska
dr hab. Marcin Kojder
dr hab. Jarosław Krajka
dr hab. Anna Maziarczyk
prof. dr hab. Alina Orłowska
dr hab. Jolanta Pacyniak
dr hab. Anna Pastuszka
dr hab. Joanna Pędzisz
prof. dr hab. Barbara Sadownik
dr hab. Anna Tryksza

Recenzenci Vol.3

dr Miłosz Babecki
prof. dr hab. Janusz Bień
dr Barbara Brzezińska
dr hab. Beata Brzozowska-Zburzyńska
prof dr hab. Joanna Getka
dr Łukasz Kumięga
dr Anna Marcińczak
dr hab. Anna Pastuszka
prof dr hab. Magdalena Patro-Kucab
dr hab. Joanna Pędzisz
prof dr hab. Jacek Szerszenowicz
dr hab. Anna Tryksza
prof. dr hab. Anna Warda
dr Katarzyna Waszczyńska

Redakcja

Beata Kasperowicz-Stążka
Jolanta Sękowska

Opracowanie redakcyjne

Aleksandra Grzegorzcyk
Kamila Kowalczyk

www.reflections.umcs.pl, reflections@mail.umcs.pl

Z wielką przyjemnością oddajemy w Państwa ręce kolejny numer *Reflections Students' Scientific Papers UMCS*, czasopisma naukowego redagowanego przez Koło Naukowe Germanistów UMCS w Lublinie.

W numerze znalazły się prace neofilologów, polonistów, kulturoznawców oraz studentów e-edystorstwa, którzy opracowali artykuły z dziedziny językoznawstwa rosyjskiego i romańskiego, literatury rosyjskiej, hiszpańskiej, niemieckiej i polskiej oraz podjęli problematykę dotyczącą dyskursu, gier komputerowych oraz muzealnictwa. Wszystkie artykuły zostały wysoko ocenione przez recenzentów, co świadczy o dojrzałości naukowej autorów tekstów, ich wysokich kompetencjach badawczych jak również świetnym przygotowaniu merytorycznym i językowym.

Zapraszamy do lektury i jednocześnie przypominamy, iż nasze czasopismo jest dedykowane studentom wszystkich kierunków z obszaru nauk humanistycznych, głównie filologom i neofilologom, jak również kulturoznawcom, logopedom i in., którzy w formie artykułów pragnęliby w językach kierunkowych zaprezentować swoje dociekania naukowe z szeroko pojętych dyscyplin: językoznawstwa, literaturoznawstwa, kulturoznawstwa, translatoryki, komparatystyki oraz metodyki i dydaktyki języka polskiego oraz dydaktyki języków obcych.

Wszystkie artykuły ukazujące się w *Reflections Students' Scientific Papers UMCS* są **recenzowane**. Redakcja czasopisma dokłada wszelkich starań, aby wydawane artykuły spełniały etyczne i naukowe standardy wydawnicze.

Czasopismo jest **rocznikiem** publikowanym w wersji elektronicznej na stronie:

www.reflections.umcs.pl.

Zachęcamy do zamieszczania na łamach *Reflections Students' Scientific Papers UMCS* swoich prac naukowych, projektów badawczych oraz recenzji w języku polskim lub języku obcym w ramach podanych dyscyplin. Na prace czekamy pod adresem: **reflections@mail.umcs.pl**, każdego roku do **31 marca**, wówczas numer ukaże się w drugiej połowie roku, i do **31 grudnia** - nowy numer ukaże się w drugiej połowie następnego roku.

Redakcja



Spis Treści

Zeszyt 3/2023

MAGDALENA JANISZEWSKA

Dzieci w muzeum literackim Stefana Żeromskiego w Nałęczowie - projekt zeszytu informacyjno-edukacyjnego (studium przypadku).....5

AGATA JARECKA

Die verdoppelte Liebesgeschichte in Peter Stamms „Die sanfte Gleichgültigkeit der Welt“..... 22

KAMIŁA KOWALCZYK

Medialität vs. Realität - Analyse eines diskursiven Ereignisses.....34

JULIA LOREK

Символика цветообозначений *белый, красный, синий, голубой* в славянской культуре, а также её отражение в русских фразеологизмах и в их эквивалентах в сербском языке.....56

JULIA MAŁYSKA

Odcienie „natury miłości” w poezji miłosnej Krzysztofa Kamila Baczyńskiego.....75

AGATA OBORSKA

Medialny wizerunek Strajku Kobiet na przykładzie wydarzeń z dnia 22 października 2020r. w dyskursie internetowym.....92

MAGDALENA PROKOPIAK

Тема ностальгии в стихотворении *Письмо* Гизеллы Лахман..... 114

JULIA PRZEDNOWEK

La maternidad y la identidad femenina en *La Llorona* de Marcela Serrano.....125

HELENA ROWINSKA

Dialog jako forma narracji i dochodzenia do prawdy - „Kubuś fatalista i jego pan” Denisa Diderota.....141

ALEKSANDRA SURDACKA, YULIIA SHEVCHUK, WERONIKA ŻMINDA

Szok i niedowierzenie, czyli clickbaity jako źródło dezinformacji w dyskursie internetowym..... 156

DAWID TOKARZEWSKI

Сравнение заимствований в кинематографической терминологии русского и польского языков.....168

AGATA TORBA

Między pozytywizmem a Młodą Polską - *Bajki archaiczne i nowe* Wilhelminy Zyndram-Kościałkowskiej..... 180

MACIEJ ŻYSKO

We're not playing Postman's Knock here! Ou qu'est-ce qu'on doit faire pour préserver la fonctionnalité du texte en traduction. Une étude de cas sur *Going Postal* de Terry Pratchett..... 197

Magdalena Janiszewska

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

e-mail: madziajaniszewska@vp.pl

Dzieci w muzeum literackim Stefana Żeromskiego w Nałęczowie – projekt zeszytu informacyjno-edukacyjnego (studium przypadku)

Abstract: The article deals with the subject of adapting the exhibitions of literary museums for children aged 6/7 – 8/9. As a result of author considerations, a proposal for the design of an educational notebook, serving as a guide to the Stefan Żeromski Museum in Nałęczów was made. The author analyzed the concept of new museology, which advocates about opening museums to visitors. Furthermore, she described the specificity of literary museums and presented the ways of supplementing the gaps created in Polish education. All the above, together with the knowledge about the nature and objectives of school aged education, have made it possible to create materials that will help navigate children in the literary museum.

Słowa kluczowe: nowa muzeologia, dzieci, edukacja wczesnoszkolna

Muzeum literackie jest instytucją specyficzną, inną niż pozostałe placówki muzealne. Kazimiera Zdzisława Szymańska podkreśla, że różnią je już same zbiory, ale nie tylko – również „cele i metody ekspozycji” (Szymańska, 1994, p. 203)¹. Za pierwsze muzeum literackie w Polsce uznaje się Muzeum Czartoryskich w Puławach, miejscowości będącej na przełomie XVIII i XIX w. centrum rozwoju kultury Polskiej. Podstawowym zadaniem muzeów literackich jest przechowywanie zgromadzonych materiałów, dbanie o nie, aby mogły przetrwać w nienaruszonym stanie jak najdłużej, badanie artefaktów oraz udostępnianie obiektów szerszej publiczności. Instytucje te podejmują także próby pozyskiwania kolejnych cennych przedmiotów, tekstów związanych z życiem i twórczością pisarzy (Szymańska, 1994, p. 200).

Ważną część działań muzeów literackich stanowi edukacja oraz praca na rzecz rozwoju kultury. Dlatego instytucje te zajmują się organizacją m.in. konferencji naukowych, spotkań z autorytetami w danej dziedzinie, wieczorów autorskich i poetyckich, konkursów literackich, jak również przygotowaniem ścieżek tematycznych, lekcji muzealnych, opracowywaniem materiałów dodatkowych dostępnych na miejscu lub do pobrania ze strony internetowej

¹ Za pierwsze muzeum literackie w Polsce uznaje się Muzeum Czartoryskich w Puławach, miejscowości będącej na przełomie XVIII i XIX w. centrum rozwoju kultury Polskiej.

placówki (Szymańska, 1994, p. 201–202). Nie można także zapominać, że muzea wydają publikacje, które przybliżają postać pisarza, odsłaniają tajemnice jego twórczości czy życia osobistego (Szymańska, 1994, p. 202–203).

Mogłoby się wydawać, że dziecko nie jest odpowiednim gościem muzeum literackiego. Dominuje tam przecież tekst, który może być problematyczny dla młodych ludzi będących na etapie edukacji wczesnoszkolnej – to moment pierwszego zetknięcia się ze słowem drukowanym, gdy dopiero następuje kształtowanie umiejętności pisania i czytania. Dlaczego dziecko na co dzień spędzające czas na graniu lub oglądaniu bajek ma się zainteresować np. rękopisem nieznanego mu pisarza? Nowa muzeologia, a wraz z nią idea muzeów otwartych, pokazuje, że nie ma nieodpowiednich zwiedzających. Dostępność ekspozycji w dużej mierze zależy od wyobraźni i zaangażowania ludzi pracujących w danej instytucji, dlatego każde zbiory można zaprezentować w taki sposób, aby były i interesujące, i zrozumiałe nawet dla najmłodszych.

Wyjście z murów szkolnych bardzo dobrze wpływa na dziecko. Zmiana miejsca nie tylko pozwala obcować z nowym środowiskiem, daje okazję do poznania ludzi i nawiązania z nimi kontaktu, ale przede wszystkim otwiera możliwości nieszablonowego planowania zajęć. Scenariusz lekcji jest tak naprawdę ograniczony wyobraźnią nauczyciela. Co prawda, wymaga to od niego więcej wysiłku, ale – jak twierdzi Barbara Murawska – efekt „jest nie do przecenienia” (Murawska, 2014, p. 42). Ponieważ „fizyczne środowisko edukacyjne, które wykorzystuje nauczyciel, powinno być źródłem inspiracji i zachęcać dziecko do uczenia się” (Murawska, 2014, p. 42), dobrym miejscem do zaplanowania nauki będzie właśnie muzeum.

Wpajanie twórczego, kreatywnego podejścia dzieci do sztuki jest o tyle ważne, że ma ona bezpośredni wpływ na rozwój innych obszarów intelektualnych, pozornie niezwiązanych z edukacją artystyczną. Kontakt z kulturą „rozwija wrażliwość poznawczą, kształtuje kompetencje społeczne, uczy empatii, wnikliwej obserwacji, ale też ekspresji oraz wyrażania własnych myśli i odczuć w różnorodny sposób” (Pater, 2016, p. 15). Możemy zauważyć, że w muzeach coraz częściej obecne są przewodniki, które stanowią formę otwarcia się na najmłodszych w celu wypracowania u nich pozytywnych nawyków (stworzenia pozytywnej relacji człowiek–kultura) i umożliwienia skorzystania ze zbiorów.

W ostatnich latach dostrzega się ogromny potencjał w muzeach literackich, które okazują się istotnym ogniwem edukacji kulturowej. Iwona Morawska uważa, że „wiele

elementów edukacji kulturowej stanowi integralną część przedmiotowych programów edukacyjnych”, argumentuje to, wymieniając postulaty zawarte w programach nauczania:

[...] przygotowanie (młodych ludzi) do aktywnego, wielowymiarowego uczestnictwa w życiu kulturalnym [...] kształtowanie zachowań sprzyjających ochronie dziedzictwa narodowego (Latoch-Zielińska, 2005, p. 45–54); rozwijanie wyobraźni, pamięci, uczuć wyższych, wrażliwości estetycznej [...]; poznawanie tradycji kultury narodowej, odnajdowanie jej elementów w kulturze współczesnej, w tym także w kulturze regionalnej (Czyb-Rojewska, Łojek, 2002, p. 6).

Badaczka wskazuje tym samym, że edukacja kulturowa w skomputeryzowanym świecie, w którym dąży się do uproszczeń, szybkości, gdzie wszystko jest nierzeczywiste, ulotne, a wszelka aktywność ma wiązać się z jak najmniejszym wysiłkiem fizycznym i intelektualnym, nabiera całkiem nowego znaczenia. Niszczenie indywidualności i kreatywności zderza się z zapotrzebowaniem na te cechy. Przewiduje się, że na rynku pracy najbardziej poszukiwane będą osoby twórcze, zdolne do szybkiego dostosowania się do dynamicznie zmieniającej się rzeczywistości. Rozwój takich umiejętności zapewnia właśnie edukacja kulturowa.

Obcowanie ze sztuką i zabytkami rozwija wyobraźnię, uwrażliwia na piękno, a tym samym poszerza horyzonty myślowe i jest odpowiedzialne za:

[...] przygotowanie go [człowieka – uzup. M. J.] do aktywnego, twórczego, samodzielnego uczestnictwa w życiu kulturalnym, wprowadzanie w świat wartości zasadniczych (ponadindywidualnych, ponadczasowych), wspomaganie ich rozumienia, uwewnętrzniania i urzeczywistniania (Morawska, 2012, p. 14).

Muzea literackie są w stanie realnie wspomagać nauczycieli w realizacji programów nauczania z przedmiotów humanistycznych: języka polskiego, historii, wiedzy o kulturze. Wejście w środowisko, w którym dany pisarz żył i tworzył (jak np. w przypadku Chaty Stefana Żeromskiego), zachęca do lektury, pozwala dziecku doświadczyć bliskości z artystą, jest zatem dobrym sposobem na urozmaicenie zajęć z języka polskiego. Coraz częściej możemy spotkać się także z dostosowanymi do potrzeb dzieci materiałami dodatkowymi, które stanowią uzupełnienie ekspozycji muzeów, pokazując małym gościom, że wycieczka muzealna może być dobrą zabawą. Takie podejście stanowi element wychowania dzieci do kontaktu ze sztuką.

Pracownicy muzeów świadomi wyżej przedstawionych korzyści, jakie płyną z wizyt dzieci w muzeum, dokładają starań, aby nawet najtrudniejsze wystawy uprzystępnąć najmłodszym gościom. Współcześnie twórcy ekspozycji uciekają się do projektowania ścieżek

tematycznych. Polega to na dokonaniu selekcji treści oraz zbudowaniu w oparciu o tak przygotowany materiał atrakcyjnej narracji. Ograniczenie prezentowania wystawy do kilku wybranych, semantycznie istotnych punktów pozwala zbudować spójną historię, stworzyć swoisty scenariusz zwiedzania, który pobudzi wyobraźnię najmłodszych, pomoże w wytworzeniu więzi z pisarzem i jego utworami.

Wszelkie starania mają zmierzać ku obudzeniu w dzieciach odkrywców, artystów i kreatorów nieskrępowanych schematami. Warto także pamiętać, że uczniowie klas I–III do poznawanego świata podchodzą wieloaspektowo, odbierają go ciałem i umysłem, wykorzystując wszystkie zmysły. Kluczem do efektywnego nauczania staje się jak największe zaangażowanie dziecka. Problem nie może być badany w prosty sposób, pobieżnie, ale wszechstronnie (Radwańska, Sieńczewska, Sobierańska, 2015, p. 12–13). Najnowsze podręczniki zawierają zadania łączące ze sobą różne aktywności (np. rysowanie, liczenie, pisanie). Odnoszą się do życia codziennego, aby dziecko zdobywało wiedzę i umiejętności, które zbudują solidny fundament pod dalszą edukację oraz pozwolą rozwijać podejście interdyscyplinarne, tak niezbędne do funkcjonowania w skomputeryzowanym, ciągle zmieniającym się świecie.

Z pomocą w dostosowaniu materiałów muzeów literackich do dzieci w wieku wczesnoszkolnym przychodzą nowe technologie. Nikogo już nie dziwią ekrany obecne w przestrzeni muzealnej. Dzięki nim tekst możemy pokazać w formie wizualizacji, dodać dźwięk, zaprojektować interaktywne zadania angażujące myślenie najmłodszych zwiedzających. Coraz częściej muzea wykorzystują fakt, że niemal każdy ma przy sobie smartfon i proponują odbiorcom m.in. aplikacje mobilne (Muzeum Pana Tadeusza), umożliwiające wysłuchanie narracji z audioprzewodnika, wzbogacające wystawę o dodatkowe materiały (opisy, filmy, zdjęcia i odnośniki do innych źródeł²). Przy eksponatach umieszczane są kody QR, które po zeskanowaniu umożliwiają zwiedzającym dostęp do treści związanych z obiektami. Taka forma prezentacji ułatwia zrozumienie muzealiów, pozwala przygotować celowany (dostosowany np. do wieku odbiorcy) przekaz.

² Por. <https://muzeumpanatadeusza.ossolineum.pl/zwiedzaj-z-aplikacja-muzeum-pana-tadeusza/>, dostęp: 17 czerwca 2022 r.

Standardem stało się prowadzenie przez instytucje kultury (w tym muzea) stron internetowych, na których zainteresowani znajdą zdigitalizowane zbiory, informację o nich, ale także bezpłatne materiały edukacyjne (zdarza się, że są to całe broszury ćwiczeniowe dla dzieci). Wykorzystywane są również możliwości, jakie dają media społecznościowe, dzięki którym muzea starają się aktywizować odbiorców, prowadzą działalność promocyjną dotyczącą zbliżających się wydarzeń oraz informacyjną (np. przybliżanie faktów z życia pisarza, przypominanie o ważnych rocznicach, prezentowanie ciekawostek związanych z wystawą).

Co prawda pojawiają się doniesienia, że telefony komórkowe utrudniają uczenie się – przynoszenie przez uczniów tych urządzeń do szkoły jest błędem, gdyż skupiają one uwagę dzieci, uniemożliwiając przyswajanie materiału i negatywnie wpływają na poziom koncentracji (Hansen, 2020, p. 169). Na dodatek dzieci zamiast zacieśniania więzi z rówieśnikami, rozwijania zainteresowań, uprawiania sportu, często decydują się na ograniczenie swojej aktywności do wirtualnego świata. Nadużywanie Internetu rozpoczyna łańcuch negatywnych zachowań i reakcji, które mogą prowadzić do poważnych konsekwencji.

Autorzy podręcznika akademickiego *Media cyfrowe a edukacja dziecka* wychodzą jednak z założenia, że nie wolno bać się urządzeń mobilnych, nie ma też potrzeby ich stygmatyzowania. Badacze stwierdzili, że informacje o szkodliwości korzystania z urządzeń mobilnych były przekazywane w taki sposób, że nie pozwalały na poznanie rzeczywistej skali problemu – jeśli chodzi o uzależnienia od wirtualnej rzeczywistości, wciąż mamy do czynienia z jednostkami, większość dzieci wykazuje normalne zachowania (Iwanicka, Pyżalski, Walter, 2020, p. 233).

Krytyka nowych technologii wynika często z uprzedzeń, ale także z braku umiejętności posługiwania się urządzeniami przez nauczycieli. Autorzy przywoływanego podręcznika stwierdzają nawet, że to właśnie wychowawcy pośrednio utrwalają przeświadczenie dzieci, że sprzęty elektroniczne służą przede wszystkim do grania (Iwanicka, Pyżalski, Walter, 2020, p. 226). Pracownicy szkół rezygnują z posługiwania się podczas lekcji smartfonami, gdyż prowadzenie lekcji z ich wykorzystaniem wymaga otwarcia się na nowość; konieczna jest kreatywność, wymyślenie i przygotowanie zajęć w takiej formie wymaga czasu i poświęcenia.

Tymczasem wyzwania zręcznościowe odpowiednio dobrane do wieku dziecka rozwijają umiejętności manualne (Iwanicka, Pyżalski, Walter, 2020, p. 221). Kolorowanki i

aplikacje umożliwiające rysowanie czy pisanie poprawiają koordynację oko–ręka. Gry miejskie dostępne za pośrednictwem aplikacji zachęcają do ruchu na świeżym powietrzu (np. popularna przed kilkoma laty gr Pokemon Go³). Nie możemy jednak zapominać, że dziecko potrzebuje tradycyjnych form stymulacji, bawienie się zabawkami wydającymi dźwięki, mającymi różne faktury, umożliwiającymi podejmowanie działań, np. wyginania, przekładania elementów, odłączania ich, zapewnia wszechstronną stymulację sensoryczną, ale także pobudza wyobraźnię. Najlepszym rozwiązaniem byłoby zatem połączenie tradycji i nowoczesności, co może zapewnić najmłodszym harmonijny rozwój, a także przygotowanie do funkcjonowania we współczesnym, technicyzowanym świecie.

Te dwa aspekty jest w stanie doskonale pogodzić interaktywny zeszyt edukacyjno-informacyjny. Przyglądając się ofercie Muzeum Stefana Żeromskiego w Nałęczowie, dochodzimy do wniosku, że nie ma potrzeby martwić się, że dziecko nie odnajdzie się w muzeum literackim. Instytucje te pracują zgodnie z wprowadzonym przez Petera Vergo, pojęciem „nowej muzeologii”, która jest swoistym wyzwaniem, dialogiem, wyjściem naprzeciw oczekiwaniom gości, by pomóc im w zrozumieniu zebranych eksponatów. Materiały dodatkowe przygotowane specjalnie z myślą o dzieciach, będące uzupełnieniem ekspozycji muzeów, pokazują małym gościom, że wycieczka do muzeum może być dobrą zabawą. Takie podejście stanowi element wychowania dzieci do kontaktu ze sztuką.

Zapotrzebowanie na tego typu publikacje zauważyć można w Muzeum Stefana Żeromskiego w Nałęczowie. Instytucja ta otwiera się na dzieci poprzez organizację zajęć dla grup zorganizowanych oraz wydarzeń, podczas których możliwe jest wzięcie udziału w warsztatach. Nie dysponuje natomiast materiałami pomagającymi zrozumieć wystawę dziecku będącemu np. na wycieczce z rodzicami. Ogromna liczba pamiątek związanych z rodziną przy małym metrażu wnętrza Chaty (ok. 42 m²) nie ułatwia zwiedzania. W takiej przestrzeni nie do końca percepcyjnie ukształtowane dzieci zazwyczaj nie potrafią skoncentrować się na szczegółach. Mała powierzchnia nie daje też możliwości ruchu i wzbogacenia ekspozycji np. o

³ Gra Pokemon Go dobrze pokazuje, że korzystanie z urządzeń mobilnych może być dla młodego człowieka bardzo korzystne, ale bez odpowiedniej opieki również niezwykle niebezpieczne. Plusem gry był fakt, że mobilizowała ona dzieci do wyjścia na dwór, zachęcała do zabawy z przyjaciółmi, rodzicami, stanowiła świetną zachętę do kontaktu z innymi ludźmi. W szczyt popularności gry odnotowywano jednak sytuacje, kiedy dziecko wpatrzony w telefon traciło kontakt z rzeczywistością i chcąc wypełnić kolejne wyzwanie, stawało się zagrożeniem dla siebie lub dla innych.

sprzęty elektroniczne (interaktywne ekrany), które rozszerzałyby wystawę o dodatkowe informacje prezentowane w atrakcyjnej dla najmłodszych formie. Sam charakter muzealiów (pamiętki rodzinne) nie sprzyja skupieniu uwagi dzieci, nie budzi ich ciekawości (zazwyczaj siedmio-, ośmiolatkowie nie interesują się meblami, starymi książkami, obrazami itp.). Taki mały gość wymaga oprowadzenia na tyle interesującego, że przyciągnie ono jego uwagę. Nie zawsze jednak taką funkcję mogą pełnić pracownicy muzeum, którzy zajęci są innymi obowiązkami i potrzebują czasu, by nawiązać kontakt z dzieckiem. Istnieją jednak inne sposoby na multimedialne uatrakcyjnienie wystawy. Jednym z pomysłów jest opracowanie interaktywnego przewodnika, umożliwiającego skupienie narracji wokół zwiedzanych obiektów.

Projekt publikacji przygotowany dla Muzeum Stefana Żeromskiego w Nałęczowie zatytułowano *Tajemnice Armatniej Góry*. Łączy ona w sobie cztery funkcje: oprowadza czytelnika po Muzeum Stefana Żeromskiego w Nałęczowie, przekazuje różnorodną wiedzę o świecie, kształtuje umiejętności, a także jest formą spędzania czasu na zabawie. W zeszycie edukacyjno-informacyjnym zdecydowano się zaproponować bajkową narrację, która stworzyłaby przyjazną atmosferę i zachęciła dziecko do udziału w aktywnym zwiedzaniu.

Istnieje kilka możliwości scenariuszy, jakie można przedstawić w Chacie Żeromskiego. Skupienie się na życiu młodopolskiego pisarza czy opowieść o jego żonie Oktawii nie wydawało się jednak odpowiednim rozwiązaniem dla dzieci w wieku 6/7–8/9 lat. Rolę głównego bohatera, opiekuna, a może przede wszystkim kolegi, rówieśnika i przewodnika pokazującego tytułowe *Tajemnice Armatniej Góry* powierzono synowi Żeromskiego – Adasiowi. Głównym celem zatem stało się ukazanie przez dziecko świata widzianego z perspektywy dziecka.

Przewodnik podzielono na dwie części – na stronach verso znajdują się teksty związane tematycznie z przestrzeniami muzealnymi (Chata, ogród, mauzoleum), prezentujące wybrane fakty dotyczące życia i twórczości Stefana Żeromskiego oraz jego rodziny, przekazujące ponadto wiedzę z zakresu historii, biologii, języka polskiego, architektury. Na stronach recto zamieszczono zadania odnoszące się do prezentowanych treści. W efekcie dziecko zwraca uwagę na wybrane elementy rzeczywistości i przy okazji zdobywa wiedzę z różnych dziedzin oraz ćwiczy umiejętności poznawcze, manualne, jednocześnie kształtując swoje kompetencje artystyczne, wykorzystując wyobraźnię.

Rozpoczęto od wprowadzenia głównego bohatera, który będzie towarzyszył dziecku przez cały czas zwiedzania muzeum. Mały gość zostaje zaproszony do wnętrza Chaty i zachęcony do aktywności, musi porównać końcówki kluczy i wybrać jeden, pasujący do narysowanego zamka. Na kolejnych stronach poznaje szczegóły związane z budową letniej pracowni Żeromskiego (rok i okoliczności powstania, architekta odpowiedzialnego za projekt i jego realizację). W celu utrzymania zainteresowania dziecka wprowadzono ciekawostkę związaną z walutami. Czytelnik dowiaduje się, jaka była wartość rubla w 1897 r., którą przeliczono na złotówki (5 zł). Z informacją sąsiaduje zadanie polegające na narysowaniu w koszyku przynajmniej 3 przedmiotów, które można kupić za podaną kwotę. Poprawne wykonanie polecenia w dobie rosnącej inflacji może być prawdziwym wyzwaniem (w przypadku publikacji zeszytu należy pamiętać o jego ewentualnym przeredagowaniu z uwzględnieniem sytuacji ekonomicznej), jednak jest możliwe do realizacji. Dzięki temu ćwiczeniu dziecko poznaje realia Polski końca XIX i początku XX w., kiedy walutą obowiązującą w Nałęczowie był rubel. Zadanie stanowi również okazję do rozwijania umiejętności matematycznych i plastycznych.

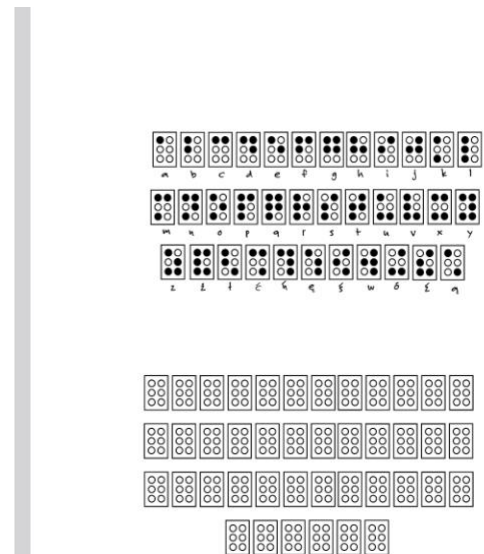
Od ogólnych informacji na temat Chaty zdecydowano się przejść do szczegółów. Przy czym najpierw skupiono się na przybliżeniu wybranych elementów stylu zakopiańskiego: wole oko, zamczone drzwi, podmurówka wykonana z kamienia łamanego, konstrukcja zrębowa, pazdur oraz element zdobniczy w postaci promieni słońca. Wizualizacją treści jest rysunek, wiernie oddający wygląd zabytkowego budynku. Zaznaczono na nim obecne w tekście pojęcia, które na podstawie opisu trzeba rozpoznać.

Kluczowym działaniem przy pracy nad zeszytem edukacyjno-informacyjnym było wskazywanie najciekawszych eksponatów wystawy Muzeum Stefana Żeromskiego w Nałęczowie. Jednym z nich niewątpliwie jest ręka mumii, która umożliwiła poruszenie różnych tematów. Za pomocą bezpośredniego zwrotu do adresata: „Ojej! A co to?“, zachęcono dziecko do spojrzenia w odpowiednim kierunku. Po nakierowaniu czytelnika na konkretny przedmiot i poinformowaniu, czym jest, zwrócono uwagę na zasady społecznego funkcjonowania (elementy *savoir-vivre*'u) „To nieładnie tak pokazywać palcem, prawda?”. Na sąsiedniej stronie (*recto*) znajduje się zadanie polegające na wyobrażeniu sobie postaci, do której mogła należeć zmumifikowana ręka oraz dorysowaniu do kończyny pozostałych części postaci. Należy również narysować mumii zabawną minę oraz namalować ciepłą odzież, mającą

uchronić Egipcjanina przed zimnem, co stwarza okazję do omówienia różnic geograficznych i klimatycznych między Polską a Egiptem.

Dziecku zaproponowano również kolorowankę, tematycznie pasującą do wspomnianego już eksponatu. Do pokolorowania mumii trzeba wykorzystać barwy tęczy. Jeśli mały gość ich nie zna, może skorzystać ze znajdującego się na stronie verso rysunku. Dzięki temu dziecko ćwiczy umiejętności manualne, a przy okazji poznaje ciekawe zjawisko meteorologiczne.

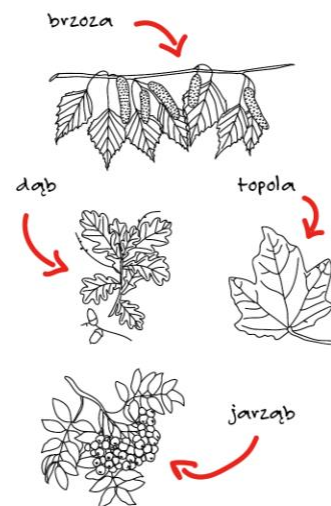
Na kolejnej stronie czeka na odbiorcę opowieść o tym, jak utrwalano tekst w starożytnym Egipcie, co stwarza okazję do rozmowy o piśmie rysunkowym oraz wykorzystaniu innych form komunikacji (np. znaki drogowe). Jako ćwiczenie zaproponowano w połowie narysowane kwiaty, które wymagają dokończenia, co pozwala kształtować kompetencje dziecka w zakresie rozpoznawania i odtwarzania kształtów. Interesującym i zarazem bardzo ważnym zagadnieniem jest ćwiczenie związane z pisaniem w systemie Braille'a.



Zdj. 1. Przykład zadania z wykorzystaniem systemu Braille'a

Mały czytelnik poznaje alfabet opracowany dla osób niewidomych, a także może zapisać dowolne słowo za pomocą tego systemu. Ćwiczenie pozwala otworzyć się na osoby z niepełnosprawnościami, buduje wrażliwość i tolerancję, pokazuje, że nie ma tematów tabu.

To tylko część opisanych stron zeszytu edukacyjno-informacyjnego. W jego wnętrzu znalazły się także treści, dotyczące: przodków Adama Żeromskiego, dawnej techniki wykonywania fotografii, dzieł napisanych w Chacie przez Stefana Żeromskiego (*Dzieje grzechu*, *Duma o hetmanie*, *Słowo o bandosie*, *Róża*), jak również zainteresowań Adasia. Ponieważ przestrzeń naturalna to idealne środowisko do nauki i wyciszenia (Połucha, Kruba, 2012, p. 69–70), wkomponowano w zeszyt edukacyjno-informacyjny materiały, wpisujące się w koncepcję „outdoor education” (Klichowska, 2017, p. 43) i „slow life” (Klichowska, 2017, p. 43). Za pomocą zadania, w którym należy posegregować śmieci, poruszono niezwykle istotny temat ekologii. Wskazanie różnic między osą a pszczołą ma służyć przekazaniu wiedzy o znaczeniu owadów w ekosystemie, a jednocześnie uczy dziecko wrażliwości na szczegóły oraz prostej analizy porównawczej. W zeszycie wykorzystano również wiedzę z zakresu botaniki. Przygotowano rysunki liści drzew znajdujących się w muzealnym ogrodzie, na których podstawie należy znaleźć konkretne gatunki, by prawidłowo dobrać kolory niezbędne do wykonania zadania.



Zdj. 2. Strony zeszytu edukacyjno-informacyjnego z zadaniem, polegającym na odnalezieniu konkretnych gatunków drzew w Muzeum Stefana Żeromskiego w Nałęczowie

Ponieważ w pracy z najmłodszymi należy wykorzystywać jak najwięcej zmysłów, w zeszycie wprowadzono polecenia: zobacz, dotknij, posłuchaj, angażujące nie tylko wzrok, ale także dotyk i słuch. Temu ostatniemu poświęcono odrębne zadanie.

Jaki tu hałas!

To w koronach drzew śpiewają ptaki, które przylatują do ogrodu z całej okolicy. Wiesz, że mogą latać nawet z prędkością ponad 300 kilometrów na godzinę? Aż nie chce się wierzyć!

Zawsze lubiłem słuchać ich śpiewu. Mam tu sporo przyjaciół, na przykład słowika zapowiadającego wiosnę. Zostawiam Cię z nimi i z ich śpiewem. Przyjdź jeszcze, aby odkryć kolejne tajemnice Armatniej Góry. A tymczasem do zobaczenia!

ZADANIE

Zeskanuj kod QR i posłuchaj śpiewu ptaków. Spróbuj je znaleźć w ogrodzie. To już ostatnie zadanie. Powodzenia!



36



kos



wróbek



szpak



37

Zdj. 3. Strony zeszytu edukacyjno-informacyjnego z zadaniem, polegającym na zapoznaniu się z popularnymi w Polsce gatunkami ptaków

Po zeskanowaniu kodu QR czytelnik przenoszony jest do nagrań śpiewu ptaków umieszczonych w serwisie YouTube. Na podstawie słyszanego dźwięku trzeba zlokalizować kosa, wróbla i szpaka (gatunki te powszechnie występują w ogrodzie).

Na końcu umieszczono materiały (elementy przeznaczone do wycięcia oraz rysunek poglądowy mający ułatwić złożenie obrazka) potrzebne do wykonania zadania związanego z informacjami dotyczącymi mauzoleum, któremu również w zeszycie poświęcono krótki wpis informacyjny.

Został nam ostatni punkt wycieczki


Mauzoleum...

Prawda, że to niezwykła budowla? Bardzo mi się podoba, bo przypomina góry, po których chętnie się wspinałem. Często zaglądamy tutaj wiewiórki, motylki, ptaki.

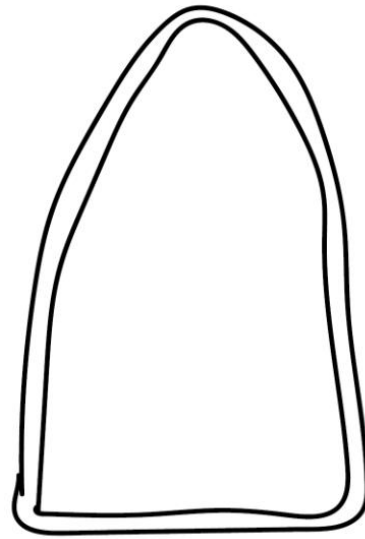
Podejdź bliżej i zajrzyj do środka. U góry ujrzyś witraż, czyli okno wykonane z małych kawałków kolorowego szkła. Ten, który widzisz, powstał na podstawie mojego rysunku. Podoba Ci się?

ZADANIE

Co powiesz na to, żeby samemu zrobić witraż? Na końcu zeszytu znajdziesz stronę z kształtami do wycięcia. Jest tam również obrazek, który ułatwi Ci składanie witraża. Wytnij elementy, pokoloruj je, a następnie przyklej w ramkę obok.



34



Zdj. 4. Strony zeszytu edukacyjno-informacyjnego poświęcone Mauzoleum

Zadanie polegające na wykonaniu witraża (trzeba ułożyć z puzzli obrazek i przykleić we wskazanym miejscu) zachęca do obejrzenia budowli i zajrzenia do środka. W tekście wytłumaczono, co to jest witraż, z czego się składa, nie zapomniano również poinformować o tym, że obraz widziany w mauzoleum, a wykonany z kawałków kolorowego szkła, powstał na podstawie rysunku Adama Żeromskiego.

Treści zamieszczone w zeszycie edukacyjno-informacyjnym pozwalają dziecku zaznajomić się z wystawą znajdującą się we wnętrzu Chaty, ale również z wyglądem zewnętrznym budynku i otoczeniem muzeum. Młody odbiorca zdobywa informacje nie tylko związane z językiem polskim, kulturą polską, ale również wiedzę ogólną. W ten sposób czytelnik uczy się inaczej postrzegać świat, widzieć go wieloaspektowo. Przy opracowywaniu zadań dołożono wszelkich starań, aby były zajmujące i aktywowały różne ośrodki mózgu, co miałyby rozwijać umiejętności poznawcze, manualne i psychoruchowe.

Ważną częścią zaprojektowanej dla Muzeum Stefana Żeromskiego publikacji, szczególnie ze względu na jej odbiorców, są rysunki oraz zdjęcia. Postarano się o takie ich dobranie, aby były wizualnym rozszerzeniem przekazywanych informacji, by ułatwiały zrozumienie treści, a jednocześnie zapewniały pozytywne doznania estetyczne. Wszystkie ilustracje, które znalazły się w zeszycie edukacyjnym, zostały ręcznie narysowane. Dążono do prostych form, mających dawać efekt naturalności, budzącej u dzieci pozytywne emocje.

W publikacji zamieszczono również zdjęcia ptaków. Ponieważ rozpoznanie gatunków ornitologicznych nie jest zadaniem łatwym, zdecydowano się na skorzystanie z fotografii, które najwierniej oddają wygląd poszczególnych ptaków. Materiał ikonograficzny zaczerpnięto z banków zdjęć udostępnionych na licencji CC0, dzięki czemu można je wykorzystać „bez pytania i bez przypisywania autorstwa, nawet w celach komercyjnych”⁴.

Barwą dominującą w projekcie jest niebieski. Zdecydowano się na użycie tego koloru ze względu na preferencje planowanego odbiorcy – dzieci lubią tę barwę. Niebieski uspakaja, symbolizuje otwartość (Beaird, George, 2015, p. 64), czystość oraz świeżość (Kilijańska, 2017, p. 178), często bywa wykorzystywany w ilustracjach przeznaczonych dla najmłodszych (Beaird, George, 2015, p. 64–65). W projekcie możemy dostrzec różne odcienie niebieskiego – od ciemnych po bardzo jasne. Tę barwę zastosowano nie tylko w obrazkach, stanowi ona także tło dla okładki i stron verso (informacyjnych, strony recto mają białe tło) części właściwej zeszytu edukacyjnego.

W pozostałych grafikach sięgano także po kolory: zielony, pomarańczowy i różowy, wszystkie o różnej intensywności. Żółte i pomarańczowe odcienie to kolory „energetyczne”, kojarzące się z radością, uśmiechem, słońcem i zabawą, dzięki czemu dynamizują projekt

⁴ Licencja Pixabay, <https://pixabay.com/pl/>, [dostęp: 8 lipca 2022 r.]

(Beaird, George, 2015, p. 64–65). Kontrastem dla tych barw jest ciemny odcień zielonego, który uspakaja kompozycję. Ostatnim kolorem dopełniającym jest różowy kojarzony z „miłością, przyjaźnią i ciepłem”⁵.

Barwy czerwonej jest w ilustracjach stosunkowo niewiele – występuje w płaszczu Adasia, a także została wprowadzona jako komponent urozmaicający przekaz słowny. Dodatkowo wykorzystano ją razem z bielą oraz kolorem czarnym przy tworzeniu ramek w zadaniach, co daje efekt czytelności.

Łatwość rozpoznawania poszczególnych znaków (Mitchell, Wightman, 2015, p. 20) jest szczególnie ważna w przypadku publikacji przeznaczonych dla dzieci w wieku wczesnoszkolnym. Trzeba mieć świadomość, że są to niedoświadczeni czytelnicy, dopiero przyzwyczajający się do tekstu. W celu ułatwienia percepcji treści wizualnej wybrano przyjaźnie wyglądające kroje pisma o prostych, pełnych i zaokrąglonych kształtach. Zwrócono przy tym uwagę, aby litery „a” i „g” miały pisany kształt, czyli jak najbardziej przypominały w formie te, których dziecko uczy się w szkole. Szukając odpowiednich fontów, uwzględniono również wysokość x, ponieważ długie wydłużenia umożliwiają rozróżnienie liter „h n, a d” (Woliński, 2008, p. 34).

Do tekstu ciągłego zastosowano szeryfowy krój pisma Mokoko stworzony przez studio Dalton Maag⁶. Jest to font czytelny, nadający się do składu większych całości. W projekcie wykorzystano dwie odmiany Mokoko: Regular, 14 punktów do tekstu ciągłego i Medium, 18 stopni do nagłówków. Adam Woliński stwierdza, że w dłuższych fragmentach tekstu publikacji dla dzieci „w wieku 7 lat stopień pisma może wynosić 16 punktów [...], dla dzieci w wieku 8–9 lat stopień pisma może wynosić 12 punktów” (Woliński, 2008, p. 34). Zeszyt edukacyjno-informacyjny jest skierowany do dzieci w wieku 6/7–8/9 lat, dlatego zdecydowano się zastosować 14 punktów dla tekstu ciągłego, aby wypośredkować podane przez Wolińskiego parametry związane z wielkością liter.

Tytuł znajdujący się na okładce oraz wszelkie treści zamieszczane przy ilustracjach lub w zadaniach zapisano pismem akcydensowym, które dzięki nietypowym kształtom przyciąga uwagę czytelnika, z tego względu idealnie sprawdza się jako forma wyróżnienia (Mitchell,

⁵ Psychologia koloru różowego, <https://cyrekdigital.com/pl/blog/psychologia-koloru-rozowy/>, dostęp: 4 lipca 2022 r.

⁶ Mokoko, <https://fonts.adobe.com/fonts/mokoko#recommendations-section>, dostęp: 4 lipca 2022 r.

Wightman, 2015, p. 62). Wybrano font Felt Tip Roman opracowany przez Mark Simonson Studio⁷ w odmianie Regular i Bold. Pagine, o stopniu takim samym, co tekst główny (14 punktów), umieszczono u dołu dolnego marginesu (na stronach verso w lewym dolnym rogu, na stronach recto w prawym dolnym rogu), co ułatwia szukanie treści (French, 2018, p. 306).

Wysoką czytelność tekstu starano się także uzyskać przez zalecane w publikacjach dla dzieci wyrównanie treści do lewego marginesu (Woliński, 2008, p. 34) (skład chorągiewkowy), zastosowanie odpowiedniej interlinii (18 punktów) oraz wprowadzenie odstępów wyrazowych ułatwiających rozczytanie poszczególnych leksemów. Przeważają zdania krótkie, nieskomplikowane, o niewyszukanym słownictwie, które powinno być znane dzieciom w wieku wczesnoszkolnym.

Dostępność zeszytu edukacyjnego ma także zapewniać zastosowanie kodów QR, umożliwiające odsłuchanie treści zamieszczonych w zeszycie. Każdy fragment został nagrany, a następnie zapisany na Dysku Google. Po zeskanowaniu kodu QR czytelnik zostaje przeniesiony do konkretnego pliku audio. Jest to nie tylko urozmaicenie materiału, ale także rozwiązanie przeznaczone dla dzieci, które nie potrafią jeszcze płynnie czytać lub mają problemy ze wzrokiem.

Projekt wykonano dla formatu A5 (48 mm x 210 mm). Sugeruje się wydruk publikacji na papierze ekologicznym, co wpisuje się w ideę uczenia dzieci myślenia z uwzględnieniem podejścia ekologicznego. Proponuje się niepowlekany papier Ecco book, volume 2.0, w kolorze cream, który dobrze współgrałby ze stronami błękitnymi i stanowił idealne tło dla ilustracji. Ilustracje zazwyczaj wymagają zastosowania papieru powlekanego, ponieważ jego gładka powierzchnia zapewnia odpowiednie wchłonięcie barw CMYK, a co za tym idzie, najlepszą jakość druku (Mitchell, Wightman, 2015, p. 62). W przypadku zeszytu nie jest wymagany idealny wygląd obrazów jak w albumach. Ważniejsze jest umożliwienie dziecku swobodnego pisania i kolorowania.

Gramatura papieru nie może być niższa niż 80g/m², ponieważ może to utrudniać przewracanie przez dziecko stron. Najmłodszy nie kontrolują siły nacisku kredek czy ołówków, dlatego zbyt cienki papier jest niewskazany (będzie się rozrywał). Ze względu na wymogi

⁷ Felt Tip Roman, <https://fonts.adobe.com/fonts/felt-tip#about-section>, dostęp: 4 lipca 2022 r.

wydawnicze, w trosce o niemarnowanie papieru, projekt składa się z podzielnej przez cztery liczby stron.

Zeszyt edukacyjno-informacyjny powstał w konsultacji z pracownikami Muzeum Stefana Żeromskiego w Nałęczowie. Uwzględniono w nim najnowsze zasady kształcenia dzieci w wieku wczesnoszkolnym i połączono je z wiedzą z zakresu typografii. W efekcie powstała publikacja, umożliwiająca najmłodszym gościom Chaty poznanie ekspozycji muzeum w ciekawy sposób, łącząc zabawę z poszerzaniem zasobu wiedzy i zdobywaniem nowych umiejętności. Zastosowanie kodów QR uczy prawidłowego korzystania z urządzeń mobilnych. Pokazuje, że mogą one służyć do nauki i pożytecznego spędzania czasu (np. szukania w ogrodzie ptaków) z rodzicami lub w grupie rówieśników. Praca ta udowadnia, że muzea mają ogromny potencjał, dzięki któremu można wypełniać luki w polskim systemie szkolnictwa, dlatego niezwykle istotne jest zachęcanie dzieci do odwiedzenia tego typu miejsc. Publikacje stanowiące przewodniki aktywizujące dzieci w dużej mierze przyczyniają się do pozytywnego odbioru przestrzeni muzeów, a także rozwijają umiejętności poznawcze i artystyczne najmłodszych gości tych instytucji.

Bibliografia:

- Beaird, J., George, J. (2015). *Niezawodne zasady web designu. Projektowanie spektakularnych witryn internetowych*. Gliwice: Helion.
- Borusiewicz, M. (2012). *Nauka czy rozrywka. Nowa muzeologia w europejskich definicjach muzeum*. Kraków: Universitas.
- Czyb-Rojewska, J., & Łojek, J. (2002). *Człowiek w kulturze. Program nauczania języka polskiego w liceum*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- French N. (2018). *InDesign i tekst*. Warszawa: Adobe Press.
- Hansen, A. (2020). *Wyloguj swój mózg*. Kraków: Znak.
- Inglot-Gonera, M. (2011). Co ma ręka do głowy? Czyli o roli prac ręcznych w rozwoju dziecka. *Nauczyciel i Szkoła*, 2, 189–191.
- Kilijańska, B. (2017). Wpływ koloru przekazu na jego percepcję. *Dziennikarstwo i Media*, 8.
- Klichowska, A. (2017). Bliżej natury – o tendencjach kształtowania przestrzeni rozwoju dziecka. In: H. Krauze-Sikorska, M. Klichowski (eds.), *Świat Małego Dziecka* (pp. 33–47). Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Kowalska, D. (2020). Znaczenie twórczości plastycznej w rozwoju dziecka w wieku przedszkolnym. *Pedagogika Przedszkolna i Wczesnoszkolna*, 8(2), 37–49.
- Latoch-Zielińska, M. (2005). Wiedza o kulturze – nowy przedmiot kształcenia w szkole ponadgimnazjalnej In: K. Bakula, D. Michułka (eds.), *Nauka o literaturze i języku a metodyka*. (pp. 45–55). Wrocław: WTN.
- Lise, E. (2010). *Co tam się dzieje?*. Poznań: Media Rodzina.

- Mitchell, M., & Wightman, S. (2015). *Typografia książki. Podręcznik projektanta*. Kraków: d2d.pl.
- Morawska, I. (2012). Muzea literackie w edukacji kulturowej młodego pokolenia. In: G. Żuk, E. Łoś (eds.), *Muzea literackie. Historia, edukacja, perspektywy* (pp. 13–23). Lublin: Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej.
- Murawska, B. (2014). Edukacja wczesnoszkolna. In: A. I. Brzezińska (ed.), *Niezbędnik dobrego nauczyciela* (pp. 1–63). Warszawa: Instytut Badań Edukacyjnych.
- Pater, R. (2016). *Edukacja muzealna – muzea dla dzieci i młodzieży*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Połucha, I., & Kruba, M. (2012). Możliwości edukacji w przestrzeni ogrodowej. *Teka Komisji Architektury, Urbanistyki i Studiów Krajobrazowych*, 8, 69–79.
- Sieńczewska, M., Sobierańska, D., & Radwańska, M. (2015). *Edukacja artystyczna w edukacji najmłodszych uczniów szkoły podstawowej*. Warszawa: Ośrodek Rozwoju Edukacji.
- Skrzetuska, E. (2009). Kształcenie Zintegrowane – wprowadzenie do wspólnoty ludzkiej. In: K. Kusiak, I. Nowakowska, R. Stawinoga (eds.), *Edukacyjne konteksty rozwoju dziecka w wieku wczesnoszkolnym* (pp. 51–64). Lublin: Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej.
- Skutnik, J. (2005). Muzeum sztuki jako miejsce mediacji kulturalnej i artystycznej, *Kultura Współczesna*, 2, 182–194.
- Szymańska, K. Z. (1994). Muzea literackie w Polsce: rekonesans. *Prace Naukowe. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury*, 4, 187–207.
- Walter, N., Pyżalski, J., Iwanicka, A., Kąkolewicz, M., Michniuk, A., Barwicka, A., & Sikorska M. J. (2020). Media cyfrowe a edukacja dziecka. In: H. Krauze-Sikorska, M. Klichowski (eds.), *Pedagogika dziecka. Podręcznik akademicki* (pp. 216–243). Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Woliński, A. (2008). *Edycja tekstów*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Agata Jarecka

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

e-mail: agatajarecka@wp.pl

Die verdoppelte Liebesgeschichte in Peter Stamms „Die sanfte Gleichgültigkeit der Welt“

Abstract: The subject of article is the doppelgänger motive and its different forms in the novel “Die sanfte Gleichgültigkeit der Welt” that was written by the Swiss writer Peter Stamm in 2018. The claim of this paper is not only analysis of the novel, in which the main character and his partner discover the existence of characters who reproduce situations from their lives. The research problem is also to discern whether the reader is confronted here only with the phenomenon of the double or rather with a possible mental illness.

Keywords: doppelgänger, fantasy, romanticism

1. Einleitung

Die Vorstellung jemandem zu begegnen, der einer anderen Person ähnlich oder sogar mit ihr identisch ist, stellt das herkömmliche Realitätsverständnis auf eine schwere Probe. Plötzlich scheint die Grenze zwischen Innen und Außen verwischt zu sein und man fühlt sich einerseits befremdet und entblößt, andererseits aber fähig, stärker als gewöhnlich in das eigene Leben eingreifen und den Lauf der Dinge ändern bzw. verbessern zu können. Die Verdoppelung des Ichs lässt sich auf den ersten Blick nicht rational erklären und kann unterschiedlich bedingt sein.

Der Umgang mit dem Unerklärlichen wurde seit dem 18. Jahrhundert in der Literatur gepflegt und erlebte seine Blütezeit in der Epoche der Romantik. Es entwickelte sich die phantastische Literatur, bei der stets gefragt wird, ob es sich um Wahrheit, Wunder oder Illusion handelt. Ein wichtiges, oft in der Romantik verwendetes Motiv innerhalb dieses Genres ist der Doppelgänger, der entweder als eine reale Person oder als eine zweite Seele des Menschen in Erscheinung tritt.(vgl. Frenzel 1999, p. 94). Oft wird der Doppelgänger „als der Gestalt gewordene, verdrängte Teil der eigenen Person, der, ihr gegenüber tretend, dennoch untrennbar mit ihr verbunden bleibt“ (Zondergeld 1983, p. 274) beschrieben und findet seine Herkunft in der Ich-Spaltung eines Menschen, der seine Identität in Frage stellt. Christof Forderer (1999), der sich mit dem Doppelgänger motiv befasst, stellt wie folgt fest:

[...] die Herkunft aus der Erfahrung einer problematischen Identität auch fast schon der einzige verallgemeinerbare Zug am modernen Doppelgänger ist. [...] All die verdoppelten, halbierten, sich erscheinenden oder sich selbst entziehenden Menschen [...] haben erfahren müssen, dass ihr Ich nicht selbstverständlich mit sich zusammenpasst, vielleicht sogar nirgends hinpasst. (Forderer, 1999, p. 17)

Zu Autoren, dessen Werke sich durch Ambiguität der Ereignisse charakterisieren, gehört der Schweizer Schriftsteller Peter Stamm. Ohne Zweifel kann man feststellen, dass seine Romane oft die Merkmale der Romantik aufweisen. Charakteristisch für ihn ist u.a. die Bevorzugung von Schauplätzen, die mit wilder Natur zusammenhängen: seien es die Gebirge z.B. die Hochtäler der Alpen, sei es das Meer. Wie der Autor selbst konstatiert:

In meinen Büchern tauchen immer wieder Motive dieser Literaturepoche [d.i. der Romantik, A.J.] auf, etwa in der Erzählung «Deep Furrows» aus dem Band «In fremden Gärten» oder im Wandermotiv meines letzten Romans «Weit über das Land». Ich verehere Autoren dieser Zeit, vor allem die Lyriker. (zit. nach Arnet 2018)⁸

In einem seiner neuesten Romane *Die sanfte Gleichgültigkeit der Welt* von 2018 taucht ein für die Romantik typisches Doppelgänger-Motiv auf, das auf „die Existenz zweier gleichzeitig nebeneinander agierender, sich möglicherweise gegenseitig verdrängender Figuren beruht, die auf diese selbst und ihr Umfeld eine verblüffende bis unheimliche Wirkung hat“. (Frenzel 1999, p. 94) In einem Werkstattbericht gab Stamm zu, dass das Doppelgängerthema in seinen Büchern immer vorhanden gewesen sei, sei es in *An einem Tag wie diesem*, wo eine Hauptfigur seine Jugendliebe in einer literarischen Figur wiedererkennt, sei es in *Ungefähre Landschaft*, in der sich Katharinas Mann Thomas eine fiktive Biografie erfindet, die eine Idealisierung seines realen Lebens ist.

Ziel der vorliegenden Studie ist es, herauszufinden, welche Erklärungsversuche auf die im Roman vorkommende Doppelgängererscheinung anwendbar sind und inwieweit dieses Werk die Merkmale der phantastischen Literatur und der romantischen Epoche enthält.

2. „Vielleicht hat ja jeder irgendwo einen Doppelgänger.“ (Stamm 2018, p. 85)

Peter Stamm führt uns in ein virtuos konstruiertes Labyrinth, in dem wir uns glücklich verlieren. (Radio SRF4 2018)

⁸ Mit den Lyrikern meinte Stamm u.a. den deutschen Lyriker und Schriftsteller der Romantik, Joseph von Eichendorff.

So lautete die Begründung der Jury bei der Verleihung des Schweizer Buchpreises, den Peter Stamm 2018 für „Die sanfte Gleichgültigkeit der Welt“ erhielt. Nicht ohne Grund wurde die Handlung des Werkes als Labyrinth bezeichnet, denn hier empfindet der Leser eine Unschlüssigkeit⁹ bezüglich der erzählten Welt. In diesem Roman wird das bei Stamm häufig wiederkehrende Thema angesprochen – eine Liebesbeziehung, die diesmal ‚verdoppelt‘ wird. Stamm ging nämlich über die Realitätsgesetze hinaus und „habe einen vielschichtigen Doppelgänger-Roman geschrieben, in dem sich zwei Künstlerpaare spiegeln.“ (Radio SRF4 2018)

Der Protagonist und gleichzeitig Ich-Erzähler Christoph, ein erfolgreicher Schriftsteller, verabredet sich in Stockholm mit einer jungen Frau namens Lena, um ihr seine Geschichte zu erzählen. Es ist jedoch keine gewöhnliche Geschichte – er behauptet, sie sei ähnlich einer Frau, die er vor zwanzig Jahren geliebt habe, er glaubt, alles von Lena zu wissen und weiß, was sie in der Zukunft erwartet. Damit noch nicht genug: Die junge Frau lebt mit ihrem Freund zusammen, der den gleichen Namen wie Christoph trägt, den gleichen Beruf ausübt und gerade an seinem ersten Romanprojekt arbeitet, ebenso wie die Hauptfigur vor Jahren.

Seine Geschichte beginnt Christoph mit der Rückblende und erzählt von unheimlichen Begegnungen mit einem Mann, in dem er sich selbst sah, als schaue er in einen Spiegel. Diese außergewöhnlichen Situationen wollten ihm nicht aus dem Kopf gehen, sodass er überprüfen wollte, ob sein Alter Ego tatsächlich sein Leben führt und es zu beobachten begann. Die Neugier ging jedoch in Wahnsinn über, weil er sich ganz in das Leben seines Doppelgängers vertiefte. Er hatte das Gefühl, als hätte ihm jemand sein eigenes Leben geraubt. Seine Besessenheit war so intensiv, dass er eines Tages beschloss, sein altes Leben aufzugeben.

Außer von seinem Doppelgänger, erzählt Christoph auch von seiner Geliebten namens Magdalena und von der gescheiterten Beziehung mit ihr. Christoph erschrak über die frappierenden Ähnlichkeiten, die zwischen seiner damaligen Partnerin und Lena vorkamen. Ihre Bewegung, Gesichtsausdruck, sowie ihr szenisches Spiel schienen fast gleich zu sein wie diejenigen Magdalenas:

⁹ Zum Begriff vgl. Todorov (1992, p.25–26).

Sie fragte, ob ich etwas von meiner Magdalena in ihr sehe? Alles, sagte ich, Sie sind, wie sie damals war, Ihre Bewegungen, Ihr Lachen, Ihre Unbeschwertheit und Ihr Ernst. (Stamm, 2018, p. 147)

Während des Gesprächs zwischen Christoph und Lena stellt sich heraus, dass es mehr Parallelen gibt und dass sich die von ihm erzählte Geschichte mit Lenas Leben deckt. Lena und ihr Freund Chris führen nämlich dasselbe Leben wie der Erzähler mit seiner Freundin vor Jahren führte. Bis auf wenige Abweichungen scheint alles andere zu passen: das Paar hat sich unter gleichen Umständen in den Bergen kennengelernt und sich in der gleichen Situation zum ersten Mal geküsst.

Was die Erzählzeit in diesem Roman anbetrifft, wird hier die Vergangenheit mit der Gegenwart vermischt, sodass der Leser manchmal unsicher bleibt, wann es sich um die Erinnerungen von Christoph handelt und wann das Gespräch mit Lena fortgesetzt wird. Die von Christoph erzählte Geschichte stößt kontinuierlich an die Grenze der Glaubwürdigkeit. Gerade die Doppelgängererscheinung und die Duplizität der beiden Liebesgeschichten erscheinen im realen Leben als etwas Unnatürliches und Unwirkliches. Dadurch kann die Realitätskompatibilität¹⁰ des Romans vom Leser in Zweifel gezogen werden, was folgende Fragen nach sich zieht: Ist es überhaupt möglich, in das eigene Leben nochmal einzugreifen? Lebt Christoph in einer Welt, in der jeder Mensch seinen Doppelgänger hat und Einfluss auf den Lauf der Dinge nehmen könnte? Oder leidet er unter einer psychischen Erkrankung und hat sich die ganze Doppelgänger-Geschichte eingebildet?

Will man den Handlungsverlauf ganz nüchtern betrachten, dann würde man die einfachste Lösung vorschlagen: Der alte, unter Liebeskummer leidende Mann, stellt sich ein Szenario vor, wie alles in seinem Leben hätte anders verlaufen können. Da die Literatur jedoch eine Vielfalt von fiktiv gestalteten Welten zur Verfügung stellt, kann der Leser über sein rationales Verständnis hinausgehen und die Existenz einer anderen, von der Realweltstruktur abweichenden Welt annehmen.

¹⁰ Zum Begriff vgl. Wunsch (1991, pp. 23–24).

3. Diskrepanz zwischen dem Erwünschten und Tatsächlichen

Christoph, der mehrmals seinem Doppelgänger Chris begegnete, war zunächst verblüfft und fühlte sich verlegen und unsicher. Er dachte daran ihn anzusprechen, aber „empfand eine seltsame Scheu oder gar Angst“. (Stamm 2018, p. 36) Man könnte daraus schlussfolgern, dass sogar für ihn die Existenz von Doppelgängern nichts Selbstverständliches war. Erst mit der Zeit machte er sich mit der außergewöhnlichen Situation vertraut, er traute sich sogar, endlich seinen Doppelgänger anzusprechen und ihm die ganze Geschichte zu erzählen. Auch Lena wunderte sich darüber, dass Christoph jahrelang keinen Versuch wagte, in ihr Leben mit Chris einzugreifen:

Waren Sie nie in Versuchung, in unser Leben einzugreifen?, fragte Lena, um Fehler zu korrigieren, die Sie gemacht haben, unserem Leben eine andere Wendung zu geben? Oder einfach aus Neugier, um auszuprobieren, was dann geschieht. Ich habe Angst davor, sagte ich. Wer weiß, was dabei herauskommt? (Stamm 2018, p. 85)

Obwohl Christoph keinen direkten Einfluss auf den Lauf der Dinge nehmen wollte, beeinflusste sein Treffen mit Lena doch ihr Leben mit Chris. Als Christoph ihr die Zukunft verriet, änderte sich ihre Denkweise und ihre Einstellung zu der Beziehung mit Chris. Sicherlich würde ihr Leben jetzt anders aussehen, als vor diesem seltsamen Treffen. Sie war sogar böse auf Christoph, und warf ihm vor, dass er mit seiner Geschichte in ihrem Leben mischt:

Ich denke, wir können unsere Angelegenheiten selbst regeln. Oder meinen Sie, Sie können Ihr Leben in Ordnung bringen, indem Sie in unserem herumfuschen? [...] Die Frage ist, ob Sie ihm [Chris] ein besseres Leben gönnen, [...] oder ob Sie seines genauso ruinieren wollen, wie Sie Ihres ruiniert haben. (Stamm 2018, p. 139)

Mit dem Wissen über ihr zukünftiges Zusammenleben mit Chris könnte sie nämlich entweder einen anderen Weg beschreiten oder die Entscheidungen dem Schicksal überlassen: „Aber vielleicht kann er nur so werden wie Sie, wenn ich ihn verlasse, wenn sein Leben in die Brüche geht, wie Ihres in die Brüche gegangen ist.“ (Stamm 2018, p. 147) Dann könnte man annehmen, dass das Schicksal sowohl von Magdalena und Christoph als auch von Lena und Chris schon vorbestimmt wurde und unvermeidlich ist. Beachtenswert ist die Szene, als Christoph mit Lena in einer Kneipe saß, während ein alter Mann hereinkam und ihm leise eine merkwürdige Mitteilung machte: „Es ist zu spät [...] Es wird immer zu spät sein.“ (Stamm 2018, p. 92) Man könnte vermuten, dass der alte Mann nicht zufällig in diesem Moment auftauchte. Vielleicht

wusste er genau, dass sich Christoph mit Lena in dieser Zeit in der Kneipe treffen wird, weil diese Situation schon einmal stattgefunden hat. Man könnte daraus schließen, dass Christoph mehrere Doppelgänger in verschiedenem Alter hatte und der Mann sein älteres Ich aus der Zukunft war:

Während ich Lena gefolgt war, hatte ich mich gefragt, ob wohl auch meiner Magdalena vor sechzehn Jahren jemand nachgegangen war, ob ich nicht nur einen Doppelgänger hatte, sondern selbst einer war, Teil einer endlosen Kette immer gleicher Leben, die sich durch die Geschichte zog. (Stamm 2018, p. 77)

Die geheimnisvollen Worte des alten Mannes können bedeuten, dass die Beziehung mit Magdalena bzw. Lena ohnehin zum Scheitern verurteilt ist, unabhängig von den Versuchen, in ihr Leben einzugreifen. Wahrscheinlich kam es schon vor Jahren zu einem gleichen Treffen zwischen ihm und Magdalena, was ihre Beziehung mit Christoph beeinflusste:

Ich versuchte mich zu erinnern, was Magdalena mir damals von ihren Tagen erzählt hatte, ob sie auf dem Waldfriedhof gewesen war mit einem Mann, der ihr eine verrückte Geschichte erzählt hatte. (Stamm 2018, p. 77)

Auf diese Weise würde nicht nur die Beziehung von Lena und Chris scheitern, sondern auch alle zukünftigen Beziehungen der noch nicht existierenden Doppelgänger. Unabhängig von den zahlreichen Unterschieden in ihren Lebensläufen, würde ihr Leben immer den gleichen Lauf nehmen:

Es ist, wie wenn ein Stück von verschiedenen Regisseuren inszeniert wird. Die Bilder sind andere, sogar der Text kann geändert oder gekürzt werden, aber die Handlung nimmt ihren unabwendbaren Lauf. (Stamm 2018, p. 81)

Nachdem sich Lena und Christoph voneinander verabschiedeten, wird die weitere Handlung nur aus der Sicht von Christoph dargestellt. Somit hat der Leser keine Möglichkeit mehr, das Leben von Lena zu verfolgen und wird nie erfahren, welchen Einfluss das unheimliche Treffen auf ihre zukünftigen Entscheidungen haben wird. Nimmt man an, dass das Schicksal aller Figuren schon vorbestimmt ist, dann könnte man vermuten, dass auch ihre Beziehung mit der Zeit scheitern wird.

Im Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm (Grimm Version 01/21) wird der Doppelgänger als jemand definiert, „von dem man wähnt, er könne sich zu gleicher Zeit an zwei verschiedenen Orten zeigen“ und „der einem andern so ähnlich ist dass er leicht mit ihm

verwechselt wird.“ Die zweite Begriffsdefinition lässt sich jedoch nicht auf den Fall von Christoph übertragen. Es ist anzumerken, dass jeder Doppelgänger von Christoph in einem anderen Alter war. Die äußere Ähnlichkeit aller Figuren in der gleichen Zeit muss somit ausgeschlossen werden und ihre Verwechslung unmöglich sein.

Die Verdoppelung eines Ichs kann einen unterschiedlichen Hintergrund haben, sei es der Identitätsverlust eines Menschen, sei es die idealisierte Vorstellung von sich selbst oder sogar die existenzielle Frage nach der Bestimmung des eigenen Lebens. Die Doppelgänger können Spiegelungen von Gefühlen, Befürchtungen oder Wünschen sein. Sie „ermöglichen Darstellungen von Eigenschaften, die eine Person in ihrer besonderen psychologischen Verfassung ausweisen“ und „artikulieren Gefühle, welche die Person nicht ausdrücken kann, weil sie unterdrückt sind und in einer Sphäre wurzeln, die sich dem Aussprechen entzieht.“ (Daemmrich 198, p. 98). Einerseits könnte man annehmen, dass Christoph seine eigene Identität in Frage stellte und eine falsche Überzeugung von sich selbst hatte. Die Beobachtung seines jüngeren Ichs gab ihm die Möglichkeit, seine damaligen Entscheidungen erneut zu analysieren. In seiner Spiegelung erkannte er plötzlich das wahre Ich und war bestürzt über seine Naivität. Die in seiner Erinnerung behaltenen Bilder waren ganz anders und entsprachen kaum den Tatsachen – in Wirklichkeit erwies sich Christoph als unsympathischer und unaufrichtiger Mensch:

Selbst seine Freundlichkeit schien nur gespielt. Unter der Maske seines Lächelns sah ich etwas Verkniffenes, Verkrampftes, wie ich es von Menschen kannte, die ihre wahren Beweggründe verbargen, aber ihre Ziele ohne Rücksicht auf andere verfolgten. Ich konnte nicht glauben, dass mein Gesicht vor sechzehn Jahren so ausgesehen hatte. (Stamm 2018, p. 96)

Auf der anderen Seite wird die Gestalt des Doppelgängers als ein Wunschbild und etwas Unerreichbares betrachtet. Er wird oft als ein nicht der Wirklichkeit entsprechendes Idealbild interpretiert. Im Falle von Christoph würde dann die utopische Vorstellung von einem perfekten Leben realisierbar. Während Christoph sein Leben allein führte und nicht mehr als Schriftsteller tätig war, entwickelte Chris seine literarische Karriere und lebte eine glückliche Beziehung mit Lena. Es kam sogar zu einer Heirat, woran Christoph und Magdalena nie gedacht haben. Christoph beneidete seinen Doppelgänger um sein Glück, weil er seine Chance ungenutzt

verstreichen ließ. Durch die Erscheinung seines jüngeren Ichs hatte er die Möglichkeit in sein damaliges, jedoch verbessertes Leben noch mal hineinzuschnuppern.

4. Spaltungsphantasien und Wahnsinn als alternative Deutungsmöglichkeiten der Doppelgänger-Erscheinung

Es sollte nicht ausgeschlossen werden, dass das Doppelgänger-Erlebnis von Christoph in Wirklichkeit auf eine Halluzination bzw. einen Traum zurückzuführen ist. Dann könnte diese Erscheinung als Symptom psychischer Erkrankung betrachtet werden. Schon im 18. Jahrhundert interessierte man sich vermehrt für das Doppelgänger-Phänomen als Symptom des Wahnsinns, nämlich der Schizophrenie, deren Krankheitsbild u.a. durch „verändertes Zeitgefühl, Verfolgungswahn, Depersonalisierungserfahrungen (Selbstentfremdung), und Realitätsverlust“ (Bär 2005, p. 24) gekennzeichnet ist. Diese Variante des möglichen Geschehens lässt sich dann mit der psychologischen Phantastik verbinden, bei der die „übernatürlichen Handlungselemente auch als Emanation eines kranken Hirns gedeutet werden können.“ (Zondergeld 1983, p. 290).

Auf der einen Seite ist anzunehmen, dass Christoph mit Magdalenas Verlust nicht zurechtkommen konnte. Anstatt eine glückliche Beziehung zu wählen, entschied er sich für die Literatur. Mit der Zeit begriff er jedoch, dass es Magdalena ist, nach der er sich am meisten sehnt:

Und doch vermisste ich meine Freundin, sagte ich, so heftig, dass es mir manchmal schien, als sei ich ohne sie nur ein halber Mensch, als könnte ich ohne sie nicht existieren. (Stamm 2018, p. 41)

Wird die Trennung nicht richtig aufgearbeitet, kann sie permanente und tiefe Spuren in der Psyche der betroffenen Person hinterlassen. Das unverarbeitete Trauma nach der Trennung mit Magdalena könnte dann im Falle von Christoph psychische Störungen zur Folge haben. Schon am Anfang des Romans ist die Rede von Magdalena, die ihn jede Nacht besucht. Es sollte jedoch betont werden, dass der Protagonist ein alter Mann ist und seine Beziehung mit Magdalena schon vor langer Zeit in die Brüche ging. Somit kann geschlussfolgert werden, dass die nächtlichen Besuche entweder Träume oder Visionen sind.

Auf die Verrücktheit von Christoph könnte auch die Tatsache deuten, dass er selbst nicht mehr wusste, ob er an allen diesen Geschehnissen wirklich beteiligt ist, oder sie sich nur eingebildet bzw. davon geträumt hatte:

Ich begann an der ganzen Doppelgängergeschichte zu zweifeln. Vielleicht hatte ich mir alles nur eingebildet, immerhin war ich bei unserer ersten Begegnung betrunken gewesen. [...] (Stamm 2018, p. 91)

Sein Bedenken bestätigte auch Lena, die ihm eine psychische Krankheit zum Vorwurf machte: „Es gibt eine ganz einfache Erzkklärung für das alles. [...] Dass Sie verrückt sind und alles erfunden haben.“ (Stamm 2018, p. 38)

Überdies schienen die anderen Figuren Chris nicht zu bemerken, als wäre er nur für Christoph sichtbar. Nach ihren zweiten Begegnung an der Universität wollte Christoph mehr Informationen über sein jüngeres Ich erhalten, aber der Professor konnte sich an solch einen Studenten nicht erinnern. Auch der Protagonist erwog die Möglichkeit, sein Doppelgänger könnte nur seinetwegen existieren:

[...] Ich habe manchmal das Gefühl, er existiere nur meinetwegen. Wäre ich ihm nicht begegnet, hätte es ihn nie gegeben. Als sei er ein Kind meiner Erinnerung, eine Erinnerung, die Wirklichkeit geworden ist. (Stamm 2018, p. 85)

Wäre Chris ein echter Mensch, würde er bestimmt bemerken, dass ihm jemand die ganze Zeit auf der Spur bleibt. Stattdessen schien er Christoph nicht wahrzunehmen, als wäre er für ihn ganz unsichtbar. Bei jeder Begegnung kreuzten sich ihre Blicke, aber nur einer von ihnen schien verblüfft zu sein: „Erstaunlicherweise schien er nichts von der Ähnlichkeit, von unserer Gleichheit zu bemerken.“ (Stamm 2018, p. 25)

Mit der Zeit wurde Christoph immer wahnsinniger, sodass er seine Stadt und sogar sein Land verließ und nach Barcelona wegzog, „um ihn nie mehr sehen zu müssen.“ (Stamm 2018, p. 87). Es kann festgestellt werden, dass sein Leben ganz von seinem jüngeren Ich bestimmt wurde und ihn zu tiefgreifenden Veränderungen zwang. Sein täglicher Rhythmus wurde ganz zerstört, sodass er seine Arbeit und Freunde vernachlässigte und nicht mehr ausging. Es schien ihm, als wäre er seiner eigenen Identität beraubt, deswegen wollte er ein neues Leben anfangen. Außerdem verzweifelte Christoph an seinen eigenen Erinnerungen und stellte seine Existenz in Frage:

Wenn es das Buch nicht gab, was sonst stimmte dann von meiner Geschichte, von meinen Erinnerungen? Was für ein Leben hatte ich geführt? Woher war ich gekommen? Die Gedanken drehten sich endlos in meinem Kopf, ich war nahe daran, verrückt zu werden. (Stamm 2018, p. 104)

Es kam ihm vor, als hätte Chris sein ganzes Leben ausgelöscht und nur sein Tod ihn befreien könne. Seine Besessenheit wurde derart groß, dass er sogar zum Mord fähig war und keine moralische Bedenken hatte:

Erstaunlicherweise hatte ich die ganze Zeit nie moralische Bedenken, die Tat zu vollbringen, es war mir, als gehöre er mir und als sei es mein Recht, sein Leben zu beenden, das doch meines war. Wäre ich ihm tatsächlich noch einmal begegnet, wer weiß, was ich getan hätte. (Stamm 2018, p. 103)

Es sollte nicht ausgeschlossen werden, dass Christoph mit diesen Worten auch seinen Selbstmord meinte, um sich von seinen Visionen zu befreien.

Auf der anderen Seite lässt sich das Phänomen des Sich-selbst-Sehens auch zum Teil auf Capgras-Syndrom zurückführen, das auch als Illusion oder Verkennung bezeichnet wird. Die Menschen, die mit Capgras-Syndrom betroffen werden, halten an dem Glauben fest, dass sich die ihnen vertrauten Personen in Doppelgänger verwandeln. Zu bedenken ist jedoch die Tatsache, dass nicht jede Person willkürlich zum Doppelgänger erklärt wird, „sondern meist Personen, mit denen sie [die Betroffenen- A.J.] emotional stark positiv oder negativ verbunden sind.“¹¹ Im Falle von Christoph könnte es dann bedeuten, dass er in anderen Personen nur sich selbst oder seine Geliebte sah. „Die Erklärung zum Doppelgänger ermögliche den Patienten, Abstand zu der Beziehung zu nehmen und das Problem zu lösen, indem geleugnet wird, dass es sich um die echte Person handle.“¹² Solche Visionen könnten dann als ein Versuch verstanden werden, ein gestörtes Verhältnis zwischen ihm und Magdalena zu verbessern.

5. Schlusswort

Zusammenfassend ist festzustellen, dass in „Die sanfte Gleichgültigkeit der Welt“ ein philosophisches Problem angesprochen wird: Den Protagonisten nagt eine Unsicherheit über

¹¹ <https://www.dasgehirn.info/wahrnehmen/truegerische-wahrnehmung/welt-der-doppelgaenger>

¹² <https://www.dasgehirn.info/wahrnehmen/truegerische-wahrnehmung/welt-der-doppelgaenger>

die Singularität seiner eigenen Existenz, er stellt sich die Frage, ob das Dasein des Doppelgängers möglich ist.

Es ist anzumerken, dass dieses Roman die Merkmale der romantischen Werke enthält. Bei der Lektüre von Stamms Werken befindet sich der Lesende oft zwischen Realität und Fantasie, was für die Epoche der Romantik sehr charakteristisch ist. Nach Lothar Pikulik (1979, p. 431), der sich mit der Untersuchung der romantischen Literatur beschäftigte, können viele in romantischer Dichtung vorkommende Phänomene als wunderbar begriffen werden, „weil sie in irgendeiner Weise aus dem Rahmen des Üblichen fallen.“ Angesichts der Vielzahl von Definitionen und Arten der Doppelgänger-Erscheinung bleibt festzuhalten, dass dieses Motiv auch ein Oberbegriff für unterschiedliche psychische Phänomene wurde. Es könnte sich hier um traumähnliche Zustände handeln, die sich manchmal von der Wirklichkeit nicht abgrenzen lassen. Das ganze Geschehen wird dann als eine Fantasiestellung der Protagonisten betrachtet und ihr Verhalten mit dem Wahnsinn assoziiert. Solche phantastischen und grotesken Phänomene sind insbesondere für eine Unterströmung der Romantik, nämlich die sog. Schwarze Romantik, typisch ¹³.

Die Besonderheit dieses Romans ist die Erzählform, in der sich die Grenzziehung zwischen Realität und Fiktion verwischt. Infolgedessen wird dem Leser angeboten, das mögliche Geschehen auf unterschiedliche Weise zu interpretieren. Eine vollkommen überzeugende Interpretation des Geschehens ist jedoch unmöglich, was eine für die phantastische Literatur typische Unschlüssigkeit erzeugt.

Literaturverzeichnis:

- Bär, Gerald (2005). *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*. Amsterdam: Editions Rodopi b.v.
- Cersowsky, Peter (1983). *Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zum Strukturwandel des Genres, seinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und zur Tradition der „schwarzen Romantik“ insbesondere bei Gustav Meyrink, Alfred Kubin und Franz Kafka*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Daemmrich, Horst S., & Daemmrich Ingrid (1987). *Themen und Motive in der Literatur*. Tübingen: Francke Verlag.

¹³ Zu den schwarzromantischen Motiven und Themen gehören u.a. der Doppelgänger, Wahnsinn oder unschuldige Frauenfiguren. In der deutschsprachigen Literatur wurde die schwarze Romantik unter u.a. von Goethe, Novalis, Ludwig Tieck und E.T.A. Hoffmann vertreten. (Jäggi 2010, p. 13). Auch die phantastische Literatur der frühen Moderne soll Affinitäten zur schwarzen Romantik aufweisen (Cersovsky, 1983), was die Langlebigkeit dieser Tradition belegt.

- Frenzel, Elisabeth (1999). *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 5., überarbeitete und ergänzte Auflage. Stuttgart: Kröner Verlag.
- Jäggi, Patricia (2010). Die Schönheit des Schrecklichen. Horror in der «Schwarzen Romantik». *DENKBILDER. Das Germanistikmagazin der Universität Zürich*, 28, 13–15.
- Todorov, Tzvetan (1992). *Einführung in die fantastische Literatur, übers. v. Karin Kersten*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Stamm, Peter (2018). *Die sanfte Gleichgültigkeit der Welt*. Frankfurt am Main.
- Wünsch, Marianne (1991). *Die fantastische Literatur der frühen Moderne, 1890-1930. Definition, denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Zondergeld, Rein A. (1983). *Lexikon der phantastischen Literatur. Band 91*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Internetquellen:

- Arnet, Daniel (19.02.2018) Man wächst an den Fehlern – mehr als am Erfolg. Interview mit Peter Stamm. Retrieved from <https://www.blick.ch/life/freizeit/interview-mit-autor-peter-stamm-man-waechst-an-den-fehlern-mehr-als-am-erfolg-id7996115.html>
- Grimm Jacob, & Grimm, Wilhelm (02.01.2021) Deutsches Wörterbuch. Digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities. Retrieved from www.woerterbuchnetz.de/DWB/doppelgaenger
- Radio SRF 4 (11.11.2018) Peter Stamm gewinnt den Schweizer Buchpreis 2018. Retrieved from <https://www.srf.ch/kultur/literatur/schweizer-buchpreis-peter-stamm-gewinnt-den-schweizer-buchpreis-2018>
- Seng, Leonie (21.09.2017): Welt der Doppelgänger. Retrieved from <https://www.dasgehirn.info/wahrnehmen/truegerische-wahrnehmung/welt-der-doppelgaenger>

Kamila Kowalczyk

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin

e-mail: kowalczyk.k2001@gmail.com

Medialität vs. Realität - Analyse eines diskursiven Ereignisses

Abstract: This article attempts to analyse a multimodal text based on Siegfried Jäger's method of critical discourse analysis. The multimodal text involves the promotion of Sebastian Fitzek's book 'Mimic'. The promotion of the aforementioned crime novel creates a kind of media event, which - unlike in most discourse studies - is not the result of an actual event, but creates these events itself. This media event, underlying the discursive analysis, influences the audience to such an extent that they want to participate in the promotional events prepared by the author themselves, and causes avalanche sales of the book.

Keywords: critical discourse analysis, discursive event, multimodal text

1. Einleitung

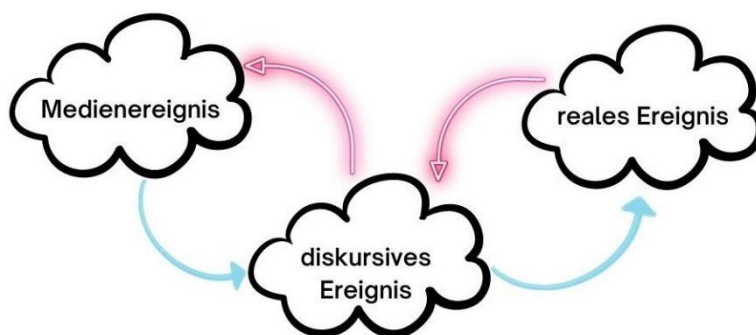
Fast jeden Tag kommt es zu Situationen, die in der Gesellschaft heftige Debatten auslösen. In einem Land warten die Bürger auf die Ergebnisse einer Präsidentenwahl, die für die Demokratiebewahrung im Land entscheidend wären; in einem anderen Land kommt es zu Überschwemmungen oder Erdbeben, die Tausende von Menschen töten und weite Gebiete wirtschaftlich ruinieren. In einem noch anderen Land wird ein Filmfestival eröffnet, bei dem die Filmpremieren für große Kontroversen sorgen.

Politische, wirtschaftliche, soziale oder kulturelle Ereignisse lösen dann in den Medien aller Art lebhaft Diskussionen und Auseinandersetzungen aus, die oft die Einstellung der Menschen beeinflussen und ihre Entscheidungen prägen. Die diskursive Realität wird somit als eine fließende und prozessuale Welt produziert, die sich in einem Prozess der Aushandlung der Bedeutungen von Wörtern und Texten zwischen zwei oder mehreren Teilnehmern oder zwischen sozialen, ethnischen, kulturellen oder anderen Gruppen platziert (cf. Kawka, 2014, p. 164). Solche realen Ereignisse werden als mediale Ereignisse zur Grundlage diskursiver Untersuchungen, bei denen die Methodologie der Kritischen Diskursanalyse äußerst hilfreich sein kann. Die Kritische Diskursanalyse geht nämlich davon aus, dass die Sprache nicht nur ein Produkt der von der Gesellschaft geteilten Werte und Überzeugungen ist, sondern auch das wichtigste Instrument zu deren Schaffung. Die Kommunikation von Informationen über ein

Element der Realität beinhaltet immer die Auswahl und Strukturierung von Informationen, die meistens auf den von der Gesellschaft geteilten Werten und Überzeugungen beruhen (cf. Fairclough & Duszak, 2008, pp. 7–13). Kritische Diskursanalyse lässt sich somit als sozial orientiert betrachten und behandelt den Diskurs selbst vor allem in Bezug auf soziale Interaktionen, d.h. als etwas, das soziale Realität nicht nur widerspiegelt, sondern auch gestaltet (cf. Fairclough & Duszak, 2008, pp. 7–13).

In dem vorliegenden Beitrag stützen sich alle Erwägungen auf die Kritische Diskursanalyse Duisburger Gruppe und deren Vertreter, Siegfried Jäger, der Texte als Ergebnisse der Denktätigkeit von Individuen und soziale Konstrukte betrachtet. Ihre Produktion beruhe auf sozialisatorisch angeeignetem Wissen, den Motiven der sprachlich Handelnden und den Ressourcen der Versprachlichung (cf. Keller, 2011, p.132).

In dem Artikel wird jedoch eine Art umgekehrten Versuches unternommen, ein bestimmtes mediales Ereignis, das einem Diskursereignis zugrunde liegt, zu analysieren, das selbst reale Erscheinungen auslöst. Das fragliche Ereignis ist nämlich die Buchvorstellung des Psychotrillers von Sebastian Fitzek *Mimik* (2022), die auf eine ganz bestimmte Art und Weise in den sozialen Medien stattfand, was sich in spezifischen realen Situationen niederschlug, die die Erzeugung von Interessen bei Lesern, ihre persönliche Teilnahme an anderen mit dem Buchmarketing verbundenen Events und den enormen Verkauf des Buches, das zu einem der meistverkauften Bücher in Deutschland wurde, umfassten. Ein Medienereignis trägt demnach zur Entstehung eines diskursiven Ereignisses bei, das wieder ein reales oder genauer gesagt reale Ereignisse verursacht:



Ab.1. Wirkungsrichtung in typischen Diskursanalysen – Wirkungsrichtung in dem Artikel

Das während der Buchpromotion vermittelte Wissen von mit dem Inhalt des Trillers verbundenen Ereignissen und menschlicher Psyche wird zum Marketing-Werkzeug des Autors, mittels dessen Fitzek seine Leser steuert, bewirkt sogar manipuliert.

Diskurs ist in erster Linie eine textuelle Kategorie. Einerseits gilt er als Ereignis, das einen Text hervorbringt, andererseits sucht er nach Spuren von Ereignishaftigkeit im fertigen Text (cf. Kawka, 2014, p.164). Die Kritische Diskursanalyse beinhaltet hinsichtlich dessen ein Element der detaillierten textbasierten Inhaltsanalyse, wobei der Textbegriff im weitesten Sinne verwendet wird und gesprochene Interaktionen, multimodale Texte des Fernsehens und des Internets sowie schriftliche und veröffentlichte Texte umfasst (Fairclough & Duszak, 2008, pp. 15–19).

Die Analyse des vorgeschlagenen Diskursereignisses, das sich aus einem medialen Ereignis ergibt und ein reales Ereignis hervorruft, stützt sich hier eben auf multimodale Texte, welche die parallele Nutzung verschiedener Sinneskanäle zur Informationsvermittlung bedeuten, die außerdem ein typisches Beispiel für Texte sind, welche in modernen kommunikativen Gesellschaften verwendet werden. Dabei handelt es sich um Texte oder Textvarianten, die neben schriftlichen oder gesprochenen, d. h. verbalen Elementen, auch visuelle und akustische Elemente enthalten. In dem analysierten Fall geht es gerade um eine Form der Werbung für ein Buch von Sebastian Fitzek, in der der Autor seinen Text mit Bildern und Ton kombiniert. Der Text besteht somit aus einer verbalen Botschaft, Fotos und Videos, die den Ort der Handlung des Buches darstellen, und einem Soundtrack. Das Ganze findet auf verschiedenen sozialen Medien statt, wie Facebook, Instagram, Plattformen: Spotify und YouTube, und auf eigenen Websites des Autors. In dem Fall hat man außerdem mit einem medialen Diskurs zu tun, d.h. mit einem Diskurs, in dem Texte, Aussagen, Filme, Fotografien u.a. einer medialen Verarbeitung unterzogen werden (cf. Kafka, 2014, p.168), die selbst vom Autor des Buches durchgeführt und geschaffen werden.

2. Kritische Diskursanalyse (KDA)

Diskurs wird nach dem allgemeinen Sprachgebrauch als Gespräch, Rede, Diskussion oder als strukturierter Austausch von Informationen verstanden. Unter dem Begriff *Diskurs* werde in den Geistes- und Sozialwissenschaften seit etwa Mitte des 20. Jahrhunderts die Frage untersucht, wie gesellschaftliches Wissen und das, was Mitglieder einer Gesellschaft für wahr

hielten, durch Kommunikation produziert, umkämpft und durchgesetzt werde. Wissen und Wahrheit hätten damit keinen allgemeingültigen Status, sondern würden durch menschliche Praxis hergestellt und seien Gegenstand von sozialen Machtkämpfen (Friedemann, 2023). Mit dem Diskursbegriff wird dabei betont, dass kommunikative Akte und Wirklichkeitszuschreibungen [...] immer explizit oder implizit auf andere kommunikative Akte Bezug nähmen. Diskurse seien insofern historisch gewachsene Netzwerke aus sich aufeinander verweisenden kommunikativen Zeichen (ebd.).

Teun van Dijk bemerkt, dass mit solch einem Verständnis des Diskursbegriffes drei Hauptdimensionen des Diskurses verbunden bleiben, nämlich Sprachgebrauch, Übertragung von Ideen und Interaktion in sozialen Situationen (van Dijk, 2002, p.10). Er betont außerdem, dass der Diskurs ein kommunikatives Ereignis sei, und erklärt weiter, dass die Menschen die Sprache benutzen würden, um verschiedene Ideen, Überzeugungen oder Gefühle auszudrücken. Sie tun dies innerhalb der Rahmen, die durch den Verlauf komplexerer sozialer Situationen bestimmt würden. [...] Was auch immer innerhalb dieser komplexen Situationen geschehe, tun die Kommunikationsteilnehmer etwas, das über die Ebene der Kommunikation hinausgehe, d.h. sie würden interagieren (van Dijk, 2006, p. 1021).

In Anlehnung an Fairclough kann wiederum festgestellt werden, dass der Diskurs als soziale Identitäten, soziale Beziehungen und Systeme von Wissen und Überzeugungen zu behandeln ist (Fairclough, 1995, p. 55). Das bedeutet, dass die Diskursanalyse auf Beschreibung und Erklärung dessen gezielt wird, wie ein bestimmter Sprachgebrauch die Wahrnehmung der Welt und den Verlauf der Interaktion beeinflusst, wie verschiedene Aspekte der Interaktion die Form des Ausdrucks bestimmen, und wie die Überzeugungen und Gesichtspunkte der Kommunikationsteilnehmer die Wahl bestimmter sprachlicher Mittel und die Dynamik der Situation bestimmen (cf. van Dijk, 2002, p.10). Der Diskurs als soziale Praxis setzt demnach eine dialektische Beziehung zwischen spezifischen diskursiven Ereignissen und Situationen, Institutionen und sozialer Struktur voraus, die sie einrahmen (cf. Wodak, 2011, p 104).

Demzufolge lässt sich sagen, dass der Diskurs nicht nur als ein Gespräch zwischen zwei Personen zu beschreiben ist, sondern dass er als jede Art von Handlung betrachtet werden soll, bei der die Bedeutungen von kommunikativen Botschaften festgelegt werden, unabhängig von dem Medium, das sie vermittelt (cf. Kawka, 2014, p. 166). Der Diskurs ist außerdem als

ereignisorientiert und -gesteuert zu verstehen, er hat eine interne Struktur, die aus aufeinanderfolgenden Aussagen mit ihren Bedeutungen gebildet werde (cf. Ricoeur, 1976).

Kritische Diskursanalyse (KDA), die als Basis der vorliegenden diskursanalytischen Untersuchung gebraucht wird, gilt als kritischer Ansatz für die Diskursanalyse und betrachtet den Diskurs sowohl als Äußerung als auch als Text und berücksichtigt im Forschungsverfahren den Kontext, in dem er stattfindet, und macht auf seine Prozesshaftigkeit aufmerksam (cf. Jabłońska, 2006, p. 57). Dabei geht man von einem breiten Verständnis des Textes aus, das u. a. Folgendes umfasst: Konversation, Multimedia, Zeichen und grafische Ausdrücke, sowie andere nonverbale Ausdrücke im weitesten Sinne, einschließlich der Körpersprache (cf. Warzecha, 2014, p. 165).

KDA wird überdies als eine Diskursanalyse verstanden, die darauf abzielt, die impliziten kausalen und determinierenden Beziehungen systematisch zu untersuchen, die zwischen Texten, Ereignissen und diskursiven Praktiken sowie zwischen breiteren Strukturen, sozialen und kulturellen Beziehungen und Prozessen bestehen (cf. Fairclough, 2002, p.103). KDA versucht nämlich zu entdecken, wie Praktiken, Ereignisse und Texte dieser Art entstehen, und wie sie durch Machtverhältnisse und Machtkämpfe ideologisch geprägt sind (ebd.).

KDA ist demzufolge ein sozial orientiertes wissenschaftliches Paradigma, das soziale Probleme zum Gegenstand hat (Fairclough & Wodak, 1997, p. 274). Die Vertreter der Kritischen Diskursanalyse behandeln ihre Forschung als eine Form engagierter sozialer Praxis und sogar politischer Aktivität, die auf die Veränderung der Realität abzielt (Grzymała-Kozłowska, 2004, p. 13). KDA stellt somit notwendige Forschungsinstrumente zur Analyse der diskursiven Dimension der sozialen Wirklichkeit bereit (Jabłońska, 2013, p. 48).

In der Kritischen Diskursanalyse wird der Diskurs weiterhin als Semiose definiert, d.h. als Produktion von Bedeutung durch eine Fülle von semiotischen Mitteln, die sowohl verbale als auch visuelle Sprache in Bezug auf soziale Prozesse und Phänomene umfasst (cf. Fairclough & Duszak, 2008, pp.11–13). Der Diskurs ist ein Schlüsselfaktor für die Konstruktion des sozialen Lebens und hat eine kausale Kraft in ihm. Die Kritische Diskursanalyse versucht, die Mechanismen aufzudecken, durch die Sprache und Bedeutung von Macht ausübenden oder von einflussreichen Kräften benutzt werden, um die Beherrschten zu beeinflussen, manchmal auch um sie zu täuschen und auszubeuten (Kowalik-Kaleta, 2011, p.103). Der Diskurs ist somit zu verstehen als „eine institutionell verfestigte Redeweise, insofern eine solche Redeweise schon

Handeln bestimmt und verfestigt und also auch schon Macht ausübt“ (Link, 1983, p. 60). Die Definition ergänzt Jäger, indem er den Diskurs „als Fluss von Wissen bzw. sozialen Wissensvorräten durch die Zeit“ begreift (cf. Jäger, 1999), der individuelles und kollektives Handeln und Gestalten bestimme, wodurch er Macht ausübe (ebd.).

Van Dijk ist außerdem überzeugt, dass KDA im Gegensatz zu anderen Perspektiven der Diskursanalyse nicht den Anspruch erhebt, zu einer bestimmten Disziplin, einem Paradigma oder einer Schule zu gehören. Vielmehr ergibt sich die Notwendigkeit ihrer Anwendung aus bestehenden, oft drängenden gesellschaftlichen Problemen, die es zu lösen gilt (van Dijk, 1993, p. 252). Van Dijk argumentiert, dass es im Rahmen der KDA möglich ist, eine Vielzahl von Theorien, Beschreibungen und Methoden zu verwenden, je nach ihrer Eignung für ein gesellschaftspolitisches Ziel (ebd.). Bei KDA handelt es sich also um einen interdisziplinären Ansatz, bei dem die bloße Unterscheidung zwischen Theorie, Beschreibung und Anwendung weniger relevant wird (ebd.).

Unter dieser Prämisse wird in dem vorliegenden Beitrag die Kritische Diskursanalyse anhand der Konzepte von Siegfried Jäger geprüft. Jägers Verständnis von KDA liegen Ansichten und Forschungen u.a. von Habermas und Foucault zugrunde, die das Verhältnis zwischen Macht, Diskurs und Wissen überzeugend darstellen. Habermas vertritt die Meinung, dass die Sprache von Machtgruppen um ihrer selbst willen benutzt wird (cf. Habermas, 1999, 2002). Foucault definiert den Diskurs als Sprache im Gebrauch, als eine Art sozialen Handelns. Der Diskurs enthält nach ihm sowohl verbale als auch nonverbale Elemente und komplexe Kontextbedingungen. Foucault stellt den Diskurs weiterhin dar als ein Werkzeug der Einflussnahme auf Menschen, als Instrument, durch das es möglich ist, Zwang auszuüben (cf. Foucault, 1993, 2002). Er betont darüber hinaus, dass Macht und Wissen direkt miteinander verbunden sind; dass es weder eine Machtbeziehung gibt ohne ein damit verbundenes Wissensfeld, noch ein Wissen, das nicht Macht voraussetzt und Macht schafft (cf. Foucault, 2006). Demzufolge lässt sich sagen, „Diskurse und die darin vorliegende Verschränkung von Wissen, Wahrheit und Macht werden als Ergebnis und Grundlage menschlichen Handelns in einem sozio-historischen Prozess verstanden und in dieser kontingenten Gewordenheit dekonstruiert, indem auf die inhärenten Beschränkungen und Ausschließungen des Diskurses aufmerksam gemacht wird“ (Bartel, Ullrich & Ehrlich, 2008, p.54).

Jäger erklärt Begriffe *Wissen* und *Wahrheit* folgenderweise: „Wissen wird aus Sicht der KDA mithilfe diskursiver (Denken und Sprechen) und nicht-diskursiver Praxen (Handeln und seine Manifestationen) (re)produziert und funktioniert, wenn es hegemoniale Gültigkeit erlangen kann, als Wahrheit“ (Jäger, 2001, p. 95). Macht veranschaulicht sich dagegen in den Prozessen, „in denen Wissen nachgefragt und formuliert, begutachtet, verbreitet oder sanktioniert wird“. [...] Als Konsequenz dieser Prozesse entsteht „ein Angebot von möglichen Deutungen und Interpretationen, das zugleich die soziale Wirklichkeit konstruiert“ (Jäger, 2001, p.102). Wissen und Diskurse gelten somit als Widerspiegelung einer wirklichen Wirklichkeit (Bartel, Ullrich & Ehrlich, 2008, p.54). Diskurse üben dagegen als „Träger von (jeweils gültigem) Wissen Macht aus; sie sind selbst ein Machtfaktor, indem sie Verhalten und (andere) Diskurse induzieren. Sie tragen damit zur Strukturierung von Machtverhältnissen in einer Gesellschaft bei“ (Jäger & Jäger, 2008, p. 20).

Im Rahmen der KDA entwickelt Jäger ein Strukturmodell, das die Navigation im „Fluss des Wissens durch die Zeit“ erleichtert und die Analysen von Diskursen aller Art ermöglicht (Jäger 2001, p. 82). Diese Analysemethode bediene sich auch linguistischer Instrumente (Bildlichkeit, Wortschatz, Pronominalstruktur, Argumentationsweise etc.), mit deren Hilfe den diskreteren Wirkungsmitteln von Texten als Elementen von Diskursen nachgegangen werden könne (Jäger, 2001, p. 87). Jäger vertritt die Meinung, „Diskurse sind eng miteinander verflochten und miteinander verschränkt; sie bilden in dieser Verschränktheit ein diskursives Gewimmel, das zugleich im Wuchern der Diskurse resultiert und das Diskursanalyse zu entwirren hat“ (Jäger, 2007, p. 25). Er unterscheidet nach Link (1983) demzufolge zwischen Spezialdiskursen, d.h. wissenschaftlichen Diskursen, und Interdiskursen, d.h. nicht-wissenschaftlichen Diskursen, zu denen journalistische, politische und literarische Diskurse gehören (Jäger, 2007, p. 28).

Um die Struktur eines Diskurses festzustellen, schlägt Jäger die folgenden Operationalisierungshilfen vor (Jäger, 2007, pp. 25–31):

- **Diskursstrang** – verstanden als ein thematisch einheitlicher Diskursverlauf, ein Diskursfaden. Die Analyse eines Diskursstranges macht Aussagen und deren Häufungen aus. Unter Aussagen versteht Jäger homogene Inhalte. Aussagen betrachtet er nicht als Sätze, sondern als der inhaltlich gemeinsame Nenner, der aus Sätzen und Texten gezogen werden könne. Jeder Diskursstrang hat eine synchrone und eine

diachrone Dimension. Ein synchroner Schnitt durch einen Diskursstrang habe eine gewisse qualitative (endliche) Bandbreite. Ein solcher Schnitt ermittelt, was zu einem bestimmten gegenwärtigen oder früheren Zeitpunkt bzw. jeweilige Gegenwart in seiner gesamten Bandbreite gesagt worden sei bzw. sagbar sei.

- **Diskursfragment** – wird als Text oder Textteil betrachtet, der ein bestimmtes Thema behandelt. Diskursfragmente verbinden sich demgemäß zu Diskurssträngen. Ihre Erfassung bilde die Grundlage für die Bestimmung von Aussagen.

Ein thematisch einheitlicher Text (= ein Diskursfragment) kann aber auf andere Themen Bezug nehmen. In diesen Fällen könnte man von diskursiven Knoten sprechen, durch die u.a. die Diskursstränge miteinander vernetzt und verknötet werden. Solche Verknötungen kann man daher auch als eine leichte Form der Verschränkung auffassen.

- **Diskursereignis** – Als diskursive Ereignisse sind nur solche Ereignisse zu fassen, die politisch und medial besonders herausgestellt werden und als solche Ereignisse die Richtung und die Qualität des Diskursstrangs, zu dem sie gehören, mehr oder weniger stark beeinflussen. Durch die Wiedergabe und Rekonstruktion eines Diskursereignisses wird der **diskursive Kontext** markiert und konstruiert, auf den sich ein aktueller Diskursstrang bezieht.
- **Diskursebene** – die einzelnen Diskursstränge handeln auf unterschiedlichen Diskursebenen (Wissenschaft, Politik, Medien, Bildung, Alltag, Wirtschaft, Verwaltung usw.). Solche Diskursebenen könnte man auch als Social Sites bezeichnen. Es ist zu beobachten, dass diese Diskursebenen miteinander interagieren, sich aufeinander beziehen, sich gegenseitig benutzen usw.
- **Diskursposition** – verstanden als spezifischer ideologischer Standpunkt einer Person oder eines Mediums: „Unter einer Diskursposition verstehe ich den Ort, von dem aus eine Beteiligung am Diskurs und seine Bewertung für den Einzelnen und die Einzelne bzw. für Gruppen und Institutionen erfolgt. Sie produziert und reproduziert die besonderen diskursiven Verstrickungen, die sich aus den bisher durchlebten und aktuellen Lebenslagen der Diskursbeteiligten speisen. Die Diskursposition ist also das Resultat der Verstricktheiten in diverse Diskurse, denen das Individuum ausgesetzt war und die es im Verlauf seines Lebens zu einer bestimmten ideologischen bzw.

weltanschaulichen Position (...) verarbeitet hat.“ (Jäger 1996, p. 47)

- **Diskursverschränkung** – liegt vor, wenn ein Text klar verschiedene Themen anspricht, aber auch, wenn nur ein Hauptthema angesprochen ist, bei dem aber Bezüge zu anderen Themen vorgenommen werden. In einem Text können demnach Diskursfragmente aus unterschiedlichen Diskurssträngen enthalten sein, die von vornherein bereits in verschränkter Form auftreten.
- **Der gesamtgesellschaftliche Diskurs** – In einer gegebenen Gesellschaft bilden die Diskursstränge zusammen den gesamtgesellschaftlichen Diskurs, der als Teil-Diskurs eines globalen Diskurses, d.h. eines Weltdiskurses gilt.
- **Diskursgemeinschaft** – verstanden als Gruppen, die durch die Anerkennung und Befolgung relativ homogener Aussagensysteme (Doktrinen, Ideologien, Diskurspositionen, Wahrheiten) zusammengehalten werden. Die Diskursgemeinschaft bilden **Diskursakteure**, d.h. Individuen, die über unterschiedliche Wissensbestände verfügen, auf Grund deren sie eigene Position und eine eigene Perspektive auf die Wirklichkeit konstruieren und anderen Diskursakteuren in Texten präsentieren (Pędzisz, 2012, p. 240).

6. Zur Analyse eines Diskursereignisses

Bevor die Autorin des vorliegenden Beitrages die Analyse eines diskursiven Ereignisses darstellt, hält sie für notwendig, ein paar Worte über den Buchautor selbst zu sagen. Das Leben und Werk von Sebastian Fitzek scheint einen guten Kontext für die im Buch *Mimik* beschriebene Geschichte zu bilden.

Auf Web-Seiten von verschiedenen Verlagen und Internet-Büchereien liest man von Sebastian Fitzek am häufigsten, dass er ein in 30 Ländern veröffentlichter deutscher Schriftsteller und Bestsellerautor von Psychothrillern¹⁴ ist, die einen bis zum letzten Wort in

¹⁴ Alle Titel findet man unter: <https://sebastianfitzek.de/buecher/>

Atem halten¹⁵. Jeder seiner Romane steht monatelang auf dem ersten Platz der Bestsellerlisten und erreicht Millionenauflagen. Allein in Deutschland sind mehr als 10.000.000 Exemplare verkauft worden. Mehrere Bücher wurden verfilmt und viele wurden für das Kino und das Fernsehen adaptiert¹⁶. *Die Times* nannte Sebastian Fitzek einen Meister des psychologischen Spiels¹⁷. Seine Bücher werden in vierundzwanzig Sprachen übersetzt. Als einer der wenigen deutschen Thriller Autoren erscheint Sebastian Fitzek auch in den USA und England, der Heimat des Spannungsrromans¹⁸. Warum er sich für Trillers Schreiben entschieden hat, erklärt er selbst: „Das Lesen von Thrillern ist wie eine Achterbahnfahrt. Während der Fahrt erleben wir verrückte Gefühle und Todesangst. Aber wenn die Fahrt vorbei ist, sind wir froh, dass sie vorbei ist, und gleichzeitig spüren wir die Endorphine in unserem Blut“¹⁹. Fitzek ist ein Autor von Psychothrillern, in denen eine Atmosphäre des Grauens und Angst herrscht: „Es gibt keine Universalität der Angst. Angst ist sehr persönlich und hängt von der einzelnen Person ab. Aber es gibt eine Sache, die uns vielleicht allen gemeinsam ist - die Angst, den Verstand zu verlieren“²⁰.

Sebastian Fitzek wurde am 13. Oktober 1971 in Berlin geboren. Lange Zeit suchte er nach seinem Lebensweg. Er studierte zunächst Veterinärmedizin und dann Jura. Letzteres schloss er schließlich mit dem Magister ab und promovierte anschließend. Er spezialisierte sich auf das Urheberrecht. Aber Jura war nicht das, was er auf Dauer machen wollte. Er arbeitete mehrere Jahre beim Radio als Chefredakteur und Programmdirektor. Schließlich konzentrierte er sich auf seine wahre Leidenschaft, nämlich auf das Schreiben.

Sebastian Fitzek veröffentlichte 2006 seinen Debütroman *Die Therapie*. Mit acht Millionen verkauften Exemplaren erntete er großen Beifall und wurde als bestes Krimi-Debüt für den Friedrich-Glauser-Preis nominiert. Sebastian Fitzek ist ein wahrer Meister des psychologischen Spiels. Die Figuren in seinen Büchern sind vielschichtig. Der Autor hat viel

¹⁵Cf.: <https://sebastianfitzek.de/autor/>, <https://web.de/magazine/unterhaltung/thema/sebastian-fitzek>, <https://www.vip.de/vips/sebastian-fitzek-t4736.html>, <https://www.gala.de/stars/starportraits/sebastian-fitzek-22021638.html>, <https://lubimyczytac.pl/> u.a.

¹⁶ Cf.: <https://web.de/magazine/unterhaltung/thema/sebastian-fitzek>

¹⁷ <http://sebastianfitzek.com>

¹⁸ <https://www.lovelybooks.de/autor/Sebastian-Fitzek/>

¹⁹ <https://bardziejlubieksiazki.pl/rozmowy/sebastian-fitzek-rozmowa>

²⁰ <https://bardziejlubieksiazki.pl/rozmowy/sebastian-fitzek-rozmowa>

Zeit damit verbracht, ihre psychologischen Porträts sorgfältig zu entwerfen. Die Bücher von Sebastian Fitzek lesen sich fast in einem Atemzug. Sie lassen sich dank ihrer rasanten Handlung und unerwarteten Wendungen nicht aus der Hand legen. Die Romane dieses Autors zeichnen sich auch durch großen Realismus aus, deswegen scheinen die Leser von ihm beeinflusst und sogar manipuliert zu werden. Christine Brand schrieb 2013 in der Neuen Zürcher Zeitung zu *Der Nachtwandler*: „Was im Thriller *Der Nachtwandler* des deutschen Autors Sebastian Fitzek Fiktion ist, ist im Leben etlicher Menschen Realität. Und nur wer den Wachtraum als solchen erkennt, lernt, ihm zu entkommen. Auch Fitzek kennt diese Träume, was ihn inspiriert hat, diesen Kriminalroman zu schreiben. Dabei hat der Autor nicht nur den Rahmen der Realität, sondern gleichzeitig die Grenzen der Vorstellungskraft gesprengt.“²¹

Die Therapie ist ein Psychothriller auf hohem Niveau, der einen in Atem hält und damit seinen Zweck hundertprozentig erfüllt. Obwohl die Handlung nicht rasant ist, kann *die Therapie* nicht aus der Hand gelegt werden, bevor der Leser die Lektüre beendet hat, denn jedes Kapitel endet mitten in wichtigen Ereignissen, und man muss unbedingt wissen, wie es weitergeht. Ein unauffälliger Trick, der den Leser bis zu den letzten Seiten fesselt²².

Ewa Dąbrowska bemerkt auch in ihrer am 19. November 2018 veröffentlichten Rezension Fitzeks Buch *Der Sellenbrecher*, dass es sich dabei um einen Roman handelt, in dem die Erklärung des Geheimnisses gerade in der Psyche der Figuren liegt. Und sie betrifft auch die Psyche des Lesers.²³

Fitzeks Bücher sind demzufolge wirkungsvoll, weil sie Probleme und Situationen betreffen, mit denen sich jeder assoziieren kann. „Meine Ideen stammen aus dem Alltag, wobei das auch ein Artikel aus einer Zeitschrift sein kann. Die Sache mit *Das Paket* stimmt: Der Postbote stand vor der Tür und wollte ein Paket für einen Nachbarn abgeben, den ich gar nicht kannte. Daraus ist dann ein Roman geworden. Wenn die Grund-Idee entwickelt ist, ähnelt das einem Domino-Spiel: Eine Antwort sorgt immer für die nächste Frage. Ich habe beispielsweise mal eine Stunde bei einem Arzt darauf gewartet, dass meine Freundin aus dem Sprechzimmer zurückkommt. Ich weiß bis heute nicht, was sie da so lange gemacht hat. Aber dann habe ich

²¹ Christine Brand: Besprechung zu *Der Nachtwandler*. In: *Neue Zürcher Zeitung*. 30. Oktober 2013

²² <https://www.granice.pl/recenzja/terapia/7382>

²³ <https://www.portalkryminalny.pl/aktualnosci/recenzje/lamacz-dusz-sebastian-fitzek2>

mich gefragt, was wäre, wenn sie gar nicht mehr herauskommt – und das war die Idee zu *Die Therapie*²⁴.

Hannah Steinharter bemerkt darüber hinaus, dass Fitzek dafür bekannt ist, dass er „in seinen Büchern Alltagssituationen in Albträume kippen lässt. Sie betont weiterhin, dass der Autor genau wisse, welche Wirkung er erzielt.“²⁵

Daraus ergibt sich, dass Sebastian Fitzek als Trillerautor mit seiner Sprache und Ideen, denen immer irgendwelche realen Ereignisse, Unfälle oder alltäglichen Situationen zugrunde liegen, die Leser steuert, so dass sie sich mit den vom Autor dargestellten Geschichten identifizieren und sie als eigene Erfahrungen betrachten. Das verursacht weiterhin, dass der Leser in dieser Trillers Welt eigene Gefühle, Ängste, Unruhe, Sorgen, Schwäche u.a. entdeckt und so schnell wie möglich das Buch bis zum Ende durchlesen muss, um mögliche Resultate und Lösungen zu erfahren, weil sie aus Lesers Perspektive für sein Leben relevant zu sein scheinen.

Bemerkenswert ist aber die Tatsache, dass Fitzek um seine Bücher auf eine besondere Art und Weise wirbt. Er liest Buchfragmente auf speziell inszenierten Events, betreibt einen eigenen Fanshop und unterhält seine Fans in den sozialen Medien.²⁶ Jede Buchausgabe kann somit als eine Art des Diskurses betrachtet werden, der zu Mediendiskursen zugerechnet werden kann. Die im Rahmen der KDA durchgeführte Mediendiskursforschung lenkt die Aufmerksamkeit auf die Vermischung verschiedener Diskurse, Stile und Gattungen innerhalb bestimmter Diskursexemplare (cf. Kowalik-Kaleta, 2011, p.104), wobei Mediendiskurse als Diskurse in den Medien und als mit Hilfe von Medien durchgeführte Diskurse zu verstehen sind (cf. Reisigl, 2009, p. 49). Die Mediendiskurse beziehen sich demnach auf die Medienkommunikation, d.h. auf die Kommunikation, die sich der Medien im Prozess des Sendens und Empfangens von Informationen bedient.

²⁴https://www.nw.de/nachrichten/kultur/magazin/kopf_der_woche/22104946_Sebastian-Fitzek-Die-meisten-Taeter-waren-frueher-Opfer.html

²⁵https://www.handelsblatt.com/arts_und_style/buchtipps-das-geschenk-sebastian-fitzek-der-rockstar-unter-den-romanautoren/25364044.html

²⁶https://www.handelsblatt.com/arts_und_style/buchtipps-das-geschenk-sebastian-fitzek-der-rockstar-unter-den-romanautoren/25364044.html

In dem vorliegenden Beitrag wird die Promotion²⁷ des Psychotrillers *Mimik*, der erst am 25. Oktober 2022 veröffentlicht worden ist, als eine Art des Mediendiskurses betrachtet, in dem der Autor seine psychologische und mediale Vorbereitung, das psychologische Wissen eines führenden Mimik- und Körpersprache-Experten im deutschsprachigen Raum, Dirk Eilert, Interessen der zukünftigen Leser am Vermarktung seines Buches benutzt. Seine Aktivitäten, Interaktion mit den Lesern und verschiedene für Fans vorbereitete Aufgaben, die selbst als Träger von Inhalt und Bedeutung gelten, werden zur Macht und Kraft des Autors, der seine Fans zu bestimmten Verhalten und Handlungen bewirken möchte.

Die Trillerspromotion beginnt bei Sebastian Fitzek, bevor das Buch selbst veröffentlicht worden ist. Im Mai 2022 erscheint ein Informationsplakat, das zu Live-Treffen mit dem Autor und mit einem besonderen für die Leser noch nicht bekannten Gast einlädt. Das Plakat wird auf Instagram und Facebook des Autors veröffentlicht. Auf die Art und Weise setzt Fitzek seine Fans von der Ausgabe eines neuen Buches in Kenntnis. Vom 31. Oktober bis zum 30. November finden in verschiedenen deutschen Städten Treffen mit den Lesern statt.

Nachträglich tritt der erste Film über das neue Buch auf, in dem deutlich wird, dass das Plakat mit dem Titelbild des Buches korreliert. Der Film wird in der Wohnung des Autors aufgenommen. Sebastian Fitzek beginnt die Anfangspassage des Romans zu lesen und verrät das geplante Erscheinungsdatum und das Motto des Trillers: *Fürchte dich nicht! Außer vor dir selbst...*²⁸

²⁷ Dabei geht es um einen Schritt vor der Buchvermarktung, d.h. einen Zeitraum vor der Veröffentlichung des Buches, wenn der Autor um sein Buch bewirbt, bevor es auf dem Buchmarkt erschienen ist.

²⁸ Siehe den Film unter: https://www.instagram.com/reel/Chu4jzkK_7_/?utm_source=ig_web_copy_link



Abb. 1 Buchumschlag-vordere und hintere Seite

Je näher aber das Erscheinungsdatum des Buches rückt, desto intensiver wird die Werbekampagne. Mitte September veröffentlicht der Autor einen offiziellen Werbespot, einen Videotrailer. In diesem Video befindet sich Sebastian Fitzek an einem Originalschauplatz aus seinem neuen Psychotriller *Mimik*, d.h. in einem verlassenen Motel, das als furchtbarer Tatort gilt. Er gibt den Fans Bescheid, dass in dem Motel so ein schreckliches Verbrechen begangen worden ist, dass es jegliche Dimension sprengt²⁹. Nach dem Mord wird das Motel geschlossen, weil niemand mehr darin übernachten will. Der Autor macht jedoch eine Bemerkung, er kann das Motel wieder eröffnen, wobei jeder von seinen Lesern eine Chance hat, dort eine Nacht zu verbringen und das Verbrechen zu klären. Wer sich eincheckt, soll sich unter www.fitzek.mimik.de melden. Der Videotrailer gilt demnach als eine Einladung zur nächsten Aktion im Rahmen der Werbekampagne, bei der es sich um ein ganz besonderes Gewinnspiel handelt.

Ein paar Tage später erscheint auf der offiziellen Web-Seite des Autors ein Wettbewerb „Mimik-Test“. Die Testteilnehmer sollen verschiedene Emotionen aus dem Gesicht des Autors ablesen, d.h. entschlüsseln. Vier Teilnehmer mit den besten Antworten erhalten die Möglichkeit, in dem schon benannten Motel am Stadtrand von Berlin zu übernachten. Dieses Event findet zu derselben Zeit statt wie die Trillers Handlung. Die Teilnehmer bekommen ein

²⁹ Siehe den Videotrailer unter: <https://www.youtube.com/watch?v=y06LZfq5u1I>

Exemplar des neuesten Buches mit Autogramm des Autors. Schnell erfahren sie, dass die Kapitel mit Daten nummeriert sind, und dass das Datum ihrer Unterkunft mit dem Datum des Mordes übereinstimmt. Im Motel kommt zu einem neuen Mord. Die tapferen LeserInnen sollen enträtseln, wer dahinter steht. Die Veranstaltung ist sehr glaubwürdig vorbereitet. Die Teilnehmer müssen das Gefühl haben, dass sie sich in einer realen Situation befinden.

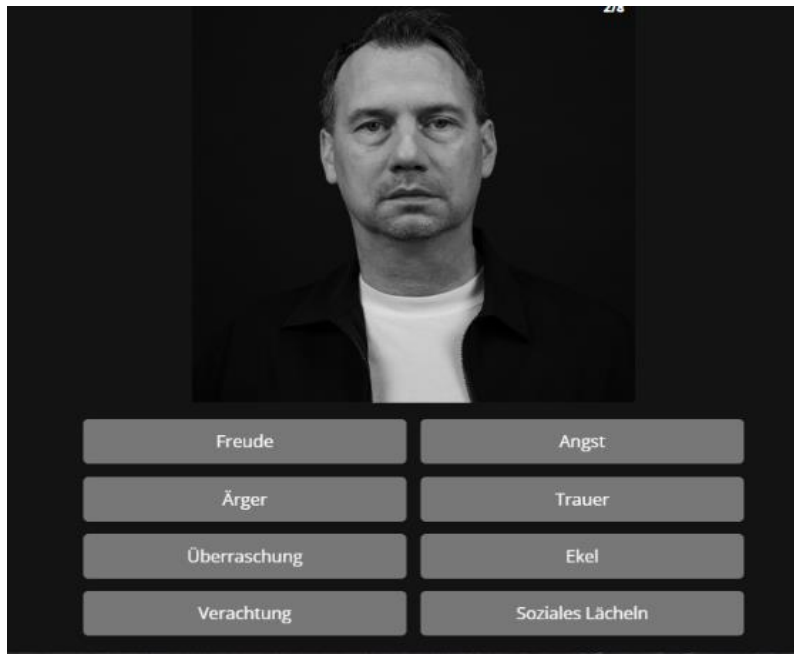


Abb. 2. Mimik Test, sebastianfitzek.de

Einen Monat vor Erscheinen des Buches im Buchhandel wird die so genannte Leseprobe online veröffentlicht, genauer gesagt auf dem Social-Media-Profil des Autors. Die Leseprobe umfasst einzelne Seiten aus dem 4, 5, 6 und 7 Kapitel. Das sind keine zufälligen, sondern sorgfältig ausgewählte Seiten, deren Inhalt die größte Spannung hervorruft. Sie wecken zwar die Neugier, aber sie verwirren und verschleiern mehr als erklären.

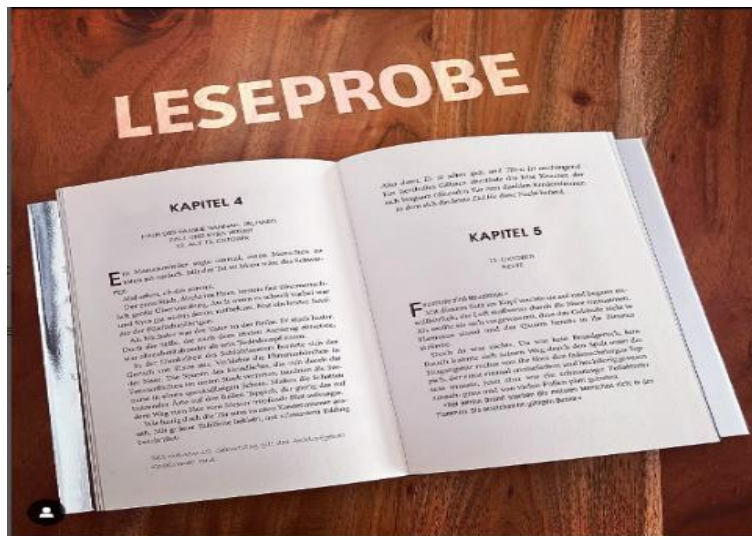


Abb. 3. Leseprobe, Instagram Profil 9.2022

Demnächst lassen sich kurze Videos auf dem YouTube-Kanal des Autors anschauen. Dabei liest Sebastian Fitzek ein kurzes Fragment seines Buches. Der Leseprozess wird auf einmal unterbrochen, eigentlich wie mit einem Fernbedienung ausgeschaltet, kommt Dirk Eilert rein und führt einen körpersprachlichen Lesekurs durch. Er erklärt z.B. was sich der menschliche Körper verhält, wenn man lügt, oder unter mimischer Resonanz zu verstehen ist. Nach diesem kurzen Kurs soll jeder Leser ein bisschen die Emotionen anderer Menschen wie ein offenes Buch lesen.



Abb. 4. Sebastianfitzek.de, Mimik-Kurs

Zum Schluss der Werbekampagne seines Buches nimmt Fitzek an der Buchmesse in Frankfurt am Main teil, wo er ein menschengroße Trillers Exemplar präsentiert. Die Fans haben auch eine Möglichkeit, sich in einem interaktiven Spiegel anzusehen und eigene Emotionen zu entziffern, was natürlich ein großes Interesse an dem neuesten Roman erweckt. Erst danach erscheint das Psychotriller *Mimik* in Buchhandlung, sodass die Leser endlich erfahren können, dass das Buch die Geschichte einer Mimik-Resonanz-Expertin, die sich in größter Not selbst nicht mehr trauen kann, erzählt.



Abb.5. *Mimiktour 2022-Offizielle Instagram Profil Sebastian Fitzek*

Je nach früheren Annahmen werden demzufolge mediale Ereignisse wie: Werbung mit Plakaten, Videos, Mimik-Test, Leseprobe, Kurs der Körpersprache, Buchmesse zu einem diskursiven Ereignis, nämlich zur Promotion des neuesten Romans von Sebastian Fitzek, was wiederhin ein reales Ereignis hervorzurufen hat, und zwar: Erwecken des Interesses am Buch, große Verkaufszahlen und hohe Gewinne. Für die ganze Kette von Ereignissen, die auf die erfolgreiche Buchvermarktung erzielt wird, bleiben Soundtracks nicht ohne Bedeutung.

Die kurze Analyse der Werbekampagne des Buches lässt sich mit Jägers Diskursmodell folgenderweise befassen und beschreiben:

Diskursgemeinschaft	der Autor selbst, seine Gäste – Mimik- und Körpersprache-Expert, seine Leser und Fans, Teilnehmer des Testes, alle bei Events arbeiteten Leute
Diskursebene	Medien: Internet - soziale Medien wie Instagram oder Facebook (offizielle Autorenprofile und Fanpage), Plattformen wie Youtube und Spotify, eigene Websites und Community-Foren u.a. LovelyBooks, Originalschauplätze.
Diskursposition	die Position einer diskursiven Gemeinschaft, die die Förderung des neuen Buches unterstützt, unternimmt Aktivitäten, die zum Wachstum des Interesses an dem Buch beitragen.
Diskursereignis	Werbekampagne des Psychotrillers <i>Mimik</i>
Diskursfragment	Einzelne Promotionsveranstaltungen
Diskursstrang	Schöpfung einer hohen Position des Buches auf dem deutschen Buchmarkt, die den großen Erfolg garantiert
Diskursverchränkung	Bezug auf Web-Seiten des Autors und dadurch Einladung zum Test, Einladungen zur Buchlesung
Diskurskontext	die Popularität des Autors, seine Kenntnis der menschlichen Psyche und seiner dunklen Neigungen

Bei der Mimik-Tour und beim Treffen mit Fans, die schon nach der Veröffentlichung des Buches *Mimik* stattfinden, erzählt Sebastian Fitzek folgendes: „Unfassbar! Vor 22 Jahren schreibe ich den ersten Satz von *Die Therapie*. Den ersten Entwurf schickte ich fünfzehn Verlagen. Zwölf haben abgelehnt, drei haben bis heute nicht geantwortet. Sechs Jahre dauerte es, bis mein Debüt endlich veröffentlicht wurde. In dieser Anfangszeit beschäftigte mich immer und immer wieder ein Gedanke: Werde ich noch einmal eine zweite Chance bekommen, ein weiteres Buch herauszubringen? Und heute, 16 Jahre später, erhalte ich die Nachricht, dass *Mimik* von Null auf den 1. Platz in der Spiegel- Bestsellerliste nur eingestiegen ist.“³⁰

³⁰ Sebastian Fitzek *Fitzek Live 2022*, Berlin 2.11.2022

Der erste Misserfolg verursacht, dass Fitzek seine Strategien geändert hat und zur Buchpromotion neue Medien benutzt hat. Er ist auf die Idee gekommen, dass er Resultate seiner literarischen Arbeit schon vor dem Endeffekt, d.h. vor der Buchveröffentlichung, präsentieren soll, um zukünftige Leser dazu zu bewegen, damit sie sich für seine Büchern zu interessieren beginnen und zu deren Kauf neigen. Fitzek entdeckt seine persönlichen Fähigkeiten, die ihm ermöglichen, menschliche Verhaltensweisen zu beeinflussen, sie zu steuern und letztendlich ihre Entscheidungen zu prägen. Er bemerkt, dass die Dosierung der Spannung Neugierde erweckt und den Wunsch erregt, zu erfahren, wie es weitergeht, d. h. den Wunsch, nach seinem Buch zu greifen. Bewusst seiner Machtkräfte bereitet Fitzek eine Werbekampagne vor, die aus einzelnen Veranstaltungen besteht, die nur kleine Details der von sich beschriebenen Geschichte verraten. Fitzek interagiert mit seinen Lesern und macht sie neugierig auf mehr und mehr Informationen und Erklärungen. Dazu benutzt er verschiedene Kommunikationskanäle: den geschriebenen und gesprochenen Text, Film, Fotos, Musik. Bilder verstärken textuelle Botschaften, akustische Effekte erhöhen die Spannung, die Sprache bezieht sich zwar auf die Fachsprache aus dem Bereich der Psychologie, ist aber in solch einer Form gebraucht, um den Laien das Verständnis psychologischer Phänomene zu erleichtern. Die von Fitzek unternommenen medialen Ereignisse führen zu diskursiven Ereignissen und zur Interaktion zwischen dem Autor und seinen Lesern. Die erwähnten Diskursereignisse tragen zur Entwicklung sowie zum Existenz realer Ereignisse:

- Seine Fanpage auf Facebook wird von circa 260 Tausenden von Menschen beobachtet. Sein offizielles Profil auf Instagram hat mehr als 170 Tausender Beobachter. Der Roman *Mimik* erschien am 25. Oktober 2022. Schon am ersten Tag standen Tausende von Lesern Schlange. Innerhalb einer Woche nach seiner Veröffentlichung erreichte das Buch *Mimik* die Spitze der Bestseller-Spiegel-Liste. Fitzek wurde einer der ernsthaftesten Kandidaten für den ersten Platz auf der internationalen Bestsellerliste der New Yorker Zeiten. Letztendlich wurde Sebastian Fitzek und *Mimik* für den Leserpreis des Lovelybooks-Portals für 2022 nominiert.
- An seinem Wettbewerb „Mimik-Test“ nahmen mehr als 20.000 Menschen teil, obwohl der Test nur ein paar Tage dauerte.

- Der Autor ist auch offen auf Kommentare seiner LeserInnen. Die Leser teilen ihre Meinung mit ihm und bewerten das Buch mit Sternen. Die Bewertung beträgt 4.7 von 5, was Interesse an Fitzeks Literatur erhöht.

Zum Schluss lässt sich sagen, dass die im Rahmen der KDA durchgeführte Mediendiskursforschung die Aufmerksamkeit auf die Vermischung verschiedener Diskurse, Stile und Gattungen innerhalb bestimmter Diskursmuster lenkt, was zur Untersuchung des Phänomens der Interdiskursivität beitragen kann.

Bibliographie:

- Bartel, D., Ullrich, P., & Ehrlich, K. (2008). Kritische Diskursanalyse: Darstellung anhand der Analyse der Nahostberichterstattung linker Medien. In: Freikamp, Ulrike et al. (eds.), *Kritik mit Methode? Forschungsmethoden und Gesellschaftskritik (Texte / Rosa-Luxemburg-Stiftung; 42)* (pp. 53–72), Berlin: Dietz.
- Bulcaen, C. (2000). Critical Discourse Analysis. *Annual Review of Anthropology*, 29, 453–455.
- Czech, C. (2010). Krytyczna Analiza Dyskursu i jej zastosowanie na gruncie pedagogiki porównawczej. *Teraźniejszość - Człowiek - Edukacja : kwartalnik myśli społeczno-pedagogicznej*, 4(52), 45–53.
- Duszak, A., House, J., & Kumięga, Ł. (2010). Globalization, Discourse, Media: A *Critical Perspective / Globalisierung, Diskurse, Medien: eine kritische Perspektive*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Fairclough, N. (1995) *Media Discourse*. London et al.: Edward Arnold.
- Fairclough, N. (2002). Critical linguistics/critical discourse analysis. In: K. Malmkjær (ed.), *The Linguistics Encyclopedia* (pp. 102–107). London, New York.
- Fairclough, N. (2005). Critical Discourse Analysis in Transdisciplinary Research. In: R. Wodak, P. Chilton (eds.), *A New Agenda in (Critical) Discourse Analysis* (pp. 53–70). Amsterdam: John Benjamins.
- Fairclough, N., & Wodak, R. (1997). Critical discourse analysis. In: T. van Dijk (ed.), *Discourse as social interaction* (pp. 302–316). London: Sage Publications.
- Fairclough, N., & Duszak, A. (2008). Wstęp: Krytyczna analiza dyskursu – nowy obszar badawczy dla lingwistyki i nauk społecznych, In: N. Fairclough, A. Duszak (eds.) *Krytyczna analiza dyskursu. Interdyscyplinarne podejście do komunikacji społecznej* (pp.7–29). Kraków: Universitas.
- Foucault, M. (1993). *Nadzorować i karać: narodziny więzienia, tłum. T. Komendant*. Warszawa: Biblioteka ALETHEIA.
- Foucault, M. (2002). *Porządek dyskursu, przeł. M. Kozłowski*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- Foucault, M. (2006). Trzy typy władzy. In: A. Jasińska-Kania, L.M. Nijakowski, J. Szacki, M. Ziółkowski (eds.), *Współczesne teorie socjologiczne* (pp.512-536). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR.

- Friedemann, V. (2023). *Diskurs*. In: *Diskursmonitor. Glossar zur strategischen Kommunikation in öffentlichen Diskursen*. Hg. von der Forschungsgruppe Diskursmonitor und Diskursintervention. Online unter: <https://diskursmonitor.de/glossar/diskurs>.
- Grabias, S. (2001). *Język w zrachowaniach społecznych*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Grzymała-Kozłowska, A. (2004). Socjologicznie zorientowana analiza dyskursu na tle współczesnych badań nad dyskursem. *Kultura i Społeczeństwo*, 48(1), 13–34.
- Habermas, J. (1999). *Teoria działania komunikacyjnego, B. 1: Racjonalność działania a racjonalność społeczna*. tłum. A.M. Kaniowski, przekład przejrzał M. Siemek. Warszawa: PWN.
- Habermas, J. (2002). *Teoria działania komunikacyjnego, B. 2: Przyczynek do krytyki rozumu funkcjonalnego*. tłum. A.M. Kaniowski, M. Siemek, Warszawa: PWN.
- Jabłońska, B. (2006). Krytyczna analiza dyskursu: refleksje teoretyczno-metodologiczne. *Przegląd Socjologii Jakościowej*, (2)1, 53–67.
- Jabłońska, B. (2013). Krytyczna analiza dyskursu w świetle założeń socjologii fenomenologicznej: dylematy teoretyczno-metodologiczne. *Przegląd Socjologii Jakościowej*, 9(1), 48–61.
- Jäger, M. (1996). *Fatale Effekte. Die Kritik am Patriarchat im Einwanderungsdiskurs*. Duisburg: DISS.
- Jäger, S. (1999). *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung*. Duisburg: DISS.
- Jäger, S. (2001). Diskurs und Wissen. Theoretische und methodische Aspekte einer kritischen Diskurs- und Dispositivanalyse. In: R. Keller et al. (eds), *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse, Band 1, Theorien und Methoden* (pp. 81–112). Opladen: Leske & Budrich.
- Jäger, M., & Jäger, S. (2004). Die Nahostberichterstattung zur Zweiten Intifada in deutschen Printmedien. In: S. Jäger, F. Januschek (eds.), *Gefühlte Geschichte und Kämpfe um Identität, Bd.1* (pp. 147-168). Münster: DISS.
- Jäger, M., & Jäger, S. (2007). *Deutungskämpfe. Theorie und Praxis kritischer Diskursanalyse*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Kawka, M. (2014). O badaniu języka dyskursu medialnego. *Media i społeczeństwo*, 4, 164–171.
- Keller, R. (2011). Wissenssoziologische Diskursanalyse. In: R. Keller et al. (eds.), *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Band 1: Theorien und Methoden. 3., erweiterte Auflage* (pp. 125–158). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Kopińska, V. (2016). Krytyczna analiza dyskursu – podstawowe założenia, implikacje, zastosowanie Critical Discourse Analysis – Basic Assumptions, Implications, Application. *Rocznik Andragogiczny*, 26, 311–334.
- Kowalik-Kaleta, Z. (2011). Interdyskursywność w medialnych tekstach perswazyjnych – analiza w ramach KAD. *Media i Społeczeństwo*, 1, 103–112.
- Link, J. (1983). Was ist und was bringt Diskurstaktik. *kultuRRvolution*, 2, 1–66.
- Pędzisz, J. (2012). Diskursthema und Themen im Diskurs. Zur thematischen Profilierung der diskursiven Wirklichkeit. *Tekst i dyskurs – text und diskurs*, 5, 231–247.
- Ricoeur, P. (1976). *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*. Fort Worth: Texas Christian University Press.
- Reisigl, M. (2009). Zur Medienforschung der „Kritischen Diskursanalyse“. *Navigationen – Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften*, 9(2), 43–78.

- Van Dijk, T. A. (ed.) (2001). *Diskurs jako struktura i proces*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- van Dijk, T. A. (1993). Principles of Critical Discourse Analysis. *Discourse and Society*, 4(2), 249–283.
- van Dijk, T. A. (2006). Badania nad dyskursem. In: A. Jasińska-Kania et al. (eds.), *Współczesne teorie socjologiczne* (pp. 1020–1046). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Warzecha, A. (2014). Krytyczna analiza dyskursu (KAD) w ujęciu Normana Fairclougha. Zarys problematyki. *Pismo Kolegium Nauczycielskiego w Bielsku-Białej*, 11(2), 164–189.
- Wodak, R. (2011). Wstęp: badania nad dyskursem – ważne pojęcia i terminy. In: M. Krzyżanowski (ed.), *Jakościowa analiza dyskursu w naukach społecznych* (p.18). Warszawa: Oficyna Wydawnicza Łośgraf.

Internetquellen:

- <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/m:multicodalitat-8288>
- <https://www.bachelorprint.de/methodik/diskursanalyse/>
- <https://home.uni-leipzig.de/methodenportal/was-ist-ein-diskurs/>
- <https://sebastianfitzek.com/>
- <https://www.instagram.com/sebastianfitzek/>
- <https://open.spotify.com/artist/17rKYsNYZ7aK9MlpmCJTak>
- https://pl.wikipedia.org/wiki/Sebastian_Fitzek
- <https://www.boersenblatt.net/news/bestseller/fitzek-stuermt-mit-mimik-auf-platz-1-261793>

Julia Lorek

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin

e-mail: j.lorek4@gmail.com

Символика цветообозначений *белый, красный, синий, голубой* в славянской культуре, а также её отражение в русских фразеологизмах и в их эквивалентах в сербском языке

Abstract: The purpose of this article is to present the role of colours in creating a linguistic picture of the world among the Slavs and the symbolism of selected colours in this culture. In the paper we will refer to examples of Russian and Serbian idioms, which include the names of four colours (*белый, красный, синий, голубой*). The Russian and Serbian languages belong to the Slavic language family, and therefore to the complex Slavic culture, but they belong to different groups. Our work shows that idioms are closely related to national culture..

Keywords: color symbolism, phraseologisms, Russian language, Serbian language

I. Введение – символика цветов

Настоящее исследование посвящено символике цветообозначений в славянской культуре, анализ проводится на материале избранных русских фразеологизмов и их эквивалентов в сербском языке¹. Цель данной работы – рассмотреть символические значения названий цветов, собрать русские фразеологизмы и их сербские эквиваленты, а также провести сопоставительный анализ этих единиц. Такой подход позволит нам лучше понять славянскую культуру и роль цветообозначений в формировании языковой картины мира. Анализу подвергаются фразеологизмы с компонентами *белый, красный, синий, голубой*. Обсуждаемые цветообозначения – это официальные цвета государственных флагов как России, так и Сербии (однако они расположены в другом порядке).

Вначале мы хотели бы затронуть вопрос, касающийся цветов, которые являются неотъемлемой частью каждой культуры и жизни человека. Этот факт можно рассматривать как весомый аргумент для дальнейшего развития данной темы в рамках

¹ Данная статья написана на основе дипломной работы: Julia Lorek, *Русские фразеологизмы с компонентами белый, красный, синий, голубой и их эквиваленты в сербском языке / Frazeologizmy rosyjskie z komponentami белый, красный, синий, голубой i ich ekwiwalenty w języku serbskim*, Lublin 2022, 55 s. (научный руководитель – д. ф. н. Эва Бялэк, кафедра славянского языкознания, Университет Марии Кюри-Скłodовской в Люблине).

нашей статьи. Цвета окружают нас всегда и везде, поэтому уже с самого детства каждого человека учат наименованиям, соответствующим конкретным цветам. Но что такое цвет на самом деле? По словарному определению, «Цвет – Один из видов красочного радужного свечения от красного до фиолетового, а также их сочетаний или оттенков» (Ожегов, 1949). Вышеприведённая дефиниция описывает цвет как физическое явление.

В данной статье мы хотели бы сосредоточиться на более глубоком значении цветов, а именно их символике и на том, какую роль они играют в культуре, точнее говоря – в славянской культуре (в частности русской и сербской). Цвета выражают различные значения, которые важны для определённого общества. Они формируют и одновременно отражают мировосприятие людей, стало быть, являются важной составляющей языковой картины мира. Это понятие, наряду с *понятиемязыковой стереотип*, представляет собой основу исследований в области этнолингвистики (Бартминьский, 2005, р. 33, cf. Бартминьский, 2019, pp. 11–40). Задача этой отрасли науки – изучить менталитет нации путём изучения её родного языка, его словарного состава. Е. Бартминьский справедливо отмечает, что «этнолингвистика пытается, идя от языка, прийти к человеку, его способам понимания мира» (*ibidem*, р. 23). В этом отношении особо существенны фразеологизмы и поговорки, так как именно в них скрыты ценности предков, культивируемые веками (Ковшова, 2014, р. 115).

Именно поэтому считается столь важным сопоставительный подход и анализ двух (или более) языков – с целью выявить возможные различия и/или сходства в понимании мира различными народами. Иногда может оказаться, что некоторые названия цветов могут не иметь эквивалента в том или ином языке или им может отвечать совершенно другое слово. Например, в группе восточнославянских языков слово *синий* отличается от слова голубой, что обуславливает разную интерпретацию символического значения цвета. Несмотря на наличие одних и тех же цветов в разных культурах, их символические значения могут различаться, что свидетельствует о тесной связи между языком, культурой и окружающим миром. Многие лингвисты из различных областей проявляют интерес к теме цветообозначений. Такие учёные, как Р. М. Фрумкина (1984), А. Вежицкая (1996), Н. С. Серов (2004) исследуют наименования цветов с психолингвистической, этнолингвистической, когнитивной и ряда других точек зрения (cf. Tokarski, 2004). На основании современных исследований, развивающих более

ранние концепции, можно констатировать, что понятие цвета гораздо сложнее, чем вытекает из его определения. Кроме того, А. Вежбицкая отмечает, что понятия в языке являются общими для его пользователей, единичное понимание цветов отличается субъективностью (Вежбицкая, 1996, pp. 283–284). Поскольку словарные толкования выбранных нами названий цветов могут содержать только основную информацию, мы бы хотели уделить внимание прежде всего тому, что они символизируют.

В первую очередь мы обсудим красный цвет и его символику, поскольку он обладает различными значениями в зависимости от контекста его употребления. Это один из основных цветов спектра, который часто ассоциируется с кровью и огнём. Так как символика цветов часто связана с духовностью и религией, в православии красный цвет обозначает кровь Иисуса Христа и считается символом истинной жертвы и очищения. Уже с XI в. *красный* считался национальным цветом русского народа. Это, конечно, имеет своё отражение в русском языке и фольклоре, что доказывает В. В. Похлёбкин (2001, р. 392), приводя яркие примеры: что-то торжественное называют красным углом, официальное место – *красной площадью*, эпитетом *красный* можно также определить что-то высококачественное, ср. *красная дичь*. В свою очередь в политическом дискурсе красный цвет ассоциируется с бунтом и силой, особенно в советское время, когда он стал символом коммунизма (Серов, 2004, р. 104). В польском языке красный цвет во фразеологизмах также обладает схожей символикой.

Богатство значений прилагательного *красный* в русском языке описано также в толковых словарях:

КРАСНЫЙ, -ая, -ое; -сен, -сна, -сно и -сно.

1. Имеющий окраску одного из основных цветов спектра, идущего перед оранжевым; цвета крови. К-ое знамя. К-ая рябина. К. галстук. К. коралл. [...].

2. только полн. Относящийся к революционной деятельности, революционный; связанный с Советским строем, с Красной Армией. ● До революции - крайний левый по политическим убеждениям; революционно настроенный. К-ые полки, части. К. уголок

(помещение в учреждении, общежитии и т.п., отведённое для культурно-просветительной работы).

3. Устар. Самый лучший, высшего качества. К. дичь (охотн.; лучшая болотная дичь). К. лес (спец.; деловой хвойный лес)

4. Трад.-поэт. Красивый, прекрасный. К-ые девицы, девушки (трад.-поэт.; постоянный эпитет девушки). * Как ни красна чужая даль, Не ей поправить наше горе, Размыкать русскую печаль! (Некрасов).

5. только полн. Трад.-нар. Парадный, почётный. К-ое крыльцо. Сидеть в красном углу (под образами).

6. Трад.-нар. Радостный, счастливый. * На миру и смерть красна (Посл.). Не красна изба углами, а красна пирогами (Посл.).

7. Нар.-поэт. Ясный, яркий, светлый. К-ое солнышко. * Ох, лето красное! любил бы я тебя (Пушкин). (БТС).

Опираясь на словарные определения лексемы *красный* в сербском языке, можно заметить, что и в этом языке красный цвет имеет такие же ассоциации (цвет свежей крови, коммунистическая деятельность) (Николич, 2011, р. 1463). Красный цвет российского государственного флага символизирует справедливость (Серов, 2004, р. 118), на флаге Сербии – кровь, пролитую за родину (<https://www.srbija.gov.rs/tekst/45627/simboli-srbije.php>).

Культурное значение белого цвета связано с чем-то светлым, ассоциируется с чистотой и невинностью (Похлёбкин, 2001, pp. 398–399). Развитие цветовой символики в восточном христианстве было вызвано возросшим интересом к иконописи, которая повлияла на то, что белый цвет стал восприниматься как символ жизни, чистоты и божественности на святых иконах (*ibidem*, р. 400). Белый цвет тесно связан с русской культурой, в которой, согласно многовековой традиции, символизировал свободу, независимость и благородство. Таким образом возникли такие сочетания слов, как *белая*

Русь (Белая Русь), белый царь (удачливый воитель, собиратель или завоеватель земель и народов, иногда их защитник от агрессивных соседей, cf. Трепавлов, 2007, р. 98), *белые крестьяне* (свободные от всех податей и повинностей, см. Даль).

Лексема *белый* в сербском языке имеет ряд значений, среди которых стоит упомянуть такие, как: [...] 2. а. светао, сјајан, блештав: усијан, ужарен: ~ светлост, ~ искра, ~ муња; ~ железо. [...] б. добар, позитиван у моралном смислу (обично уз „црн“ као супротност); бели и црни богови, ~ и црна ствар. в. срећан, пријатан: ~ и црни живот, ~ радост. [русск: 2. а. яркий, сияющий, блестящий: раскаленный, светящийся: ~ свет, ~ искра, ~ молния; ~ железо. [...] б. добрый, положительный в моральном смысле (обычно с «чёрным» как противоположность); белые и чёрные боги, ~ и чёрная штука. в. счастливый, приятный: ~ и чёрная жизнь, ~ радость (перевод мой – Ю. Л.)] (Николич, 2011, р. 74).

Стоит подчеркнуть, что белый цвет на флаге России символизирует чистоту (Серов, 2004, р. 118), на флаге Сербии — материнское молоко, питающее сильных сербских детей (<https://www.srbija.gov.rs/tekst/45627/simboli-srbije.php>). На официальном сайте правительства Сербии также указывается более универсальная символика белого цвета, то есть чистота и искренность.

Теперь перейдём к символике синего цвета. Согласно европейской традиции, *синий* обычно ассоциируется с представлениями о славе, целомудрии, верности и искренности (Похлёбкин, 2001, р. 398), а в христианстве он представляет собой нечто бесконечное и вечное, такое как молодость. Синий цвет также ассоциируется с морем и небом (*ibidem*, р. 400). Сразу можно заметить, что все вышеперечисленные качества связываются с высшими ценностями, которые касаются веры в жизнь после смерти (небо, рай). Стоит отметить, что в самые древние времена в католических религиозных кругах синий цвет ассоциировался с темнотой, гниющим мясом и другими неприятными вещами (<https://sosreb.wordpress.com/2012/10/02>).

На российском флаге *синий* символизирует веру (Серов, 2004, р. 118). В свою очередь на сербском флаге *синий* является символом свободы и бесконечности, хотя на самом деле он имеет более универсальное значение и означает верность и преданность (<https://www.srbija.gov.rs/tekst/45627/simboli-srbije.php>).

Последним цветом, символику которого будем рассматривать, является *голубой*. В европейских дворцах голубой цвет считался символом красоты и величия (Похлёбкин 2001, р. 40). В православной вере голубые облачения носили священники в особых случаях в честь Божией Матери, в «дни памяти всех дев и девственников» (Серов, 2004, р. 87). Голубой цвет стал общепринятым символом мира на земле, когда в 1960-х годах ООН приняла голубой цвет в качестве цвета своего флага в знак борьбы против фашизма (*ibidem*, р. 242).

Стоит обратить внимание на факт, что синий и голубой цвета естественно отличаются друг от друга. Этот вопрос оказывается весьма интересным, так как *голубой* – это слово, появившееся в XIV в., присутствует только в группе восточнославянских языков, оно обладает большей экспрессивностью, чем *синий* (Бахилина, 1975, pp. 192–193). Слово *синий* считается нейтральным и используется в речи гораздо чаще (*ibidem*, р. 192). См. этимологию слова *голубой* (Фасмер):

голубо́й, укр. голуби́й. От го́лубь — по синему отливу шейных перьев голубя; см. Ф. Хартман «Glotta» 6, 341, со ссылкой на работу: R. Findeis, Über das Alter und die Entstehung der idg. Farbenn., Triést, 1908. Др.-прусск. *golimban* «синий», скорее заимств. из польск. *gołębi* «голубиный», чем родственно ему; см. Брюкнер (AfsIPh 23, 625); Траутман (Afr. Sprd. 340) против Бернекера (1, 322 и сл.) и Вальде — Гофм. (1, 249).

На основании вышесказанного можно прийти к выводу, что цвета – это не только область физики. Их символика и названия содержат в себе могущественное наследие народа, связанное с древнейшими обычаями, политикой, духовной сферой. Это доказывает, что окружающий людей мир тесно связан с языком, который его отражает.

II. Фразеологизмы как составная часть языковой картины мира

В этой части исследования рассмотрим вопрос о фразеологизмах и фразеологической языковой картине мира. Исследуя эту область, мы пришли к интересным выводам. Но прежде чем перейти к итогам анализа, мы представим основные понятия.

Итак, научная дисциплина, изучающая признаки и значения фразеологизмов, – это фразеология (греч. *phrasis* – выражение, *logos* – понятие, учение). В русской лингвистике она приобрела статус самостоятельной науки совсем недавно (Баранов, Добровольский, 2014, р. 4), до этого времени она являлась одной из ветвей языкознания. Среди известных учёных, которые разрабатывали и популяризировали эту тему в прошлом, стоит упомянуть В. В. Виноградова и его труды, Н. М. Шанского, И. А. Бодуэна де Куртенэ, А. А. Потебню, Ф. Ф. Фортунатова (Баранов, Добровольский, 2014, р. 4).

Фразеологизмы характеризуются многими отличительными признаками, в том числе воспроизводимостью, образностью, часто также непереводимостью. Эти единицы обладают постоянством и стабильностью на лексическом и грамматическом уровнях, что делает их грамматически устойчивыми и семантически неразложимыми. Кроме того, компоненты фразеологизмов предсказуемы, они закреплены в сознании конкретного общества, что делает их одной из важнейших составляющих языковой картины мира (см. Шанский, 1996; Фомина, 2001; Баранов & Добровольский, 2014).

Любой язык имеет в своём составе фразеологические обороты, отличающие его от других языков. Их используют как в ежедневном общении, так и в чётко определённых ситуациях, они зафиксированы в языке целого общества (для передачи определённого смысла используется только один, общепринятый способ, напр. надпись на упаковке различных продуктов, где требуется информация о сроках их хранения (Баранов & Добровольский, 2014, р. 72)).

Поскольку фразеологизмы неоднородны по своей структуре и признакам, в течение десятилетий были разработаны различные классификации, которые, однако, дополняют друг друга (см. Шанский, 1996; Фомина, 2001; Баранов & Добровольский, 2014). Фразеологические единицы являются не только важной составляющей языка, но и культуры. Ведь они часто имеют свои источники в фольклоре, мифологии, истории, более новые – в современном кино и театре. Они могут относиться к конкретным историческим периодам или к разным тематическим разрядам, связанным с повседневной, современной жизнью. Следовательно, фразеология включает в себя широкий спектр языковых средств.

Фразеологизмы выражают оценки и передают различные эмоции, они предоставляют возможность образно и более точно описывать происходящее. Как отмечает М. Л. Ковшова, с одной стороны, анализируя значение и этимологию фразеологической единицы, можно понять различные коннотации и метафоры, существующие в языке того или иного народа. С другой стороны, путём исследования коннотаций, «выделяется культурный компонент, или культурно маркированные смыслы, воплощенные в языковом знаке» (Ковшова, 2014, р. 115). Фразеологизмы представляют собой знаки культуры, они хранят народную мудрость, ценности и традиции народа. Одна из функций этих единиц – передавать знания о народе и его культуре, реалиях (исторические события, искусство, духовность: религия, языческие обряды), повседневной жизни предков и т. д. На основе этих факторов формируются стереотипы и эталоны, влияющие на мнение людей (*ibidem*). Изучение фразеологизмов и пословиц путём этнолингвистических исследований позволяет лучше понять культуру народа и восприятие им окружающего мира. По этой причине они считаются средством сохранения историко-культурного наследия и способствуют формированию национальной картины мира, являющейся частью языковой картины мира. Фразеологические обороты отражают стереотипы культурно-национального мировидения, их использование в общении способствует реализации эмоционально-экспрессивной функции, тем самым повышается уровень коммуникации (Копылова, 2010, р. 93).

III. Анализ фразеологизмов с выбранными компонентами-цветообозначениями

Теперь перейдём к анализу фразеологических единиц. Примеры и объяснения значений русских фразеологизмов в большинстве случаев взяты из «Фразеологического словаря русского языка» под ред. А. Н. Тихонова (2007), источником примеров сербских фразеологизмов послужил «Фразеолошки речник српског језика» под ред. Й. Матешича (2012).

Рассмотрение вопроса о сербском языке имеет существенное значение для правильного понимания дальнейшего анализа. Этот язык, наряду с хорватским,

черногорским и боснийским языками, считался единым языком с конца XIX в. до 1991 г. и его принято называть серб(ск)-хорватским (Кречмер & Невекловский, 2005, р. 1). Однако распад Социалистической Федеративной Республики Югославии привёл к тому, что на картах появились новые государства. Впоследствии сербохорватский язык распался на несколько языков (сербский, хорватский, черногорский и боснийский). Как подчёркивают исследователи, вопрос о серб(ск)-хорватском языке и национальных языках до сих пор остаётся спорным среди многих лингвистов. Названные языки имеют много грамматического и лексического сходства, а различия между ними прежде всего на фонетическом уровне. Произношение подразделяется на несколько типов: экавский (*hleb*, русск. *хлеб*), екавский (*hlijeb*), икавский (*hlib*) (Кречмер & Невекловский, 2005, р. 2). Для записи экавского диалекта используется кириллица, а для екавского – латинский алфавит. Экавское произношение является исключительно сербским, в то время как екавское произношение характерно для сербского, хорватского и боснийского языков (*ibidem*, р. 6). Анализируемые фразеологизмы взяты из сербских или сербско-хорватских словарей (см. даты их публикации).

В этой статье мы бы хотели представить самые интересные и выразительные примеры фразеологических единиц, отмеченных в словарях русского и сербского языков. Примеры и словарные толкования на сербском языке переведены нами на русский язык.

1) Фразеологизмы с компонентом *белый* (серб. *бео*)

русск. *белая ворона* — о человеке, резко выделяющемся среди других, непохожим на окружающих (Тихонов, 2007, р. 16); серб. *bijela vrana* — *velika rijetkost, nešto vrlo neobično, veliki izuzetak* [перевод: большая редкость, что-то очень необычное, большое исключение] (Матешич, 1982, р. 756);

русск. *белая изба*; *белая баня* — изба (баня), имеющая печь с дымоходом, выведенным через крышу наружу (*ibidem*); серб. отсутствует

русск. *белая кость* — о человеке знатного происхождения (*ibidem*, р. 119); серб. отсутствует

русск. *белая олимпиада* — зимние Олимпийские игры (ibidem); серб. *бела олимпијада*

русск. *белое вино* — светлое виноградное вино (ibidem); серб. *бело вино*

русск. *белые воротнички* — работники умственного труда, служащие [...] (Ларионова, 2014, р. 17); серб. *biti s bijelim ovratnikom* — biti prestupnik, bili kriv, ali praviti se nevin (о особама којима је тешко ући у траг јер се налазе на вишим положајима) [быть с белым воротничком — быть преступником, быть виновным, но притворяться невиновным (о людях, которых трудно выследить, потому что они занимают более высокие должности)] (Матешич, 1982, р. 440)

русск. *белые мухи* — порхающие снежинки ранней зимы (ibidem, р. 156); серб. отсутствует

русск. *белые ночи* — северные летние ночи, когда вечерние сумерки непосредственно переходят в утренние без наступления темноты (ibidem, р. 16); серб. отсутствует

русск. *белый (или божий) свет* — мир, земной шар со всем существующим на нём (МАС 1999); серб. *bijeli svijet* — daleki/nepoznati ili tuđi krajevi [далёкие/неизвестные чужие места/края] (Матешич, 1982, р. 666)

русск. *белыми нитками шито что* — о чем-л. неумело скрываемом (Тихонов, 2007, р. 169); серб. отсутствует

русск. *белый как снег*; серб. *бео као снег* — потпуно, врло бео [полностью, очень белый] (Оташевич, 2007, р. 15)

русск. *света белого не видеть* — разг. экспрес. быть обременённым непосильной работой; не знать покоя, отдыха; серб. *не видети бела (белога) дана* — 1. бити презаузет, немати времена за изласке, дружење и сл. 2. не остати жив [1. быть слишком занятым, не иметь времени для свиданий, общения и т. д. 2. не остаться в живых] (ibidem)

русск. *средí (средь) бела дня* — днём, когда светло (ibidem, p. 16); серб. *у по (усред) бела дана* — усред дана, у подне [— в середине дня, в полдень] (ibidem)

русск. *чёрным по бѐлому (написано)* — совершенно четко, ясно (Оташевич, 2007, p. 16); серб. *црно на бело* — написано, потпуно, јасно, аргументовано [написано, полностью, ясно, аргументированно] (ibidem)

В качестве первой группы мы выделили фразеологические обороты, которые выражают основное значение компонента *белый*, то есть физические характеристики этого цвета. Это такие фразеологизмы, как: *бѐлые му́хи, бѐлыми нítками шíто что, чёрным по бѐлому (написано)*. В нашей дипломной работе мы также выделили несколько других групп, в зависимости от значения цветообозначения:

1. что-то связанное со снегом (например, *бѐлый как снег, бѐлая олимпíада*);
2. что-то светлое, чистое (например, *бѐлое вино́, бѐлые но́чи, средí (средь) бела дня, бѐлый (íли бóжий) свет*);
3. кто-то или что-то особенное, высококачественное, лучшее (например, *бѐлая ворóна, бѐлая кóсть, бѐлая избá, бѐлая бáня*).

Исходя из вышесказанного, мы можем полагать, что значение белого цвета следует рассматривать также метафорически.

Примерами, которые можно встретить в обоих рассматриваемых языках, являются:

1. *чёрным по бѐлому (написано)* – здесь с помощью контраста между чёрным и белым подчёркиваются точность и ясность какого-то действия. Этот фразеологизм имеет соответствие в сербском языке с таким же значением (*црно на бело*). Он также встречается в других славянских языках – например, в словаре «Słownik frazeologiczny języka polskiego» (1967) также зарегистрирован этот фразеологизм: «(*napisane*) *czarno na białym* – coś jest wyraźnie udokumentowane, stwierdzone na piśmie» (Skorupka, 1967, pp. 99, 480). Пример является языковой калькой с немецкого или французского языков, отсюда

и тождественность этих фразеологизмов в каждой из групп славянских языков (СРФ, 1998, pp. 98).

Белый цвет является самым ярким цветом в спектре, поэтому существует множество фразеологизмов с этим компонентом. Примеры *бѣлый (или бѣжый) свет* и *bijeli svijet* являются похожими по лексическому составу. Интересным является факт, что, помимо одинаковых компонентов, приведённые выше примеры не совпадают полностью друг с другом по значению. В свою очередь фразеологизмы *бѣлая ворона* и *bijela vrana* обладают таким же значением. Этот пример можно рассматривать как интернационализм, имеющий свои корни в латыни (СРФ, 1998, pp. 98), он встречается также в других языках, в том числе в польском, однако фразеологизм *biała wrona* используется реже, нежели *biały kruk* (русск. *белый ворон*) (Ignatowicz-Skowrońska, 2010, p. 71). Он обозначает что-то уникальное, но чаще всего используется, когда речь идёт о книге (согласно словарному определению, «*biały kruk* – unikat, rzadkość (zwykle o książkach)» (Skorupka, 1967, p. 99). Из дефиниции на русском языке следует, что фразеологизм касается только человека, в то время как в словаре сербского языка не конкретизируется, кого или чего должна касаться эта уникальность.

Фразеологизм *бѣлые воротнички* относится к тем людям, которые работают не физически, а умственно. Сербский эквивалент не только имеет дополнительный компонент (глагол *быть*), но и обладает совершенно другим значением. Несмотря на схожие компоненты, в этом случае значения явно отличаются друг от друга.

2) Фразеологизмы с компонентом *красный* (серб. *црвен*)

русск. *Красная Армия* — название Советской Армии с 1918 по 1946 г. (Тихонов, 2007, p. 121); серб. *Црвена армија*

русск. *Красная гвардия* — вооруженные рабочие отряды, которые были организованы в 1917—1918 гг. для борьбы с контрреволюцией (ibidem, p. 46); серб. *Црвена гарда*

русск. *красная дичь* — лучшая болотная дичь (ibidem, p. 121); серб. отсутствует

русск. *красная медь* — чистая медь (без примеси других металлов) (ibidem); серб. отсутствует

русск. *красное вино* — вино из тёмных сортов винограда (Тихонов, 2007, р. 121); серб. *црно вино* [чёрное вино]

русск. *красное дерево* — древесина некоторых деревьев, преимущественно тропических, употребляемая для изготовления высших сортов столярных изделий (ibidem); серб. отсутствует

русск. *красный галстук* — красная шейная косынка, завязываемая спереди узлом, обязательная часть костюма пионера (ibidem, р. 45); серб. отсутствует

русск. *красный гриб* — подосиновик (ibidem, р. 121); серб. отсутствует

русск. *красный зверь* — зверь, наиболее ценный для охотника (медведь, лось, куница и др.) (ibidem); серб. отсутствует

русск. *красный лес* — то же, что краснолесье (хвойный лес) (ibidem); серб. отсутствует

русск. *красный уголок* — помещение в учреждении, общежитии и т. п., отведенное для культурно-просветительной работы (ibidem); серб. отсутствует

русск. *Красный Флот* — название Советских военно-морских сил с 1918 по 1946 г. (ibidem); серб. *Црвена флота*

русск. *краснеть (покраснеть) до корнёй волос* — сильно краснеть (ibidem, р. 118), *покраснеть до ушей* (БТС); серб. *poscrvenjeti (porumenjeti) do ušiju* — jako poscrvenjeti, obiliti se crvenilom preko cijelog lica [покраснеть (зарумяниться) до ушей — сильно покраснеть, покрыться румянцем по всему лицу] (Матешич, 1980, р. 714)

русск. *покраснеть как рак, покраснеть как маков цвет, покраснеть как свёкла* — очень сильно (БТС); серб. *poscrvenjeti kao mak* — jako vrlo poscrvenjeti (od stida, od nelagodnosti)

[покраснеть как мак — очень сильно покраснеть (от стыда, от стеснения)] (ibidem, p. 330)
poscrvenjeti kao paprika

русск. *кровь с молоком* — о свежем, румянном лице, а также о человеке с таким лицом (Тихонов, 2007, p. 121); серб. *biti [crven] kao jabuka* — *izgledati dobro/zdravo* [быть красным как яблоко — выглядеть хорошим, здоровым] (ibidem, p. 208)

Анализируя присутствие красного цвета в русских фразеологизмах, невозможно не заметить многих отсылок к советским временам. Как уже упоминалось раньше, этот цвет являлся одним из символов коммунизма. В русском языке возник ряд фразеологизмов, связанных с этой идеологией: *Красная Армия, Красная гвардия, красный галстук, красный угол, Красный Флот*. Их также можно найти в сербских словарях: *Црвена армија, Црвена гарда, Црвена Флота*. В словарях сербского языка отсутствуют фразеологизмы *красный галстук* и *красный угол*, которые относятся к одежде, надеваемой в те времена, и к рабочему помещению.

Красный цвет используется в специальной терминологии для описания природы, то есть в названиях минералов, животных или растений: *красная медь, красный зверь, красная дичь, красный лес, красное дерево, красный гриб* (Бялэк, 2012, p. 48).

При сопоставлении примеров заметно, что русский фразеологизм, опирающийся на глаголы *краснеть (покраснеть) до ...*, имеет варианты. Его можно употребить с разными компонентами, определяющими место распространённости покраснения, то есть *краснеть (покраснеть) до корней волос* или *до ушей*. В свою очередь в сербском языке мы нашли только один эквивалент с компонентом *до ушей (poscrvenjeti (porumenjeti) do ušiju)*. В обоих сопоставляемых языках есть также и другие фразеологизмы, передающие состояние покраснения, но они различаются по компонентам. Несмотря на различия, общей характеристикой этих фразеологизмов является изображение объектов, которые принадлежат к красной цветовой гамме. Например, сербский фразеологизм *biti [crven] kao jabuka* относится к здоровому человеку и включает в себя наименование фрукта, чаще всего красного цвета. Его русским эквивалентом мы считаем *кровь с молоком*, в котором отсутствует компонент *красный*, но *кровь* сразу ассоциируется с этим же цветом. Интересным примером

является также сербский фразеологизм *црно вино* [чёрное вино], поскольку обычно этот вид вина определяется как «красное» в восточно- и западнославянских языковых группах (cf. польск. *czzerwone wino* [красное вино] (Skorupka, 1967, p. 153)).

3) Фразеологизмы с компонентом *синий* (серб. *плав*)

русс. *с́иний чуло́к* — о сухой, лишенной женственности, всецело поглощенной научными интересами женщине (Тихонов, 2007, p. 259); серб. отсутствует

русс. *с́инья борода́* — жестокий, ревнивый муж (Петрова, 2011, p. 123); серб. отсутствует

русс. *с́инья пти́ца* — символ счастья, радости (ibidem); серб. отсутствует

русс. отсутствует; серб. *plava kuverta* — *kuverta s novcem za podmićivanje, kuverta s mitom* [синий конверт — конверт с деньгами, взятка, конверт со взяткой] (Матеший 1980, p. 301)

русс. отсутствует; серб. *bijela (plava, siva) knjiga* — *knjiga u kojoj kakva država objavi dokumente o kakvom važnom događaju s namjerom da opravda svoj postupak* [белая (синяя, серая) книга — книга, в которой государство публикует документы о важном событии с намерением оправдать свои действия] (Матеший, 1980, p. 244)

Анализируя значение синего цвета в русской фразеологии, можно констатировать, что только один фразеологизм (из собранных нами) имеет положительный оттенок, – это *с́инья пти́ца*. Есть примеры, характеризующиеся уничижительной окраской (*с́инья борода́, с́иний чуло́к*), они используются для описания людей. Как следует из материала, эквиваленты приведённых выше примеров не отмечены в сербском языке. Мы рассмотрели два сербских фразеологизма, которые по тематике относятся к государству: *bijela (plava, siva) knjiga* имеет нейтральное значение, а также *plava kuverta* – обладает негативной коннотацией, так как пример связан с взяточничеством, которое воспринимается обществом отрицательно. Эти фразеологизмы не имеют русских эквивалентов, совпадающих по значению и структуре.

4) Фразеологизмы с компонентом *голубой* (серб. *модар*)

русс. *голубая кровь* (устар., теперь ирон.) — о дворянском, аристократическом происхождении кого-л. (Тихонов, 2007, р. 53); серб. *човек плаве (модре) крви* — племић, аристократа, човек племенитог порекла [человек синей/голубой крови — дворянин, аристократ, человек знатного происхождения] (Оташевич, 2012, р. 655)

русс. *голубой цветок* — недостижимая мечта (Петрова, 2011, р. 45); серб. отсутствует

русс. *на блюдечке с голубой каёмочкой* — получать что-либо без усилий (*ibidem*, р. 86); серб. отсутствует

Последний из рассматриваемых нами цветов – голубой, в русских фразеологизмах он означает нечто изысканное, также недостижимое (*голубая кровь, голубой цветок*). Нами был выявлен только один эквивалентный фразеологизм в сербском языке – *човек плаве (модре) крви*, который передаёт то же значение, что и русский фразеологизм *голубая кровь*, причём в русском языке этот оборот может иметь иронический характер. Сербский эквивалент допускает два варианта определяющего компонента, а именно *плавe* или *модре*, кроме того, в его состав входит компонент *человек*. В русском фразеологизме такой компонент отсутствует, его состав является фиксированным и не существуют другие его варианты.

IV. Заключение

Подводя итог, отметим, что наше исследование, касающееся символики цветов, а также анализ фразеологизмов с компонентами-цветообозначениями подтверждают, что изучение этих областей можно рассматривать как ключ к пониманию данного народа. Цвета присутствуют везде, поэтому постепенно, наряду с развитием истории, религии, политики, а значит всей культуры, им придавались определённые значения и символика. Составной частью любой культуры является также язык, в котором именно пословицы и фразеологизмы играют существенную роль как в формировании, так и в отражении мировоззрения. Фразеологизмы как воспроизводимые в готовом виде обороты

показывают, как мыслит данное общество. При попытке объединения этих двух вопросов – значение цветов и фразеологизмов – можно прийти к интересным выводам. В ходе анализа фразеологических единиц с избранными цветообозначениями можно было заметить, что часто эти единицы связаны с символикой наименований цветов, входящих в их состав. Важной частью нашего исследования являлся поиск сербских эквивалентов и сравнение значения пар фразеологизмов или их строя. Были приведены также эквиваленты на нашем родном языке (польский язык) в качестве дополнительной информации. Все вышеперечисленные языки относятся к славянской группе. Наша работа позволила доказать, что между русской и сербской культурой существуют как различия, так и сходства. Что касается фразеологического фонда, то на основе проведённого исследования и анализа 37 фразеологических единиц можно прийти к выводу, что некоторые русские фразеологизмы не имеют своего эквивалента в другом языке. Все примеры дают представление о различиях и/или сходствах в лингвистическом и культурном плане между русским и сербским языками..

Список использованной литературы

- Баранов, А. Н., & Добровольский, Д. О. (2014). *Основы фразеологии (краткий курс): учеб. Пособие*. Москва: Флинта.
- Бартминьский, Е. (2005). Языковой образ мира: очерки по этнолингвистике / Перевод с польского, Толстая, С. М. (сост. и отв. ред.). Москва: Индрик.
- Бартминьский, Е. (2019). Об актуальных задачах этнолингвистики [Перевод с польского Э. Бялэк и С. М. Толстой]. In: S. Niebrzegowska-Bartmińska, D. Pazio-Wlazłowska (eds.), *Wartości w językowo-kulturowym obrazie świata Słowian i ich sąsiadów 6. Jedność w różnorodności. Wokół słowiańskiej aksjofery* (pp. 11–40). Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Бахилина, Н. Б. (1975). История цветообозначений в русском языке. Москва: Наука.
- Бялэк, Э. (2012). O nauczaniu frazeologii (na materiale rosyjskich i polskich frazeologizmów zawierających nazwy kolorów). In: R. Rucyk-Sztajdel, S. Szaszkowa (eds.), *Nauczanie języka rosyjskiego w szkole wyższej. Обучение русскому языку как иностранному в системе высшего образования* (pp. 43–56). Lublin: Polihymnija.
- Вежбицкая, А. (1996). *Язык. Культура. Познание*. Москва: Русские словари.
- Ковшова, М. Л. (2014). Сопоставительный анализ фразеологизмов: лингвокультурологический подход. *Вестник ТГГПУ*, (4)38, 115–120.
- Копылова, В. Е. (2010). Фразеология русского языка как отражение языковой картины мира, «Лингвокультурология», Вып. 4, Екатеринбург, 89-93.
- Кречмер, А. Г., & Невекловский, Г. (2005). Сербохорватский язык (сербский, хорватский, боснийский, черногорский языки). In: А. М. Молдован, С. С. Скорвид, А. Кибрик (eds.), *Языки мира: Славянские языки* (pp. 139–198). Москва: Academia.

- Похлёбкин, В. В. (2001). *Словарь международной символики и эмблематики*. Москва: Международные отношения.
- Серов, Н. В. (2004). *Цвет культуры: психология, культурология, физиология*. Москва: Речь.
- Трепавлов, В. В. (2007). «Белый царь»: Образ монарха и представления о подданстве у народов России XV-XVIII вв. Москва: Восточная литература.
- Фомина, М. И. (2001). *Современный русский язык*. Москва: Логос.
- Фрумкина, Р. М. (1984). Цвет, смысл, сходство (аспекты психолингвистического анализа). Москва: Наука.
- Шанский, Н. М. (1996). *Фразеология современного русского языка: Учеб. пособие для вузов по спец., СПб: Специальная литература*.
- Ignatowicz-Skowrońska, J. (2010). Wyrażenie „biały kruki” w dziejach języka polskiego. *Studia językoznawcze. Synchroniczne i diachroniczne aspekty badań polszczyzny*, 9, 69–80.
- Tokarski, R. (2004). *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.

Словари и энциклопедии:

- БТС – Кузнецов, С. А. (eds.) (2014 (1998)). *Большой толковый словарь русского языка*, СПб: Норинт. Электронный ресурс: <http://www.gramota.ru/slovari/info/bts/> (доступ: 30.03.23).
- МАС – Евгеньева, А. Р. (eds.) (1999). *Словарь русского языка в 4 томах (Малый академический словарь)*, Москва: Русский Язык. Электронный ресурс: <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/default.asp> (доступ: 03.10.23).
- Даль, В. И. (2004). *Толковый словарь живого великорусского языка*, Москва: Издание книгопродавца-типографа М. О. Вольфа. Электронный ресурс: <http://slovardalja.net/word.php?wordid=43179> (доступ: 26.09.23).
- СРФ – Бирих, А. К., Мокиенко (eds.), В. М., Степанова, Л. И. (1998). *Словарь русской фразеологии. Историко-этимологический справочник*, СПб: Фолио-пресс.
- Ларионова, Ю. А. (2014). *Фразеологический словарь современного русского языка*, Москва: Аделант.
- Ожегов, С. И. (1949). *Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений*, Москва: А ТЕМП. Электронный ресурс: <https://slovarozhegova.ru/> (доступ: 30.03.23).
- Петрова, М. В. (2011). *Словарь крылатых выражений*, Москва: РИПОЛ классик.
- Тихонов, А. Н. (eds.) (2007). *Фразеологический словарь русского языка*, Москва.
- Фасмер, М. (1986). *Этимологический словарь русского языка*. Москва: Прогресс. Электронный ресурс: <https://lexicography.online/etymology/vasmer/p/родина> <https://lexicography.online/etymology/vasmer/%D0%B3%D0%B3%D0%BE%D0%BB%D1%83%D0%B1%D0%BE%D0%B9> (доступ: 03.10.23).
- Фёдоров, А. И. (2008). *Фразеологический словарь русского литературного языка*, Москва: Астрель. Электронный ресурс: <http://rus-yaz.niv.ru/doc/phraseological-literary-dictionary/index.htm> (доступ: 30.03.23).
- Матешич, Й. (1982). *Фразеолошки речник хрватског или српског језика*, Загреб: Školska knjiga.

- Николич, М. (eds.) (2011). *Речник српскога језика*, Нови Сад: Matica srpska.
Оташевич, Д. (2007). *Мали српски фразеолошки речник*, Београд: Alma.
Skorupka, S. (1967). *Słownik frazeologiczny języka polskiego*, T. 1, Warszawa: Wiedza Powszechna.

Julia Małyska

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

e-mail: JMałyska2000@gmail.com

Odcienie „natury miłości” w poezji miłosnej Krzysztofa Kamila Baczyńskiego

Abstrakt: Tematem artykułu jest analiza metaforycznego obrazu natury w wierszach miłosnych Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Przyroda jawi się w całej twórczości Baczyńskiego jako element niezwykle charakterystyczny, znamieny dla stylu i wyobraźni autora. Wyjątkowe miejsce zajmuje w miłosnych utworach poety. Erotyki pisane z myślą o żonie Baczyńskiego – Barbarze Drapczyńskiej, zajmują wyjątkowe miejsce w polskiej poezji miłosnej. Artykuł przedstawia dwoistą naturę tych wierszy, ich dwa odcienie: pierwszy, który przepełniony jest jasnością, subtelnością i zmysłowością oraz drugi – w którym do miłosnego wyznania dochodzą elementy traumy wojennej.

Słowa-klucze: poezja, miłość, erotyki, wojna, natura, przyroda, kobieta, ukochana, kolor, harmonia, azyl

Wyjątkowość talentu poetyckiego Krzysztofa Kamila Baczyńskiego dostrzegano już za życia poety – współcześnie fakt ten nie pozostawia żadnych wątpliwości. Indywidualność poetycka Jana Bugaja rysuje się w ciągu roku 1939. Poeta kształtował ją będzie do roku 1941, zwracając szczególną uwagę na twórczą samodzielność i niezależność wobec wypadków historyczno-politycznych. Dopiero na przełomie 1941/1942 roku w utworach Baczyńskiego wyraźniej i śmielej pojawia się rzeczywistość wojny i okupacji. To właśnie w tych latach badacze literatury określają czas pełnej, całkowitej dojrzałości talentu pisarskiego poety. Właśnie w tamtym momencie zaczęła gasnąć nadzieja na szybkie, łagodne zakończenie wojny, którą przez pierwsze lata okupacji, usilnie próbowało podtrzymać w swoich sercach polskie społeczeństwo.

Poezja miłosna Baczyńskiego z tego okresu, uznawana jest przez historyków literatury za wybitny przykład talentu i wrażliwości poety. Kazimierz Wyka pierwszy dostrzegł ogromną wartość tych erotyków – w słynnym Liście do Jana Bugaja, po przeczytaniu zaledwie trzech z nich, badacz entuzjastycznie stwierdził iż od Tetmajera nie mieliśmy prawdziwej liryki miłosnej. Jerzy Świąch, podobnie wysoko oceniając miłosne utwory pisarza, zauważa, że już same erotyki byłyby zdolne zapewnić Baczyńskiemu poczesne miejsce w dziejach poezji miłosnej. Obraz poetycki zawarty w tych lirykach przepełniony jest wielkim, szczerym uczuciem, czułością oraz troską. Stylistyka wypowiedzi i język literacki ukazują siłę miłości, a

nawet jej wzniosłość czy metafizyczność. Często wyeksponowane jest również samo piękno ukochanej kobiety. Również w tym aspekcie odnajdziemy liczne odniesienia do przyrody – niezwykle subtelne, wzruszające. Natura, opisywana w tak wyjątkowy sposób, często łączy się w miłosnych lirykach poety z motywem arkadyjskim. Wykorzystywanie elementów przyrody do tworzenia oryginalnych metafor oraz delikatnych, czułych opisów jest nieodłącznym elementem twórczości młodego poety. Co jednak istotne, rzeczywistość wojenna wielokrotnie przebija się w lirykach miłosnych Baczyńskiego – w utworach często zauważalny jest kontrast między uczuciem, subtelnością przeżyć a przerażającymi realiami doświadczenia okupacyjnego. Ekwiwalentyzacja uczuć, ukazana poprzez nawiązania do natury, barw, dźwięków oraz delikatnych obrazów spotyka się tu z atrybutami wojny czy nawet obrazowaniem apokaliptycznym. Jednak mimo piętna, jakie wojna odbiła na całym pokoleniu Baczyńskiego, poeta znalazł w swoich utworach miejsce dla wiary w potęgę miłości. Erotyki artysty nie koncentrują się bowiem jedynie na wyznaniu uczucia najbliższej osobie, ale także przedstawiają doświadczenie miłosne w szerszym kontekście etycznym – miłość staje się tu wartością, która może ocalić człowieka przed zagładą. W obliczu wojny, ciągłego cierpienia i strachu, tylko miłość była w stanie zapewnić człowiekowi bezpieczny azyl – u Baczyńskiego jej siła jest wręcz oczyszczająca.

Swoją najważniejszą muzę, narzeczoną, a później i żonę, Barbarę Drapczyńską, Baczyński poznał 1 grudnia 1941 roku, zupełnie przypadkiem – na zajęciach z logiki podziemnego Uniwersytetu Warszawskiego. Uczucie, jakie połączyło dwoje zakochanych było niczym natychmiastowy wybuch – prawdziwa miłość od pierwszego wejrzenia. Barbara oczarowała młodego poetę, który, po powrocie z owego spotkania, miał powiedzieć matce, że poznał kobietę swojego życia. Dziewczyna również była pod ogromnym wrażeniem wrażliwego młodzieńca, a kiedy ten odprowadził ją po zajęciach do mieszkania, Basia zaprosiła go na swoje przyjęcie imieninowe – to właśnie tam, 4 grudnia 1941, zaledwie trzy dni po ich pierwszym spotkaniu, Baczyński oświadczył się Barbarze. Wiosną 42. roku odbył się ślub młodej pary, a następnie zakochani zamieszkali razem. Czas ich miłości przypadł na okres wojny i okupacji – był to więc okres nieustannego niepokoju, lęku, zmartwień oraz tragedii. Choć ich wspólna historia nie należy do najdłuższych, tych dwoje łączyło uczucie naprawdę niezwykle – młodzi byli dla siebie wsparciem aż do samego końca, do swoich ostatnich chwil

życia, kiedy razem zginęli podczas powstania warszawskiego. Barbara Drapczyńska zmarła zaledwie miesiąc po tragicznej śmierci męża w pałacu Blanka.

Miłość Krzysztofa i Barbary jest tematem niezwykłym, chwytającym za serce – młodzi, wrażliwi, zapatrzeni w siebie, dobrani wręcz idealnie, tworzyli wyjątkową parę. Co jednak porusza w tej historii najbardziej, to oczywiście realia, w których przyszło im to uczucie tworzyć i pielęgnować. Miłość w czasie koszmaru wojny może wydawać się czymś zarówno nierealnym, skrajnie trudnym, jak i koniecznym, potrzebnym, pozwalającym przetrwać ten straszny czas, dać choćby złudzenie normalności, ciepła oraz więzi międzyludzkich. To właśnie motyw miłości-azylu pojawia się w lirykach miłosnych Baczyńskiego czasu okupacji – uczucie staje się antidotum na zło otaczającego podmiot świata, jedyną ostoją, w której można skryć się, choćby na chwilę, przed tragedią wojny. Przez lata, zarówno szczegóły biograficzne, jak i same wiersze miłosne poety, sprawiły, że historia miłości Krzysztofa i Barbary owiana została legendą – stała się poruszającym mitem kochanków, którzy w szczerym uczuciu poszukiwali schronienia przed straszliwą codziennością. Waldemar Smaszcz, przytaczając początek legendy o Tristanie i Izoldzie, stwierdza, że podobnie mogłaby zaczynać się opowieść o miłości Krzysztofa i Barbary. I jest w tym dużo racji – zarówno historia kochanków z legend arturiańskich, jak również młodej pary z okupacyjnej Warszawy, jest, oczywiście, romantyczna i wzruszająca, ale przy tym niezwykle smutna, naznaczona tragizmem.

Erotyki pisane dla Barbary zajmują wyjątkowe miejsce w polskiej literaturze miłosnej. To właśnie na przełom 41/42 roku badacze literatury wskazują moment, kiedy Baczyński osiąga pełną dojrzałość twórczą – nic więc dziwnego, że to właśnie wiersze dedykowane Basi są reprezentatywne dla miłosnej poezji artysty. Liryki te cechuje ogromna wrażliwość oraz dojrzałość, zarówno emocjonalna, jak i twórcza. Owe dzieła pisze artysta z wykształconym, własnym, oryginalnym stylem, a także, mimo przecież wciąż młodego wieku – ze sporym bagażem doświadczeń. W utworach miłosnych pisanych z myślą o żonie poety, wszelkie środki literackie odznaczają się wyjątkową subtelnością obrazowania – nawet, kiedy pojawia się w nich miłość cielesna, liryki poruszają swoją delikatnością i pięknem. Natura, będąca elementem charakterystycznym dla poezji Baczyńskiego, odgrywa tutaj znaczącą rolę. Przyroda jest w tej poezji głównym budulcem metafor, poprzez subtelne nawiązania do roślin, zwierząt i pór roku, pomoże zbudować nastrój utworów, zobrazować najgłębsze emocje podmiotu lirycznego czy

wreszcie – pozwoli opisać najbliższą osobę, ukazać jej piękno. Ponadto, często dostrzegalna będzie tutaj nadzwyczajna harmonia między naturą a ukochaną.

Nie można, rzecz jasna, generalizować wszystkich liryków pisanych z myślą o Barbarze – jest ich za dużo, a każdy z nich jest wyjątkowy. Chcąc dokonać pewnego podziału, postanowiłam wyodrębnić dwie grupy utworów, na których przykładzie postaram się scharakteryzować tytułową „naturę miłości”. Pierwszą grupę tworzą liryki, w których przeważa subtelność, zmysłowość oraz delikatność (m.in. wiersze takie jak: *Narieczona*, *Biała magia*, *** „*W każdej przemianie*”, *Erotyk*), drugą – te, gdzie uczucie do kobiety koegzystuje z traumą wojenną, strachem, niepewnością (m.in. liryki: *** „*Niebo złote ci otworzę*”, *Noc*, *Z nocy*, *Z wiatrem*). Chociaż od roku 1941 temat wojny i okupacji pojawia się w twórczości Baczyńskiego coraz śmielej, błędem byłoby stwierdzenie, że motyw ten jest jedyną czy główną problematyką wierszy Krzysztofa Kamila. Pośród liryków dedykowanych Basi odnajdziemy również takie, w których ślad traumy wojennej zanika – wiersze te skupiać się będą przede wszystkim na samej kobiecie, jej pięknie i głębokim uczuciu, jakim darzy ją podmiot liryczny.

Baczyński w swojej twórczości często inspirował się motywami ludowo-mitycznymi – wiele jego wierszy przybiera postać legendy, romantycznej ballady czy baśni, występują w nich bohaterowie rodem z fantastycznych opowieści, a istotną rolę odgrywa niesamowita, czasem wręcz magiczna, natura. Jednym z takich utworów, przypominających baśniową opowieść, jest wiersz *Narieczona*. Liryk, z jakże znamienym tytułem, skupia się na obrazie kobiety stojącej w jeziorze oraz jej spotkaniu z olbrzymim rycerzem. W utworze nie pojawia się co prawda żadne konkretne imię, jednak można przypuszczać, że bohaterką jest tytułowa narieczona lub po prostu – ukochana kobieta. Choć liryk ten nie jest jasno określony mianem poezji miłosnej oraz nie posiada dedykacji czy przypisu autora, świadczącym o nawiązaniu do żony poety, to uważam, że z całą pewnością można potraktować go jako świadectwo ogromnego uczucia, jakim darzył artysta Barbarę. Opisywana dziewczyna jest otoczona pewną aurą magii i niesamowitości – podmiot liryczny wiersza jest oczarowany postacią kobiety, dostrzegając jej wyjątkowość, piękno. Niezwykle poetycko opisywane są czynności, ruchy wykonywane przez bohaterkę – zanurzona w wodzie, niczym nimfa, rozpryskuje nad sobą krople wody, w ten sposób „czarując” gestem otaczający ją świat:

Ona stojąc w jeziorze ręce obraca do góry
i z nich unoszą się z wolna kwiaty i białe motyle,
(...) Ona się fali przychyła
i bierze w dłoń otwartą jak pyszczek różowy kuny
niebieskie łodyżki wody, które się prężą jak struny
i grają cicho i miękko:
„W kwiaty nas zamień, panienko”.

(Narzeczone) (Baczyński, 2018, p. 412)

Poetyckie odwołania do natury są tutaj naprawdę liczne, a obraz przedstawiony w wierszu jest niezwykle harmonijny i wyciszony. Po wodzie mkną ciche chmury, niebieskie łodyżki wody grają cicho i miękko, a kolorystyka zostaje zachowana w odcieniach bieli, błękitu, srebra oraz różu – barw kojarzących się ze spokojem, delikatnością, czystością. Kolory są tu zresztą jednym z głównych budulców epitetów – pojawiają się np. białe motyle, różowy pyszczek kuny czy srebrne jaszczury. Ogólne wrażenie czułości, łagodności wzmacniają również liczne zdrobnienia, a także rymy oraz aliteracje (np. więc/ręce, wypryska/wysoko czy jabłko/błękitne) potęgujące melodyjność i wrażenie płynności słów. Metafory nawiązujące do świata przyrody sprawiają, że obraz staje się niezwykle plastyczny, a do tego wyjątkowo nastrojowy, subtelny – porównanie dłoni kobiety do różowego pyszczka kuny czy opadających kropeł wody do głogów co kwitną, działają na zmysły czytelnika, pozwalając wyobrazić sobie tę bajkową scenerię, ujrzyć ją oczami wyobraźni.

Najbardziej magiczny wydaje się tu być ów gest wyrzucania do góry kropeł wody – w oczach podmiotu lirycznego, woda zamienia się w najprzeróżniejsze elementy natury, które w obecności kobiety stają się magiczne, fantastyczne, otrzymując ów baśniowy pierwiastek. Opisywana dziewczyna ma wręcz pewną moc sprawczą, powoduje, że krajobraz staje się barwniejszy, niesamowity – rozpryskiwana przez bohaterkę woda zamienia się w kwiaty i białe motyle, a krople przemieniają się w liście i jabłka, węże i srebrne jaszczury. Bohaterka tej artystycznej wizji obdarzona jest więc nie tylko urzekającą urodą, ale również nadprzyrodzonymi mocami. Co także istotne, woda zostaje tu ożywiona i, stając się tym samym aktywnym bohaterem wiersza, sama prosi kobietę – w kwiaty nas zamień, panienko – jak gdyby chcąc uczestniczyć w tym przepięknym akcie, być częścią jej świata. Tak też zresztą się staje – cały krajobraz ukazany w liryku wydaje się współgrać z bohaterką, a woda, niebo oraz chmury stanowią jedność. Świat natury zdaje się płynąć spokojnie, zaś nastrój utworu emanuje bezpieczeństwem. Łagodna kolorystyka, liczne metafory, animizacje oraz epitety związane ze

światem przyrody dodatkowo pogłębiają to wrażenie. Ukochana kobieta widziana jest tu jako dobra czarodziejka, wprowadzająca świat w stan spokoju, wyciszenia i wszechobecnej miłości.

W drugiej połowie utworu pojawia się inny istotny bohater, rycerz – postać bardzo charakterystyczna dla legendarno-mitycznej twórczości Baczyńskiego (wymienić można dzieła takie jak: *Śpiew o Rycerzu Purpurowej Chmury*, *Rycerz*, *Don Kichot*, *Ballada*). Opisywana wcześniej kobieta zwraca wzrok ku górze i czekając – nie wiadomo jednak na co – spogląda na kryształ powietrza, dalekie życie oraz grzywę potoków. Nagle w kotlinie pojawia się rycerz olbrzymi, który zdaje się być właśnie tym, na co czekała zanurzona w wodzie dziewczyna – bohaterka w pośpiechu płynie w jego kierunku. Rycerz trzyma w dłoni jabłko błękitne jak kropla nieba. Istotne wydaje się tu zarówno samo jabłko, więc symbol płodności, miłości, życia, jak i jego kolor – błękit, kojarzony z trwaniem, stałością, wiernością. Po analizie takiego symbolicznego obrazu można wyczytać z niego dużo więcej – owo błękitne jabłko, staje się tu metaforą miłości rycerza do ukochanej dziewczyny, a sam gest, dłoń wyciągnięta w stronę wybranki, jest tu jak gdyby ofiarowaniem jej swego uczucia oraz oddania. Opisane spotkanie kochanków jest tutaj czymś wyczekiwany, upragnionym. Nagle obraz staje się bardziej dynamiczny – podekscytowana kobieta udaje się w stronę rycerza, rozgarniając powietrze, które jak skrzydłem dzwoni. Ten chwilowy ruch, zamieszanie, zostaje jednak szybko zakończone – już w następnym, przedostatnim wersie pojawia się krótkie zdanie, które, kontrastując z wcześniejszymi rozbudowanymi opisami, wprowadza z powrotem spokój oraz stabilność: *Potem ich las zamyka*. Czytelnik zostaje odgradzony od pary kochanków „zasłoną natury”, przywołując obrazy rodem z wierszy Bolesława Leśmiana – las, więc przyroda, jak gdyby otula parę zakochanych, chowając ich przed ciekawskim okiem, dając poczucie intymności i bezpieczeństwa. Dwa ostatnie wersy stanowią ostateczne potwierdzenie tezy, że cała przyroda otaczająca zakochanych, nie jest tu jedynie tłem, a również bohaterem, świadkiem spotkania dwójki postaci, bierze czynny udział w wydarzeniach. Natura, będąc azyłem dla zakochanych, staje się także odbiciem ich głębokiego uczucia:

Potem ich las zamyka. I tylko drzewa dojrzałe
tak samo stoją w głębinie, jakby najmocniej kochały.

(*Naręczona*) (Baczyński, 2018, p. 412)

Niezwykle subtelnym i plastycznym utworem Baczyńskiego jest erotyk *Biała Magia* – chyba najbardziej znany miłosny wiersz artysty. W tym liryku pojawia się już konkretne kobiece imię – Barbara, na której to opisie skupia się cały obraz poetycki. Dziewczyna przedstawiona zostaje podczas prostej czynności stania przed lustrem i przyglądania się swojemu odbiciu – tę intymną wizję charakteryzuje niebywała czułość oraz sensualność. Podmiot liryczny zdaje się być całkowicie oczarowany ukochaną kobietą, jest w nią zapatrzony jak w najpiękniejszy obraz, wyraża się o niej z największą miłością. Znając szczegóły biograficzne autora wiersz, czytelnika od razu nachodzi ochota połączenia ja-lirycznego z samym Krzysztofem Baczyńskim. Chodź nie zawsze jest to dobry pomysł podczas interpretacji i analizy utworów literackich, tutaj ta myśl nasuwa się wręcz sama – odnieść można wrażenie, że artysta tworząc ów erotyk, spoglądał na swoją ukochaną i, najzwyczajniej, opisywał to, co widział. Znamienna wydaje się tu również data, zanotowana przez poetę przy utworze, z dokładnym podaniem dnia, a nawet i godziny stworzenia wiersza – 4.I.42 r., 3 w nocy. Taka informacja wzbudza w czytelniku jeszcze większe przekonanie, że opisywana w liryku dziewczyna była obserwowana przez autora w momencie pisania dzieła.

Utwór ten, utrzymany jest znów w jasnych, delikatnych barwach, z oczywistością, bo zaznaczoną w samym tytule, przewagą bieli. Wybranie takiej barwy jest tutaj niezwykle znaczące, dodatkowo wzmocnione w tytule słowem „magia”. Tytuł liryka ponownie wskazuje na magiczne, fantastyczne, nadprzyrodzone zdarzenia, sugerując czarodziejskość bohaterki wiersza. Warto też zauważyć, że wyrażenie *biała* wskazuje ponadto na konkretną dziedzinę owej magii, więc kojarzonej z czynieniem dobra – dzięki określeniu *biała* ogranicza się jej konotacje, wykluczając powiązania z grozą, złem, niebezpieczeństwem czy czarnoksięstwem. Przedstawione w liryku ujęcie wydaje się emanować blaskiem oraz jasnością, pojawia się wiele określeń przywołujących na myśl czyste, nieskazitelne, delikatne obrazy – m. in. metaforyczne sformułowania z wykorzystaniem epitetów, takie jak: *lustro ciszy*, *szklane ciało*, *biały pył miesiąca*, *muzyka białych iskier* czy *niewidzialna ręka* (*niewidzialna*, więc również konotująca przejrzystość, ale i tajemnicę). Świat przyrody jest tutaj równie nieskalany, cichy i delikatny – pojawiają się srebrne kropelki głosu, łasice porównane do puszystych listków snu, niedźwiedzie jasne od gwiazd polarnych, strumień myszy czy *biała łasica milczenia*. Wszystkie te elementy świata i natury służą podmiotowi lirycznemu do opisu postaci swojej ukochanej – to w jej

osobie dostrzega on ów blask oraz czystość, to ona nalewa w szklane ciało srebrne kropelki głosu, przejmuje w siebie gwiazdy i biały pył miesiąca, to ona jest mlecznie napełniona, i wreszcie, to ona ma srebrne ciało, w którym pręży się miękko biała łasica milczenia. Bardzo ciekawy wydaje się tutaj wybór gatunków zwierząt, jakie pojawiają się w poetyckim opisie. Warto zauważyć, że nie są to klasyczne miłe i delikatne stworzenia, kojarzone z lekkością, uczuciem czy kobiecością, jak np. motyle, łabędzie, słowiki czy turkawki (charakterystyczne, przykładowo, dla poezji sentymentalnej) – oddać piękno i wdzięk ukochanej pomagają tutaj zwierzęta dzikie, nieoswojone, budzące często grozę (jak np. niedźwiedź) czy irracjonalne kobiece lęki (mysz). Cechy tych stworzeń, takie jak zwinność, gibkość, a także płochliwość czy bezszelestność, intensyfikują wyjątkową łagodność wizji poetyckiej – pozorna dzikość tych zwierząt zostaje złagodzona poprzez jasną, subtelną, świetlistą kolorystykę, metaforyczne epitety (biała łasica milczenia, niedźwiedzie jasne od gwiazd polarnych), a także rytmiczne, regularne wyliczenia. Kobieta staje się źródłem istnienia całego światła i jego jasności, a jej ciało jest ostoją dla gwiazd, kropel, muzyki, zwierząt oraz wszelkiego blasku.

Opis dziewczyny jest niezwykle poruszający, jej piękno i kobiecość zostają podkreślone poprzez rozbudowane środki stylistyczne, co wprowadza w liryku wyjątkową intymność, czułość – a także zmysłowość. Co jednak należy zaznaczyć, erotyk *Biała Magia* w całej swojej sensualności nie wzbudza żadnych skojarzeń z wulgarną cielesnością. Choć kobiece ciało jest tu głównym przedmiotem opisu, jest ono jedynie symbolem nadzwyczajnego piękna, czystości i oczywiście głębokiego uczucia – miłości. Sposób opisu postaci dziewczyny świadczy dodatkowo o nadzwyczajnej wrażliwości artystycznej twórcy. Waldemar Smaszcz, porównując osobę mówiącą do artysty-malarza, zaznacza, że takie skojarzenie nie jest przypadkowe, a wydaje się trafnie oddawać postawę autora, który jest tu artystą malującym szczegółowy, wyjątkowy portret ukochanej – a nie namiętym kochankiem.

W wierszu bardzo istotną rolę odgrywają wyrażenia związane z dźwiękiem, muzyką i odgłosami przyrody. Warto również zauważyć, że wiele z tych wyrażений kojarzonych jest z wodą, nalewaniem, przelewaniem, co znów potęguje łagodność, gładkość oraz zmysłowość tekstu – a nawet, konotując czystość czy oczyszczenie, wprowadza nawiązanie do strefy religijno-metafizycznej. Połączenie owych „płynących” wyrazów ze słowami kojarzonymi z jasnością, czystością (więc określenia takie jak białe, srebrne, szklane, szklące, ale także rzeczowniki „wodne”, więc kropelki czy strumień) sprawia, że cały obraz ukazany w wierszu

wyduje się być krystalicznie czysty, przejrzysty i naturalny – jak gdyby cała harmonia przyrody znalazła schronienie w ciele bohaterki utworu.

Świat przyrody i miłości były dla młodego pisarza w pewien sposób połączone – zauważalna jest ogromna wrażliwość Baczyńskiego na otaczającą go naturę, to także ona stała się głównym przekąźnikiem uczuć poety w jego twórczości miłosnej. Metaforyczne opisy przyrody są tu również dowodem na ogromną wrażliwość malarską literata, a w wersach jego liryków odnajdujemy niezwykle wizyjne obrazy – spojrzenie artysty na otaczający go świat.

Czytając wiersze miłosne dedykowane żonie poety, zauważyć można charakterystyczne cechy tych subtelnych liryków. Ważna jest tutaj kolorystyka – w obrazach wierszy dla Basi przede wszystkim dominuje kolor biały, znajdziemy w nich też wiele metafor i epitetów związanych ze światłem, jasnością. Obok bieli pojawiają się tu inne delikatne barwy, kojarzone z czystością czy też boskością – więc błękit, czasem odcienie złota, miedzi oraz srebra. Świat tych utworów przepełniony jest pewną nieskazitelnością, szlachetnością, a kobieta staje w jego centrum – jako cudowna ukochana-czarodziejka, emanująca blaskiem, wyjątkowością. Właśnie ta wszechobecna magia, rzecz można „magia życia” i „magia natury”, które splatają się w artystycznej wizji, jest kolejnym charakterystycznym motywem dla wierszy z tego okresu. W każdym z omówionych wierszy znajdziemy elementy fantastyki, baśniowy nastrój lub konkretne nawiązania do magii oraz czarów, często inspirowane ludowością czy romantycznymi motywami. Niesamowitość obrazu poetyckiego objawia się, oczywiście, i przede wszystkim, w świecie przyrody – to właśnie natura, poruszona gestem oraz słowem, staje się epicentrum owej magii. Zauważyć tu można powracający stale motyw związany z wodą. Płynność, płynięcie, obmywanie czy tryskanie, pomaga zbudować w erotykach wizyjność opisu oraz spotęgować jego zmysłowość. Żywioł wody wydaje się być ulubioną inspiracją pisarza, w szczególności, jeśli przyjrzymy się jego poezji miłosnej. Roślinność, zwierzęta i siły przyrody, subtelne, delikatne, a dodatkowo wzmocnione sugestywną kolorystyką, są tu odbiciem uczucia podmiotu lirycznego – tak jak we wcześniejszych, młodzieńczych utworach miłosnych Baczyńskiego. Jednak miłość ta charakteryzuje się czymś wyjątkowym, nowym, a przede wszystkim dojrzałym – przepełniona czystością, harmonią oraz ogólnym spokojem, stabilnością, może zostać uznana za uczucie w najszczerzej jego postaci.

Obok delikatnych, sensualnych liryków miłosnych poświęconych żonie, w twórczości Baczyńskiego pojawiają się również wiersze, do których wkrada się wojenna trauma. Tragizm czasu, w którym przyszło żyć młodym zakochanym, powoduje, że poezje te są czymś naprawdę wyjątkowym – miłość staje się tu opoką, a ukochana osoba pomaga wytrwać w strasznej okupacyjnej rzeczywistości. Motyw miłości-azyłu pojawia się w twórczości poety nieustannie, wręcz od początku jego artystycznej drogi, co jedynie pokazuje jak poważnie traktował to uczucie – niczym świętość. Współczesny czytelnik, studiując wiersze miłosne Baczyńskiego z okresu wojny, z łatwością może dostrzec, jak wielką rolę odgrywała miłość w okupacyjnej codzienności. Relacje międzyludzkie stanowiły namiastkę normalnego życia, były jedyną, nawet jeśli tylko chwilową, ucieczką od ciągłego niepokoju, trwogi, smutku oraz wszechobecnej śmierci – ramiona ukochanej stają się w tych lirykach schronieniem przed całym złem świata. Motyw miłości-azyłu łączy się tu także z przyrodą – to ona stanie się głównym elementem „lepszego świata”, niedotkniętego tragedią wojny, do którego uciec pragnie podmiot liryczny wierszy. Natura staje się tu symbolem porządku, zgody oraz ładu – bohaterowie wierzą w jej uzdrawiającą moc. Miłość oraz wiara w harmonię przyrody zajmują wyjątkowe miejsce w lirykach Baczyńskiego, szczególnie z okresu wojny i okupacji – dają nadzieję, a także wyznaczają światopogląd autora.

Jednym z najbardziej charakterystycznych wierszy Baczyńskiego, w którym miłość koegzystuje z traumą wojny, jest erotyk bez tytułu, o incipicie Niebo złote ci otworzę.... Kontrastowe zestawienie tematu miłości i wojny jest widoczne już w samej budowie liryka, co zresztą perfekcyjnie podkreśliła w swojej muzycznej interpretacji Ewa Demarczyk. Większą część wiersza, bo trzy pierwsze strofy, stanowi czuły opis, charakterystyczny dla subtelnej, miłosnej twórczości poety – wojna „wkrada” się dopiero w strofie ostatniej, tworząc kontrast w stosunku do wcześniejszego, wysublimowanego obrazu, a równocześnie zaburzając rytmikę utworu. W części pierwszej pojawiają się jasne barwy – kolor biały (ciszy biała nić, jądro mleczne, mleczów płynny lot), złoty (niebo złote), różowy (różowe światła pnącze), szary (deszczów siwy splot), a także zielony (zielone listeczki). Obraz znów emanuje tutaj blaskiem i światłością – m. in. występują metafory, takie jak futrem iskrząc, światła pnącze oraz epitety: anielska strzecha, brzozy przejrzyste. Charakterystyczny jest także, stale powracający w lirykach miłosnych artysty, motyw płynięcia oraz płynności – pojawiają się jeziora, deszcze, burze, powietrza drżące strugi, śpiewny płyn czy płynny lot. Widoczne jest tu również

nastawienie na muzyczność wiersza, a wiele wyrażen związanych jest z dźwiękiem czy samą muzyką (m.in. sformułowania: dźwięków orzech, zmierzchu granie czy metafora gry na wiolonczeli hymnu pszczelich skrzydeł). W tekście przeważają środki stylistyczne związane z naturą – niebem, ziemią, roślinnością, zwierzętami oraz siłami przyrody. Osoba mówiąca zapewnia swoją wybrankę o swoim głębokim uczuciu i oddaniu już w pierwszym wersie utworu, apostrofą skierowaną do kobiety – sformułowanie Niebo złote ci otworzę jest niczym najpiękniejsze wyznanie miłosne. Podmiot zapowiada, że pragnie ofiarować ukochanej wszystko, co najpiękniejsze, uczynić jej świat i życie najlepszym z możliwych. Obraz tej obietnicy jest oparty na kontrastach – świat bez uczucia ja-lirycznego postawiony jest obok wizji wspólnej miłości zakochanych:

Ziemię twardą Ci przemienię
w mleczów miękkich płynny lot,
wyprowadzę z rzeczy cienie,
które prężą się jak kot (...)
(Niebo złote ci otworzę...) (Baczyński, 2018, p. 443)

Osoba mówiąca pragnie więc odegnąć wszelkie troski i zmartwienia z życia swojej ukochanej, a ich wspólna przyszłość przepełniona ma być dobrem, czułością oraz szczęściem, które w liryku obrazuje natura – metafory takie jak m. in.: śpiew jezior, zmierzchu granie, ptasi świt czy serduszka listków. Dzięki zdrobnieniom oraz wyraźnej eufonii, opisy te są delikatne i subtelne, a dodatkowo, poprzez liczne środki poetyckie oraz metaforyczne nawiązania do przyrody – niezwykle wizyjne, pobudzające wyobraźnię czytelnika.

Podmiot wiersza obiecuje podarować swojej ukochanej wszelkie szczęście i piękno świata – ma do niej tylko jedną prośbę – by uratowała go od straszliwej rzeczywistości wojennej, stała się na nią lekarstwem:

Jeno wyjmij z moich oczu
szkło bolesne – obraz dni,
które czaszki białe toczy
przez płonące łąki krwi
Jeno odmień czas kaleki,
zakryj groby płaszczem rzeki,
zetrzyj z włosów pył bitewny,
tych lat gniewnych
czarny pył
(Niebo złote ci otworzę...) (Baczyński, 2018, p. 443)

Prośba ta jest nie tyle naiwna, co pełna nadziei. Dodatkowo te błagalne słowa zawarte są w ostatniej strofie – więc miejscu szczególnym, nakierowanym na pewne podsumowanie czy puentę. Podkreślona zostaje przez to ich waga, można je uznać za najważniejszą myśl utworu – warunek, bez spełnienia którego, podmiot liryczny nie widzi dla siebie szczęśliwej przyszłości. Wizja poetycka przedstawiona w tej strofie stanowi charakterystyczny kontrast z poprzedzającymi opisami – jest isticie apokaliptyczna. Znacząca jest zmiana, jaka zachodzi w sposobie przedstawienia przyrody – piękna, delikatna natura ustępuje miejsca płonącym łąkom krwi, po których toczą się białe czaszki. Podmiot wiersza ma nadzieję, że miłość pomoże zwalczyć te wojenne mary i straszliwe wspomnienia gniewnych lat – zetrze z włosów pył bitewny oraz zakryje groby płaszczem rzeki. Można stwierdzić, że przyroda ma pomóc wybrance odbudować okaleczony świat, a płaszcz rzeki, przykrywający, więc „wymazujący z pamięci”, okrutne zbrodnie wojenne, może wiązać się tu z przywróceniem harmonii natury. Zakończenie to pokazuje, jak ogromne piętno czas wojny odcisnął na bohaterze wiersza. Skaza ta niszczy go i zatruwa – szkło bolesne jest tutaj niczym odłamek lustra, utkwiony w oku Kaja z Królowej Śniegu Hansa Christiana Andersena, które zmienia wrażliwe serce chłopca oraz jego spojrzenie na świat. Takie nawiązanie jest tutaj niezwykle wymowne – podmiot liryczny wiersza, podobnie jak bohater baśni duńskiego pisarza, dostrzega w świecie samo zło i brzydotę, które w tym kontekście oznaczają wszystko, co niesie za sobą wojna. Ratunkiem przed grozą tych tragicznych wizji, upiorami wojennej rzeczywistości, może być tylko uczucie szczerzej miłości.

Postać kobiety w lirykach miłosnych Baczyńskiego w obliczu wojny nabiera jeszcze większej boskości i szlachetności – jest dla mężczyzny ostoją, nadzieją oraz lekiem na wszystkie traumatyczne przeżycia. Ów element sacrum wyjątkowo zostaje podkreślony w wierszu *Noc*, czule dedykowanym żonie poety, a napisanym w 1942 roku, podczas pobytu artysty w Stawisku Jarosława Iwaszkiewicza. Podmiot zwraca się w tym utworze do ukochanej słowami: *Madonno moja*. Chociaż ta górnolotna i patetyczna apostrofa, będąca zarazem parafrazą modlitwy do Matki Boskiej, określona zostaje później przez sformułowania takie jak *grzechu pełna* czy *w grzechu poczęta*, doskonale pokazuje ona podejście poety do swojej wybranki – zwrot ten świadczy o ogromnym szacunku, oddaniu oraz najszczerzej miłości. „Grzeszność” Madonny może być tu jedynie zaznaczeniem jej ludzkości czy człowieczeństwa. Ukochana jest tu przedstawiona jako opoka, która jest silna i jak trwoga – nieśmiertelna.

Podmiot wiersza określa siebie samego jako odbicie swojej ukochanej – Jestem jak blask twój, co tonie w morzach powrotnych. W swojej słabości ja-liryczne próbuje odnaleźć siłę w miłości swojej wybranki. Waldemar Smaszcz zwraca uwagę, że stałość oraz wieczność opisywanej kobiety, łączy się w tym obrazie z boskością, a także nadaje cechy opiekunki i wybawicielki.

W liryku głównym motywem jest noc, zaznaczona już w samym tytule. Pora ta jest tu metaforą tragicznego czasu wojny, który spowija świat strachem i ciemnością. Słowo to powtarzane jest w wierszu wielokrotnie – m. in. duszna noc, noc jak zwierzę zatulone w strach, wprawiona w sen (sen, kojarzony jest przecież właśnie z tą porą), noc, która zawsze pamięta, a także sformułowanie w ostatnich wersach: dziś noc i budzę się. Rzeczywistość wojenna, porównywana tu wielokrotnie do nocy, a ona z kolei do zwierzęcia, przepelniona atmosferą nieustannej trwogi i grozy, jest dla podmiotu lirycznego straszliwą codziennością. Nieodmiennie obecny strach podkreśla także samo ponawiające się słowo noc. Ten okrutny czas okalecza oraz niszczy – usta są gorzkie i suche, oczy ogniem niepłodne. Tragizm wzmaga tu porównanie ust do łądyg spalonych tak młodo. Sformułowanie to nasuwa jasne skojarzenie ze smutnym losem całego pokolenia młodych ludzi, w których życie brutalnie wtargnęła wojna – podmiot liryczny dostrzega odbicie własnych doświadczeń w świecie natury.

Najważniejsze i najbardziej znamienne wydają się być dwie ostatnie strofy wiersza. Rozpoczyna je ponowny zwrot do ukochanej, a zarazem pytanie – Madonno, czym mnie wybawisz od nocy? Podmiot utworu ma nadzieję, że wybranka pomoże mu uciec od straszliwej wojennej rzeczywistości, przywróci dawny ład, porządek i piękno świata, przypominającego krainę radosnego dzieciństwa:

Czy dziecko przywrócisz wygięciem warg na dół?
Snom kolistym, kwiatom, wodospadom
dasz się przeze mnie przetoczyć?

(Noc) (Baczyński, 2018, p. 346)

Znaczące wydaje się tu wygięcie warg, które ma mieć siłę sprawczą, moc przywrócenia szczęścia oraz harmonii. Dalej, w ostatniej strofie również czytamy – Uczyń ruch nieomylny, daj nazwanie wiatrom chłodnym – ukochana kobieta posiada więc moc, lecz już nie tyle czarodziejską, co boską. Ponownie pojawia się także motyw wody i płynności – w ostatniej strofie czytamy o wiatrach, które z dzbanów leją płyn, co jak płomień jest, a we wcześniejszych partiach wiersza odnajdziemy inne „wodne” metafory (morza powrotne czy wodospady).

Utwór kończy się słowami, które potęgują oraz podkreślają przekonanie ja-lirycznego, że miłość ukochanej pozwoli obudzić się z koszmaru okupacyjnej rzeczywistości, z nocy, która jest teraz i w której tkwią zakochani – Dziś noc i budzę się, zanim dojrzeję, w lusterkach twoich łez.

Utworem Baczyńskiego, który cały przepelnięty jest głęboką, szczerą nadzieją, jest liryk *Z wiatrem*, zadedykowany żonie poety. Osiem rytmicznych, czterowersowych strof zdaje się być pocieszającym zwrotem do ukochanej osoby. Wypowiedź liryczną rozpoczyna zdanie na temat płynności czasu, w odniesieniu do pór roku – Jesienie rok za rokiem idą. W wierszu pojawia się motyw przemijalności – stopniowe zanikanie ludzkich konfliktów zestawione jest z uporządkowanym łańcem przyrody:

Liście opadły. Wróć liście
i modlitewne łuki gór
przemina ludzkie w nienawiści
zostanie trzepot ptasich piór
(*Z wiatrem*) (Baczyński, 2018, p. 406)

Podmiot wiersza zapewnia wybrankę – tak, jak zmienia się ciągły, harmonijny cykl natury, tak samo minie wszelkie zło oraz strach, a szczęście i wolność powrócą tak, jak wracają liście, łuki gór i wiosny. Wszelkie metafory związane ze złem, grozą, więc: ludzkie w nienawiści, lata złowrogie, łoskot burz gwiazdzistych czy ludzkie burze, odnoszą się oczywiście do tragicznej wojennej rzeczywistości. Osoba mówiąca zwraca się do wybranki z ogromną łagodnością oraz czułością. Aż dwukrotnie powtórzone zostają słowa: Nie płacz, kochana. Wyjątkowość samego utworu, a także jego przekazu, potęguje dedykacja umieszczona pod tytułem liryka. Dzięki temu, zapisane słowa otuchy są kierowane do konkretnej, rzeczywistej osoby – Basi. Dzieło to jest jednym z piękniejszych świadectw miłości młodego poety do swojej żony.

Dwie ostatnie strofy są niczym zwieńczenie i ostateczne podsumowanie wiersza. Rozpoczyna je anafora – Bo już kolebią aniołowie. Istotne wydają się być tu zarówno same konotacje oraz symbolika „aniołów” (więc dobro, potęgę, duszę, czystość czy wzniosłość), jak i użycie znaczącego słowa „już”. Podmiot liryczny nie rzuca swoich słów na wiatr, nie mówi tych wszystkich czułych słów jedynie, aby uspokoić ukochaną kobietę – on jest pewien, że lepsze czasy nadejdą, ba!, one nadchodzą już! Wszelkie zło minie, a jego miejsce zajmą czyste dni rosnące w ptasim słowie. Miłość, a przede wszystkim ona – ukochana podmiotu lirycznego, jest w stanie przewyciężyć każde zło. Zauważyć trzeba, że to właśnie spod rzęs

dziewczyny wyłania się w wierszu zielony liść, który może funkcjonować tu jako symbol życia, witalności, poprawy – więc może to ona przywołuje wiosnę, przywraca ład i harmonię, to dzięki niej wszystko się odradza?

Motyw przyrody, zawarty w tym czułym opisie, jeszcze bardziej intensyfikuje jego łagodność oraz optymizm. Metafory, związane ze zwierzętami i roślinnością, sprawiają, że obraz staje się niezwykle wizyjny, piękny, uspokaja czytelnika. Tym samym główna myśl utworu, więc pocieszenie ukochanej, staje się bardziej realna, namacalna i umotywowana. Pośród środków stylistycznych możemy odnaleźć m. in. liczne epitety (np. modlitewne łuki gór, niedźwiedzi pomruk, pieśni czyste, ptasie słowo), metafory (np. serca bąk, rzęs zielony liść, wiosen cienie), a także porównania (gwiazdy jak deszcze szyby tną oraz proste jak sosna, czyste dnie). Kolorystyka wizji artystycznej utrzymana jest w barwach żywych, szlachetnych, kojarzonych z naturą i życiem – pojawiają się epitety takie jak: zielone łanie, zielony liść (zielony: odrodzenie, radość, nadzieja, młodość), niebieski duch jezior (niebieski: szczęście, mądrość, czystość, dobro) czy złote imię gwiazd (złoty: doskonałość, bogactwo, radość, piękno). Życiodajność oraz dynamizm (co również wzbudza nadzieję i optymizm) podkreślone zostają tu także dzięki sformułowaniom nastawionym na dźwiękonaśladownictwo, konotując zgiełk i pęd życia: m. in. metafory deszcze szyby tną, ptaki i drzewa trysną, huczy serca bąk, zostanie trzepot ptasich piór, knieje się pienią w powietrza falującym tchu, a także epitet drżący ptak. Wszechobecny ruch i wrzawa w świecie natury pociąga za sobą powiązania z życiem, wolnością oraz swobodą – więc tym, co ma nadejść po czasie lat złowrogich, a o czym zapewnia ukochaną podmiot liryczny.

Okres wojny i okupacji „poraził” pokolenie Baczyńskiego – nic więc dziwnego, że ten okrutny czas pozostawił ślad także w jego poezji miłosnej. W wielu lirykach dedykowanych Basi, obok czułych wyznań, okazywania uwielbienia oraz zapewnieniach o szczerości uczucia, pojawiają się wizje pełne trwogi, smutku, czasem wręcz krwawe czy apokaliptyczne. Charakterystyczny dla twórczości z tego okresu jest kontrast – zestawienie czystej, głębokiej miłości ze śmiercią, tragedią i traumą wojny. W utworach Baczyńskiego nieustannie przewija się, jak nazwał to Kazimierz Wyka, dialog miłości i śmierci. Badacz zaznacza jednocześnie, że nie była to przemyślana, zamierzona gra czy literacki dramat – Wyka wyjaśnia, że po osiągnięciu przez Baczyńskiego dojrzałości twórczej, miłosne uniesienia zupełnie naturalnie

zaczęły koegzystować w jego liryce z doznaniem pokoleniowym, przecuciem śmierci oraz nastrojem niepokojów, jakże przecież uzasadnionym. A uczucie i miłość była w tym czasie przecież niezaprzeczalnie potrzebna – okrutna wojenna rzeczywistość sprawiła, że choćby namiastka stabilności, normalności i szczęścia, dawała ogromną nadzieję.

Szczęściem tym, w przypadku Krzysztofa, okazała się Barbara. Ukochana, przedstawiona w lirykach miłosnych z tego okresu, staje się dobrą czarodziejką natury, uzdrowicielką, przystanią i opiekunką – to ona pozwala trwać, daje poczucie bezpieczeństwa oraz wiarę w lepszą przyszłość. Przyroda również odznacza się tutaj dużym kontrastem. Tak jak spotyka się w tych wierszach temat miłości i wojny, tak też natura przechodzi przemianę – obok jasnych, czystych, pełnych życia opisów (związanych najczęściej z postacią ukochanej, jako symbol odbudowy świata spowitego smutkiem, nieszczęściem), odnajdziemy naturę umierającą, złowrogą, umieszczoną w apokaliptycznym obrazie. W wojennych wizjach świat flory i fauny jest często zniszczony, umierający, a głównymi siłami kojarzonymi z niebezpieczeństwem czy strachem są jedynie wiatry, burze czy deszcze. Większość elementów natury ma jednak u Baczyńskiego konotacje dodatnie. To właśnie w przyrodzie dostrzegał poeta uzdrawiającą moc, a także elementy brakujące w świecie ludzi – ład oraz harmonię. Dobrotliwa, wręcz zbawienna, natura staje się w tych wierszach także odbiciem uczucia podmiotu lirycznego – więc wartości najwyższej, niemogącej równać się z niczym innym. Miłość jawi się tu jako siła najpotężniejsza, pozwalająca, mimo ogromu zła i tragedii okresu wojny, zachować poczucie bezpieczeństwa oraz stabilności. Jej potęga pozostaje nietknięta i nawet ten mroczny czas, jak pisał sam poeta – nie stanie naszych serc:

Miła moja kochana, taki to mroczny czas.
(...) Niebo krwawe, do róży
podobne – leży na nas jak pokolenia gór.
I płynie mrok. Jest cisza. Łamanych czaszek trzask;
i wiatr zahuczy czasem, i wiek przywali głazem.
Nie stanie naszych serc. Taki to mroczny czas.

(Ten czas) (Baczyński, 2018, p. 389)

Bibliografia:

- Baczyński, K. K. (2018). *Ten czas. Wiersze zebrane*. Warszawa.
Budzyński, W. (2001). *Taniec z Baczyńskim. Historia miłości Barbary i Krzysztofa Baczyńskich*. Warszawa.
Chicińska, B., Gers, B., & Sikorska, J. (1990). *Słownik symboli*. Warszawa.

- Chrzastowska, B., & Wysłouch, S. (1978). *Poetyka stosowana*. Warszawa.
- Kulawik, A. (1990). *Poetyka: wstęp do teorii dzieła literackiego*. Warszawa.
- Lausberg, H. (2002). *Retoryka literacka: podstawy wiedzy o literaturze*, przeł. Albert Gorzkowski. Bydgoszcz.
- Pszczółowska, L. (1977). *Instrumentacja dźwiękowa*. Wrocław.
- Sławiński, J. (ed.) (2002). *Słownik terminów literackich*. Wrocław.
- Smaszcz, W. (2011). *Krzysztof i Barbara ...podobni jak dwie krople łez*. Białystok.
- Święch, J. (1992). Wstęp. In: K. K. Baczyński (1992), *Poezje* (pp. ?-?). Lublin 1992.
- Tokarski, R. (2004). *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*. Lublin.
- Wyka, K. (1977). List do Jana Bugaja. In: K. Wyka (ed.), *Rzecz wyobraźni* (pp. 58–71). Warszawa.
- Wyka, K. (1994). *Baczyński i Różewicz*. Kraków.

Agata Oborska

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin

agata.oborska.mail@gmail.com

Medialny wizerunek strajku kobiet na przykładzie wydarzeń z dnia 22 października 2020 r. w dyskursie internetowym

Abstract: The article contains an analysis of how Polish media conveyed the image of the women's strikes of 2020. They were induced by the Polish Constitutional Court's decision abolishing the right to abortion. By analyzing articles, the author uses the methodology of Gerlinde Mautner (2011) and I.H. Warnke and J. Spitzmüller (2011) by articles as well as H. Stöckl (2001, 2004) by graphic elements. The study shows that some information services prove to be strongly subjective and that there is a strong correlation between the choice of elements accompanying articles and given portal's intention.

Keywords: Strajk Kobiet, protesty, obraz medialny

Cel badawczy

Ogólnopolski Strajk Kobiet to ruch społeczny aktywny w Polsce od 2016 roku. Odpowiada za organizację akcji oraz protestów skoncentrowanych na wyrażaniu sprzeciwu wobec ograniczania praw Polek do decydowania o przerwaniu ciąży. Niniejsze badanie dotyczy jednego z najgłośniejszych wydarzeń, które są kojarzone pod zbiorczym hasłem „Strajk Kobiet”, a mianowicie serii protestów przeciwko orzeczeniu Trybunału Konstytucyjnego z dnia 22 października 2020 r. Zgodnie z nim uznano dopuszczalność przerywania ciąży za prawo sprzeczne z Konstytucją. Można przypuszczać, że konsekwencje tej decyzji wzbudziły złość i żal, zwłaszcza u kobiet, które postanowiły wyrazić swoje niezadowolenie, m.in. wychodząc na ulice. Wydarzenie to było szeroko komentowane w wielu mediach. Na uwagę zasługuje również echo wspomnianych protestów i panującego niezadowolenia. Nie można również zapomnieć o panującej w tym okresie pandemii koronawirusa oraz obowiązujących wówczas obostrzeniach.

W związku z ważnym znaczeniem i oddziaływaniem tego wydarzenia na inne zjawiska społeczne, polityczne i kulturowe warto poddać analizie przedstawienie wymienionych protestów i reakcji społeczeństwa w różnych mediach internetowych. Dla celów badania przyjęto ograniczenie znaczenia hasła „Strajk Kobiet” do wydarzeń, które miały swój początek dnia 22 października 2020 r. Celem badania jest określenie reakcji mediów towarzyszącym protestom, wizerunku medialnego Strajku Kobiet kreowanego w źródłach informacyjnych i

opiniotwórczych czy satyrycznych. Analizie poddano również obecność elementów informacyjnych w treści opublikowanych przez portale nie-informacyjne oraz obecność elementów opiniotwórczych w źródłach informacyjnych.

Zastosowana metodologia

W pracy zawarto zarówno podejście jakościowe, jak i ilościowe wycinka dyskursu medialnego. Koncentrując się w badaniu na materiałach dostępnych w Internecie, dokonano analizy komunikatów sporządzonych w formie artykułów przez konkretnego autora bądź redakcję danego serwisu. Do tego celu posłużono się metodologią Gerlinde Mautner (2011). Dzięki analizie takich kluczowych elementów jak modalność czy leksyka obrano za cel odkrycie ukrytego przesłania artykułów oraz ocenę stopnia ich neutralności. Do przeprowadzenia pogłębionej analizy wykorzystano również elementy wielopoziomowej lingwistycznej analizy dyskursu DIMEAN (Warnke & Spitzmüller, 2011). Skupiono się na elementach komunikatów najbardziej oddających nastroje autora oraz przedstawiających fakty bądź wydarzenia w sposób informatywny, jak również stopniu ich obiektywności.

Nieodłącznym elementem dyskursu o Strajku Kobiet są charakterystyczne elementy graficzne, treści zawarte na transparentach osób protestujących, jak również zdjęcia ilustrujące artykuły poruszające tę tematykę. Do analizy tego aspektu posłużyła metodologia Stöckla (2004, 2011) badająca relację między obrazem a tekstem, a także wpływ jednej formy komunikacji na drugą.

W badaniu posłużono się ideą triangulacji metod. Analiza DIMEAN zawiera kryteria omawiane przez G. Mautner i H. Stöckla, natomiast stopień specyfikacji kategorii analitycznych jest różny w tych metodologiach, które bez wątpienia uzupełniają się wzajemnie, stąd decyzja o ich połączeniu.

Korpus badawczy

W przypadku serwisów o charakterze informacyjnym na samym początku skupiono się na programach informacyjnych trzech głównych stacji telewizyjnych. Mowa tu o „Wiadomościach” Telewizji Polskiej, „Wydarzeniach” Polsatu oraz „Faktach” TVN. Niestety,

żadna z wyżej wymienionych stacji nie oferuje na swojej stronie internetowej dostępu do głównych wydań programów wyemitowanych w telewizji w październiku 2020 r. Wskutek tego badanie w tym zakresie oparto na materiałach opublikowanych na stronach internetowych stacji w terminie najbardziej zbliżonym do sprecyzowanego powyżej wydarzenia dyskursywnego.

W przypadku TVP materiały związane ze Strajkiem Kobiet są dostępne w serwisie TVP Info. W dniach 22-23.10.2020 r. na wspomnianej stronie w sekcji „Polska” (dla odróżnienia od sekcji „Opinie”) opublikowano 26 artykułów dotyczących orzeczenia Trybunału Konstytucyjnego. Ze względu na dużą ilość materiału zbiorczej analizie poddano trzy wybrane teksty opisujące wyłącznie protesty.

Na stronie polsatnews.pl niemożliwym jest uzyskanie dostępu do wszystkich materiałów opublikowanych w okolicach października 2020 r. W związku z tym wyszukano za pośrednictwem wyszukiwarki serwisu frazę „strajk kobiet”. Z powodu dużej liczby wyników w badaniu skoncentrowano się na materiałach dotyczących stricte protestów na ulicach i pominięto artykuły oparte na materiale wideo. W wyniku tego działania wybrano trzy artykuły opublikowane w dniach 24-28.10.2020 r.

Na stronie TVN24 po wyszukaniu frazy „strajk kobiet” pojawia się duża liczba artykułów na ten temat. Skupiono się na trzech opublikowanych najszybciej po orzeczeniu TK. W przypadku serwisów o charakterze nie-informacyjnym najpierw przeanalizowano treść dostępną na oficjalnej stronie Strajku Kobiet. Oprócz tego przebadano materiał opublikowany przez ASZDziennik – portal satyryczny, który codziennie publikuje artykuły m.in. dotyczące zmyślonych treści lub przedstawiające wyraźnie stronnictwą postawę autora wobec aktualnych wydarzeń. W celu poszerzenia korpusu badawczego o materiały ze strony katolickiej przeanalizowano tekst dostępny na portalu Opoka. Serwis ten oprócz artykułów przybierających formę felietonu posiada również rozbudowaną sekcję newsów.

Włączenie źródeł o różnym charakterze do korpusu badawczego umożliwia zbadanie zjawiska przemieszania się elementów informacyjnych i opiniotwórczych w źródłach klasyfikowanych jako albo informacyjne, albo rozrywkowe. Dodatkowo brak ograniczenia do źródeł informacyjnych umożliwia analizę treści opublikowanych na oficjalnej stronie Strajku Kobiet, która nie jest źródłem sensu stricte informacyjnym, co ma szczególne znaczenie w kontekście tematu artykułu.

Analiza materiału

1. Serwisy o charakterze informacyjnym:

a) TVP Info

Na początku zbiorczej analizie poddano wspomniane 3 artykuły opublikowane w serwisie TVP Info, a dokładniej ich tytuły zestawione poniżej.

Tab. 1. Tytuły wybranych artykułów TVP Info

- 1 Kamieniami w policję za orzeczenie TK. Demonstracja w pobliżu domu Jarosława Kaczyńskiego
- 2 Ataki na sędziów TK. Publicysta przypomina o dewastacji grobu
- 3 Posłanka Lewicy: Tylko osiem gwiazdek i w***ć, to jest język adekwatny [WIDEO]

Większość tytułów spełnia funkcję informatywną i ekspresywną. Z jednej strony powiadamiają one o protestach będących reakcjami na orzeczenie TK i skierowanych przeciwko prezesowi partii rządzącej. Z drugiej zaś strony wywołują negatywne skojarzenia i emocje względem protestujących. Sformułowanie „kamieniami w policję” wskazuje na silne negatywne uczucia i natychmiastowe skojarzenia z agresją. Zestawienie prymitywnej formy rozwiązania konfliktu, jaką jest rzucanie kamieniami, z policją, czyli w zamyśle służbą cieszącą się zaufaniem społecznym i służącą pomocą obywatelom, może wywołać zaskoczenie i zaniepokojenie. Artykuły wspominają również ataki na Jarosława Kaczyńskiego czy sędziów TK, ale w żadnym z nich stroną atakowaną nie są osoby protestujące. Z samej analizy tytułów wynika, że po jednej stronie metaforycznej barykady stoi atakowana (nie atakująca) policja i osoby powiązane z orzeczeniem TK, po drugiej zaś tłum agresywnych, prymitywnych ludzi.

Następnie przeanalizowano zdjęcia ilustrujące artykuły. Na fotografii do artykułu nr 1 widać kilka osób trzymających transparenty, stojących jednak na drugim planie. Obraz przedstawia głównie pustą ulicę i osoby z pozoru postronne. Nie wizualizuje ono skali protestów. Na zdjęciu do tekstu nr 2 znajdują się policjanci, godło Polski oraz tabliczka z napisem „Trybunał Konstytucyjny”. Może budzić ono skojarzenie – policja stojąca na straży prawa i sprawiedliwości, broniąca je przed agresywnym tłumem. W przypadku artykułu nr 3 zamiast zdjęć tekstowi towarzyszy wideo.

Analizę treści artykułów rozpoczyna zestawienie ukazujące w sposób kompleksowy przekrój treści. Numer w nawiasie wskazuje na numer artykułu, w którym występuje wspomniany czynnik.

Tab. 2. Dodatkowe elementy i określenia kluczowych pojęć w wybranych artykułach TVP Info

Dodatkowe elementy artykułów: tweety policji (1).

Określenia orzeczenia: decyzja (3).

Określenia osób protestujących: demonstranci/demonstrujący (1) | przeciwnicy ochrony życia (ludzkiego od jego poczęcia do naturalnej śmierci) (1) | osoby niezadowolone z orzeczenia (1) | kilkaset osób (1) | środowiska lewicowe (3) | protestujący (3) | aktywiści (3).

Domyślnymi aktorami dyskursu, wymienianymi w każdym artykule, są: zwolennicy i przeciwnicy orzeczenia TK, osoby protestujące, policjanci, sędziowie Trybunału Konstytucyjnego bądź Trybunał Konstytucyjny oraz Jarosław Kaczyński, pod którego domem protestowano. Innymi aktorami dyskursu, którzy pojawiają się w wybranych artykułach, są osoby z różnych środowisk i ugrupowań politycznych.

Mimo że jest to portal informacyjny, każdy artykuł w stronniczy sposób przedstawia wydarzenia powiązane ze Strajkiem Kobiet. Oskarżenia o brutalność policji zestawiono z dowodami nienaganego zachowania funkcjonariuszy w formie filmików i nagrań na Twitterze. Każdy artykuł albo zawiera odnośniki do poszczególnych tweetów, albo nawiązuje do ich obecności i treści. Przedstawiono pozytywny obraz policjantów oraz Trybunału Konstytucyjnego przy jednoczesnym niepoświęcaniu uwagi stanowisku strony przeciwnej. Jeżeli w tekście pojawiają się wypowiedzi przeciwników wyroku, od razu towarzyszące im rozbudowane komentarze osłabiają ich wydźwięk i wpływają na pierwotne znaczenie. Dla celów argumentacyjnych występują liczne odwołania do przeszłych wydarzeń politycznych, które nie miały bezpośredniego związku z protestami.

Analizując pojawiających się w tekstach aktorów dyskursu, można zauważyć, że osoby związane ze środowiskiem PiS-u wymienia się częściej, a dodatkowo ich wypowiedzi są dłuższe od wypowiedzi osób krytykujących partię rządzącą. Jeżeli chodzi o określenia dotyczące osób protestujących, oprócz określeń neutralnych językowo takich jak

„demonstranci”, „tłum”, „protestujący”, „osoby niezadowolone z orzeczenia” pojawiają się słowa stygmaty: „przeciwnicy ochrony życia”, „środowiska lewicowe” (to założenie, że nie istnieją osoby ze środowiska prawicowego, które mogły być niezadowolone z orzeczenia).

W poniższej tabeli zawarto również inne określenia ekspresywne pojawiające się w wybranych artykułach:

Tab. 3. Określenia ekspresywne w wybranych artykułach TVP Info

1 mundurowi zmuszeni byli użyć gazu i siły fizycznej | ataki na policjantów | napaść na policjantów | napaść na sędzię TK | tzw. aborcję | Z tego powodu zabijano w Polsce w ostatnich latach ok. 1 tys. dzieci rocznie.

2 doszło nawet do profanacji grobu jej [Krystyny Pawłowicz] bliskich (2017 r.) | wobec sędziów, którzy nie są z układu i kasty | celowym działaniem pewnych środowisk | ludzie w starszym wieku i intelektualiści z ogromnym dorobkiem prawniczym | ukoronowaniem ich kariery | potężny bastion konstrukcji III RP | opinia publiczna, która stoi za nimi, bo rozumie sens ich wysiłku, pracy i poświęcenia | „Kolejny etap to może być bicie ludzi” | atak na Krystynę Pawłowicz: świecili jej w oczy latarką i filmowali

3 osiem gwiazdek czy słowo w***ć | pokazywanie „faka” opozycji parlamentarnej czy mówienie do niej „chamska hołota” – natychmiastowe odbicie zarzutów: domniemany gest | Trybunał Konstytucyjny uczynił Polkom to, co Hitler uczynił Niemkom, Stalin uczynił Rosjankom, a Ceașescu uczynił Rumunkom | okraszone sosem wulgarności i chamstwa wymierzonego wobec Bogu ducha winnych funkcjonariuszy policji | tylko stoją na straży praworządności i bezpieczeństwa obywateli | Ja nie wiedziałem czegoś takiego. Co prawda nie było mnie tam. Widziałem tylko i wyłącznie przekazy telewizyjne. Nie za wiele | skrajna krytyka PiS-u i tak zwany Ruch Ośmiu Gwiazd | Ruch ośmiu gwiazdek przyniósł więcej złego niż dobrego. | Lewica uważa jednak, że prawo się nie liczy | politycy, którzy zachęcają do protestu przeciwko zakazowi aborcji sprzyjają rozwojowi epidemii poprzez liczne zgromadzenia | wyciąga kobiety na ulicę mówiąc, że im się dzieje krzywda. To są nieodpowiedzialni ludzie i mam nadzieję, że to zostanie zauważone | schizofreniczna postawa Platformy Obywatelskiej

Ze względu na dużą liczbę tych elementów nie przeprowadzono analizy każdego z nich, jednakże holistyczne spojrzenie pozwala na wyciągnięcie następujących wniosków:

1. Osoby protestujące kreowane są na agresywny tłum dopuszczający się napaści i ataków na jednostki wykonujące swoją pracę (policjanci) i stojące na straży praworządności w Polsce (Trybunał Konstytucyjny), narażający społeczeństwo polskie na niebezpieczeństwo poprzez niestosowanie się do obostrzeń, nierozumiejący zachodzących procesów, sprzeciwiający się ochronie ludzkiego życia (bez dookreślenia, o który moment życia chodzi). Odbiorca ma do czynienia z tłumem morderców, którzy wyrażają swój nieuzasadniony sprzeciw. Mimo że w niektórych miejscach pojawia się uszczegółowienie, że mowa o jakiejś części tłumy, który wykazywał zachowania agresywne, nie jest to narracja podtrzymywana w pozostałych akapitach lub artykułach. W związku z tym domyślnie to cały tłum atakował policję, rzucał kamieniami itp. Artykuły mają usprawiedliwić działanie policjantów oraz przedstawić ich jako ofiary, osoby atakowane. Jeżeli mimo wszystko funkcjonariusze atakują, robią to w samoobronie lub w celu przywrócenia bezpieczeństwa: „zmuszeni byli”, „zdecydowana reakcja zgodna z prawem i zrozumiała”, „trzeba chuchać na zimne”.

2. W dwóch artykułach pojawia się wzmianka o ataku na Krystynę Pawłowicz. Tylko jeden artykuł postanawia opisać szczegóły tej napaści: dwóch mężczyzn czekało na nią w bloku, do którego wchodziła. Świecili jej w twarz latarkami (możliwe, że chodzi o lampę błyskową) i nagrywali. Można przypuszczać, że zadawali przy tym konkretne pytania i czekali na odpowiedź kobiety, ale ten element nie został poruszony w artykule. Aby podbić grozę sytuacji, w artykule wspomniano o profanacji grobu rodziców Krystyny Pawłowicz – zdarzeniu mającym miejsce 3 lata przed Strajkiem Kobiet. Wzmianka o grobie pojawia się w samym tytule. W tekście umieszczono sformułowanie: „Kolejny etap to może być bicie ludzi”. Wspomniane elementy nagromadzone w jednej publikacji budują obraz co najmniej alarmujący i mogą wzbudzić w czytelniku niepokój. Jest wręcz niemożliwe, aby po lekturze tych artykułów mieć jakiegokolwiek pozytywne zdanie na temat osób protestujących.

3. Warstwa językowa wskazuje również na protekcyjny stosunek autorów tekstów do mediów opozycyjnych oraz samej opozycji. Czasami nawet nie wspomina się bezpośrednio, kogo dotyczy krytyka: „pewne środowiska”, „pewna część sceny politycznej”. Mimo to można

bez problemu zgadnąć, że mowa o przeciwnikach partii rządzącej. Zdumiewającym jest fakt, że artykuły przytaczają wypowiedzi otwarcie krytykujące orzeczenie, a nawet sam Trybunał Konstytucyjny, m.in. tę porównującą go do Hitlera czy Stalina. Nie jest to jednak działanie przypadkowe. Natychmiast tym szokującym słowom towarzyszy stonowana, wręcz artystyczna wypowiedź („okraszone sosem wulgarności”), co ponownie służy podkreśleniu następującego zestawienia: agresywny, chamski tłum protestujących – ludzie wyedukowani, stojący na straży najwyższych wartości, skromnie wykonujący swoją heroiczną pracę.

b) Polsat News

Poniżej znajduje się zestawienie tytułów wybranych 3 artykułów opublikowanych w serwisie Polsat News.

Tab. 4. Tytuły wybranych artykułów Polsat News

- 1 Protest przed domem Jarosława Kaczyńskiego po wyroku ws. aborcji. Manifestacje w innych miastach
- 2 Protesty w kościołach po wyroku TK. Przepychanki w Warszawie
- 3 Strajk kobiet. Tłumy na ulicach

Tytuły spełniają swoją funkcję informatywną. Wskazują na to, że głównymi strajkującymi są kobiety. Podkreślają skalę zjawiska: „tłumy na ulicach”, „w innych miastach”. Informują, czego dotyczą protesty: „po wyroku TK”. Nie zawierają żadnych elementów ekspresywnych ani cytatów.

Kolejnej analizie poddano zdjęcia ilustrujące artykuły. Bardzo dobrze uzupełniają treści tekstów. Tam, gdzie mowa o „manifestacjach (w innych miastach) (nr 1)” i „tłumach na ulicach” (nr 3), widać duże zbiorowiska protestujących. Zdjęcie towarzyszące artykułowi nr 3 stanowi kolaż czterech ujęć zawierających widok z góry, transparenty oraz tłumy uczestników. Artykuł nr 2 dotyczy protestów w kościołach. Na fotografii natomiast widać osoby trzymające transparenty i stojące przed kościołem, a w tle – rzeźbę Jezusa niosącego krzyż.

Ze względu na znaczną długość artykułów publikowanych w serwisie Polsat News uwagę poświęcono pierwszemu tekstowi i potraktowano go jako reprezentatywny.

Elementami wzbogacającymi publikację są liczne tweety organizacji (Strajk Kobiet), instytucji (policja), osób publicznych (Rafał Trzaskowski, Katarzyna Lubnauer) i prywatnych. Wiele tweetów zarówno przytaczanych w tekście, jak i udostępnianych w oryginalnej formie w artykule zawiera hashtagi związane ze Strajkiem Kobiet, m.in. „#WyrokNaKobiety”, „#PiekłoKobiet”, „#WybórNIEZakaz” czy przekleństwo „#wypierdalać”. Pojawia się również link do postu na Facebooku Ogólnopolskiego Strajku Kobiet.

W artykule można wskazać bardzo wielu aktorów dyskursu. Domyślnymi aktorami są osoby protestujące, policjanci, Trybunał Konstytucyjny. Oprócz tego mamy do czynienia zarówno z osobami o poglądach konserwatywnych, jak i liberalnych. Przytaczane są także wypowiedzi nadkomisarza Sylwestra Marcza dotyczący zachowania policjantów w trakcie protestów.

Jeżeli chodzi o określenia orzeczenia i przeciwników orzeczenia, pojawiają się wyrazy neutralne językowo („wyrok”, „orzeczenie”, „decyzja”; „uczestnicy protestu”, „demonstrujący”, „tłum”).

Inne, wybrane określenia ekspresywne (na przykładzie artykułu nr 1):

PiS rządzi za pomocą bezprawia | państwo nie działa | idzie przez miasto kilkaset aktywistów lewicowych | osoba wciągnięta do radiowozu | parę tysięcy osób | solidarność naszą bronią | zdarza się słyszeć wulgaryzmy, fizycznej agresji nie ma | #PiekłoKobiet | apeluję: noście maski, zachowujcie dystans | Po raz kolejny ze strony protestujących pojawia się agresja wobec policjantów | mnóstwo młodych ludzi, którzy nie chcą, by odbierano im ich prawa | Idziemy po Was zbrodniarze | „Myślę, czuję, decyduję” | "Zachowaj dystans od mojej macicy" | „To tylko początek” | "Matka - Polka - Więźniarka" | zapalone znicze | czarne parasolki | "Hańba" | "Sędziowie budują piekło kobiet" | czarny baner ze słowem: "Wyp...!"

Na podstawie analizy wybranego artykułu można dojść do wniosku, że spełnia on przede wszystkim funkcję informatywną. Przekazuje konkretne informacje dotyczące przebiegu protestu, trasy, godziny rozpoczęcia i zakończenia. Wyjaśnia również relacje między policją a manifestującymi. Wszystkie elementy nacechowane emocjonalnie znajdują się w wypowiedziach przytaczanych przez innych aktorów dyskursu. W przeciwieństwie do tekstów z serwisu TVP Info nie występuje przewaga światopoglądowa jednej strony. Przedstawiono

wypowiedzi zarówno zwolenników, jak i przeciwników decyzji Trybunału Konstytucyjnego. Co więcej, wypowiedzi te są zestawione ze sobą na równi. Nie zbija się ich kolejnymi wypowiedziami, a jedynie przedstawia i pozostawia czytelnikowi do zapoznania się z nimi, bez narzucania ideologii, którą odbiorca ma poprzeć lub uznać za słuszną.

Mimo wszystko w tekście można napotkać śródtytuł o treści „Policja użyła gazu wobec tłumu”. Wywołuje to skojarzenia, że policja jest agresorem. W tekście znajduje się jednak następująca treść: „W pewnym momencie niektórzy demonstrujący zaczęli rzucać w funkcjonariuszy kamieniami. Policja odpowiedziała gazem łzawiącym”. Wynika z tego, że obie strony dopuszczały się agresywnego zachowania. Mimo wszystko lektura artykułu daje pełny obraz sytuacji. Przedstawia również takie aspekty protestu, które były całkowicie pominięte względnie przedstawione z innej perspektywy w programie TVP Info. Przykładem jest podkreślanie nieposzanowania obostrzeń pandemicznych, podczas gdy Polsat News relacjonuje, że osoby i instytucje wspierające ideę Strajku Kobiet apelowały o przestrzeganie zasad bezpieczeństwa w tym zakresie.

c) TVN24

Poniżej znajduje się zestawienie tytułów wybranych 3 artykułów opublikowanych w serwisie TVN24.

Tab. 5. Tytuły wybranych artykułów TVN24

- 1 "Czyste barbarzyństwo", "piekło kobiet znowu otwarte". Protesty w całej Polsce po orzeczeniu w sprawie aborcji
- 2 "Nie oddamy prawicy mojej macicy". W polskich miastach protesty po decyzji Trybunału
- 3 "Kobiety zostały zdradzone i potraktowane w bestialski sposób"

Tytuły spełniają głównie funkcję ekspresywną. Każdy z nich zawiera cytat, a w przypadku trzeciego tytułu fragment wypowiedzi stanowi jedyny element tytułu. Odizolowując go od kontekstu czasowego, nie można wywnioskować, odnośnie do jakiego wydarzenia się odnosi.

W dwóch pierwszych tytułach pojawia się element informacyjny, czyli wzmianka o akcji („protesty”), miejscu („w polskich miastach”) oraz przyczynie protestów („decyzja Trybunału”). Mimo wszystko jest on umieszczony po hasłach i wypowiedziach, które mają silnie emocjonalny charakter. Wyrażenia takie jak „piekło”, „barbarzyństwo” czy „zdradzone” są nacechowane negatywnie, przywołują na myśl najgorsze przewinienia.

Następnie poddano analizie zdjęcia ilustrujące artykuły. Są to w rzeczywistości wybrane kadry z materiałów wideo, które towarzyszą tekstom. Ilustracje są spójne z tytułami. Na zdjęciu do artykułu nr 1 widać dwie kobiety trzymające transparenty. Ich przesłanie pokrywa się z hasłami zawartymi w tytule artykułu. Można doszukać się wielu elementów niosących znaczenie. Tło za postaciami jest całkowicie czarne i nie widać żadnych szczegółów. Przez to uwaga odbiorcy skupia się na kobietach. Wyciągają one w górę dłonie zaciśnięte w pięści. Napisy na transparentach mają kolor czerwony, co może symbolizować m.in. gniew i krew. Można łatwo dostrzec, że warstwa językowo-wizualna odnosi się do reakcji protestujących kobiet i haseł zawartych na ich transparentach. Drugie zdjęcie jest bardziej informatywne. To kolaż ujęć z trzech miast. Widać tłumy osób, można też dostrzec kilka transparentów.

Dodatkowymi elementami artykułów były wyłącznie materiały wideo stworzone przez redakcję serwisu TVN24.

TVN24 jest jedynym z trzech wybranych portali informacyjnych, który w swoich artykułach w tak dużej skali zawarł wypowiedzi uczestniczek protestu i innych osób niepublicznych. Oprócz tego wykorzystał cytaty do skonstruowania tytułów artykułów. Przytoczone wypowiedzi anonimowych osób stanowią zdecydowaną większość tekstów. Cytowane są także skandowane hasła i treść transparentów. Nie ma żadnych wypowiedzi osób publicznych.

Tab. 6. Określenia kluczowych pojęć w wybranych artykułach TVN24

Określenia orzeczenia: orzeczenie (1) | zanegowanie wypracowanego w latach 90. XX wieku kompromisu aborcyjnego (1,2)

Określenia osób protestujących: przeciwniczki i przeciwnicy orzeczenia/zmian (1,2,3) | uczestnicy przemarszu/protestu (2) | protestujący (2) | zgromadzeni (2)

W poniższej tabeli zawarto również inne, wybrane określenia ekspresywne:

Tab. 7. Określenia ekspresywne w wybranych artykułach TVN24

1 doszło do starć z funkcjonariuszami | czyste barbarzyństwo | TK odebrał mi prawo do
decydowania o własnym ciele | nie zgadzamy się na zawłaszczanie naszego ciała | rodzic
martwe dzieci | Jarosław Kaczyński ze świtą | drakońskie, nieludzkie prawo | zamach na jej
ciało | jestem zła, smutna i w szoku, że muszę tutaj być

2 sędziowie zależnego od PiS-u Trybunału Konstytucyjnego | „pogrzeb praw kobiet” |
„jeszcze Polka nie zginęła” | „rewolucja jest kobietą” | "rząd na bruk, bruk na rząd" | "nie chcę
umierać!" | "to jest kobieta, nie inkubator" | żałobna klepsydra

3 zdominowany przez sędziów powołanych przez PiS Trybunał Konstytucyjny | haniebny
wyrok | ręka podniesiona na wszystkie kobiety | czuję wściekłość, smutek, przerażenie | w
sposób w miarę bezpieczny i pokojowy | fundamentalne prawa

W artykule nr 2 śródtytuły pełnią funkcję informatywną. Wskazują na miejsca protestów w poszczególnych miastach („przemarsz we Wrocławiu”, „spacer sprzed siedziby PiS w Poznaniu”, „demonstracje w Łodzi, Krakowie, Toruniu i Bielsku-Białej”). W artykule nr 1 i 3 śródtytuły pełnią funkcję ekspresywną. Są one fragmentami wypowiedzi krytykującymi orzeczenie TK.

Artykuły opublikowane przez serwis TVN24 pełnią głównie funkcję ekspresywną. Nieliczne informacje w nich zawarte dotyczą przebiegu protestów. Nie są one jednak szczegółowe. Dodatkowo w przeciwieństwie do dwóch poprzednich serwisów informacyjnych TVN24 nie poświęca za dużo uwagi wyjaśnieniu relacji między protestującymi a policją. W artykule nr 2 pojawia się zdanie: „Protestujący zwrócili się do policji, aby nie używała przemocy”. W relacjach TVP Info oraz Polsat News zawarta była informacja o rzucaniu kamieniami w policjantów. W TVN24 nie ma jednak o tym mowy. Cały nacisk artykułów położony jest na wyrażeniu nastrojów panujących wśród protestujących kobiet. Przytoczono wiele haseł z transparentów, użyto ich też w śródtytułach i tytułach. W trzech analizowanych artykułach można zidentyfikować bardzo dużo sformułowań nacechowanych emocjonalnie.

Wszystkie dotyczą przeżyć negatywnych („wściekłość”, „smutek”), elementów symbolizujących śmierć („pogrzeb”, „znicz”), uprzedmiotowiania kobiet („inkubator”), negatywnych określeń orzeczenia TK („drakońskie, nieludzkie prawo”, „zamach”). Dodatkowo serwis TVN24 ustawia się w opozycji do partii rządzącej. W artykule nr 2 i 3 pojawia się wzmianka o sędziach Trybunału Konstytucyjnego powiązanych z partią PiS. Wspomniano również szefa partii, Jarosława Kaczyńskiego, i jego „świętę”, wskazując ich jako sprawców tej zbrodni i napaści na prawa kobiet. Widać wyraźnie, że TVN24 przedstawia tylko jedną stronę wydarzeń, zawiera mało elementów informacyjnych, a swoje artykuły opiera głównie na negatywnych emocjach. Czytelnik po zapoznaniu się z dostępnymi na tej stronie treściami powinien wyrazić negatywną opinię na temat orzeczenia w sprawie aborcji.

2. Transparenty

Nieodłącznym elementem Strajku Kobiet są transparenty. Wiele z nich zawiera kreatywne hasła, a najciekawsze zbierane były później w artykuły poświęcone tylko im. Analizie poddano te widoczne na zdjęciach ilustrujących przebadane powyżej artykuły.

a) TVP Info

Prawo ma nas chronić, a nie gnębić | #wyroknakobiety | prawa reprodukcyjne = prawa pracownicze | „Strajk Kobiet” | nauczycielki nauczyciele wspierają kobiety | wypierdalać | Jarek nie daruję ci tej nocy | Jarku, ty ***** *** przestań mi (...) | sadyści won (...) | ♀ kobiety

Transparenty można podzielić na te bardziej neutralne, które były widoczne na zdjęciach do artykułów nr 1 i 2, oraz te bardziej agresywne, dostrzegalne wyłącznie na zdjęciu do artykułu nr 3. W pierwszej grupie występuje wspomniana kategoria prawa i wzmianka o nauczycielach. Pojawia się tylko jeden napis bardziej emocjonalny, mianowicie „#wyroknakobiety”. Zdjęcia nie przedstawiają transparentów z elementami, które mogłyby wywołać jakieś silniejsze uczucia u odbiorców. Druga kategoria zawiera inne napisy – pojawiają się tu odniesienia kulturowe jak np. tytuł piosenki Bajmu „Józek, nie daruję ci tej nocy” ze zmienionym imieniem, przekleństwo, osiem gwiazdek czy błyskawica. Wspomniane transparenty odpowiadają

narracji zawartej w artykułach, zgodnie z którą osoby protestujące zachowują się wulgarnie, agresywnie.

b) Polsat News

Ordo Iuris sekta fundamentalistów zatwierdzająca faszystowskie ustawy | to jest wojna | Golgota kobiet zamach na prawa człowieka | nawet mefedron ma lepszy skład niż rząd | Harry Potter szedłby z nami | Polki nie kaczkę i swój rozum mają

Transparenty ukazane na zdjęciach do wybranych artykułów na portalu Polsat News przedstawiają ich dość szerokie spektrum. Występują ataki personalne (dotyczące Ordo Iuris), treści zawierane w hashtagach („to jest wojna”), odniesienia do elementów wiary katolickiej („Golgota kobiet” – z protestów przed kościołami), obecność błyskawicy („Potter”), treści żartobliwe (skład mefedronu a skład rządu) i zawołane odniesienia do Jarosława Kaczyńskiego („Polki nie kaczkę”). Jest to rozbudowany przekrój wizualny treści, które można znaleźć na transparentach.

c) TVN24

dyktatura fanatyków | wyrok za bycie kobietą | pogrzebali mi prawa

Powyżej znajdują się tylko 3 hasła zebrane z transparentów ukazanych na zdjęciach ilustrujących artykuły, jednak w samych artykułach można znaleźć ich o wiele więcej. Wskazane hasła stanowią wąski wycinek treści głoszonych przez demonstrantów. Mają one wyraźny wydźwięk katastroficzny, nawiązują do śmierci, klęski, zagłady. Korespondują one z treściami zawartymi w artykułach.

3. Serwisy o charakterze nie-informacyjnym:

a) Strajk Kobiet

We wskazanym kontekście obowiązkowym jest sprawdzenie treści opublikowanej na oficjalnej stronie Strajku Kobiet . Nie jest ona opatrzona żadną ilustracją, ale na górze strony widnieje

charakterystyczny znak – kontur profilu kobiety z czerwoną błyskawicą biegnącą przez środek oraz napisem „STRAJK KOBIEC”. To swojego rodzaju manifest – zatytułowany wymownym hashtagem „#ToJestWojna”, bardzo silnie deprecjonuje orzeczenie Trybunału Konstytucyjnego. Pojawia się wiele określeń, które stawiają osoby popierające decyzję w sprawie aborcji w złym świetle:

zwycięstwo katolickich fundamentalistów | „wyrok” pseudoTK | Trybunał Konstytucyjny jest nielegalny | rzeczywiście, imponujące zwycięstwo | nie kłać oczu porządnych pisowskich katolików po średnio 3 rozwodach | złodzieje z PiS i partnerki księży i innych bogatych, kłamliwych bogobojów | dzwońcie po aborcje | do Was, posępne dziady | znacie dnia, ani godziny | do zobaczenia wszędzie

Interesującym zabiegiem jest umieszczenie określenia „wyrok” w cudzysłowie. Według informacji podanych przez Słownik Języka Polskiego cudzysłów „stosowany jest przede wszystkim do wydzielania słów cytowanych i oznaczania specyficznych użyci wyrazów i wyrażeń”. Można nim wyodrębnić wyrazy użyte ironicznie. „Wyrok” jest ogólnym określeniem na ostateczne decyzje podejmowane przez sędziów, jednak w mowie potocznej ma znaczenie negatywne. Mianem „wyroku” niektórzy nazywają informację o zdiagnozowanej chorobie przewlekłej lub śmiertelnej. Zastosowanie cudzysłowu w tym kontekście wskazuje na tę dwuznaczność. Insynuuje, że decyzja Trybunału Konstytucyjnego będzie miała śmiertelne, długofalowe, negatywne skutki. W odniesieniu do polityków PiS-u pojawiają się liczne wyrażenia kolokwialne („pisowscy katolicy”) i stygmatyzujące („posępne dziady”), zarzuty („fałszowanie wyników”) czy groźby („nie znacie dnia ani godziny”). Artykuł zawiera również błędy językowe: „jego decyzje będą podważanie”, „zagranicą”, „znacie dnia, ani godziny”. Mogą one wskazywać na wzburzenie emocjonalne jego autora albo na braki w kompetencji językowej. Artykuł posługuje się również danymi bez przedstawienia ich źródeł: „katolików po średnio 3 rozwodach”, „fałszowanie wyników”, „Trybunał Konstytucyjny jest nielegalny”, „ok. 70% Polek i Polaków opowiada się za wolnym wyborem”.

Wskutek tych elementów tekst sprawia wrażenie niedopracowanego i jest niezbyt korzystnym manifestem oficjalnej strony Strajku Kobiet. Brakuje w nim rzeczowych argumentów i wypowiedzi ekspertów. Agresywne zaczepki mogą być łatwo wykorzystane

przez partię rządzącą do aktywnej krytyki protestujących, co nie pokrywa się z prawdą, ponieważ artykuł zamieszczony na stronie Strajku Kobiet nie jest manifestem wszystkich osób stojących w opozycji do orzeczenia TK. Niniejsza treść mogłaby zyskać na wartości, gdyby zamiast krytyki członków partii PiS autor skupiłby się na zsolidaryzowaniu kobiet uczestniczących w protestach. Po przeczytaniu tego artykułu przeciętny czytelnik nie dowiadyuje się niczego nowego, nie otrzymuje źródeł ani narzędzi do konstruktywnej krytyki orzeczenia TK, a w zamian jest podburzany do wykonywania personalnych ataków.

b) ASZ:dziennik

Z kilku artykułów opublikowanych przez serwis ASZ:dziennik pod koniec października 2020 r. wybrano jeden odnoszący się do protestów przeciwko orzeczeniu TK. Jego tytuł brzmi „PILNE: Policja gotowa na protesty. Robopope JP-2020 zmierza w kierunku Żoliborza”.

ASZ:dziennik jest serwisem satyrycznym, nie dziwi zatem komizm i abstrakcyjność widoczny już w samym tytule. Pojawia się odniesienie do Jana Pawła II i sławnej rzeźby papieża trzymającego nad głową głaz.

Analizie poddano również zdjęcie ilustrujące tekst. Przedstawia ono wymyślony wizerunek „Robopope’a” – rzeźbę papieża trzymającego kamień, noszącego policyjną czapkę z daszkiem, górującego nad wieżowcami w Warszawie, celującego domyślnie w protestujących. Ilustracja ma charakter komiczny i pasuje do tytułu o tej samej naturze.

Publikacja w żartobliwy sposób wprowadza postać „Robopope’a” w rzeczywistość protestujących. Ma on walczyć z manifestującymi kobietami i „lewactwem”. Artykuł zawiera liczne elementy nawiązujące do Jana Pawła II, polskich polityków i instytucji kościoła: 2137 katosasinów, księża molestujący seksualnie dzieci, Ordo Iuris, Konfederacja. Tekst również w nieoczywisty sposób informuje o planowanych protestach i strajkach – publikuje post z profilu OKO.press na Facebooku z rozpiską miejsc i godzin manifestacji, ostrzegając przed możliwą obecnością olbrzyma. Po wychwaleniu jego mocy i wielkości artykuł kończy się optymistycznym dla protestujących sformułowaniem, że „jego moc już tutaj nie sięga”. Pod publikacjami na analizowanym portalu bardzo często pojawia się wzmianka o nieprawdziwości artykułów. Tym razem oprócz tej informacji można przeczytać, że „piekło kobiet to prawda”. Widać więc, że ASZ:dziennik sympatyzuje z przeciwnikami orzeczenia TK. Poprzez

stworzenie postaci „Robopope’a” wyśmiewa siły porządkowe policji. Przedstawia w złym świetle osoby powiązane z wydaniem orzeczenia. Subtelnie informuje o kolejnych protestach w różnych miastach. Na koniec ustosunkowuje się do protestów, ogłaszając, że „piekło kobiet to prawda”, oraz wspiera protestujących.

c) Opoka

Po ogłoszeniu wyroku Trybunału Konstytucyjnego w serwisie Opoka opublikowano artykuły powiązane tematycznie z aborcją i ochroną życia. Tylko nieliczne odnosiły się bezpośrednio do Strajku Kobiet, dlatego więc poddano analizie jeden z nich. Jego tytuł brzmi „Aktywistki aborcyjne wzywają do ataków na kościoły” .

Mimo że tekst zawarto w podkategorii „serwis informacyjny”, w badaniu umieszczono go w grupie serwisów nie-informacyjnych ze względu na wyraźny prawicowy nurt światopoglądowy strony. Nie da się nie zauważyć, że ma on wyraźne przełożenie na narrację w opublikowanym na tym serwisie artykule.

Tytuł tekstu pełni głównie funkcję ekspresywną. Serwis określa protestujące kobiety mianem „aktywistek aborcyjnych”. Wyrażenie „ataki na kościoły” sugeruje nastawienie autora wobec manifestujących. Tytuł może wywołać u czytelnika niepokój, a nawet strach przed agresywnymi kobietami.

Publikacji towarzyszy zdjęcie. Zaskakuje jego bardzo dobra jakość i charakter. Podpis pod nim informuje, że został zaczerpnięty z banku zdjęć stockowych. Zastanawiać może fakt, dlaczego autor nie dołączył prawdziwych zdjęć do artykułów, które są przecież informacyjne. Powodem tego zabiegu może być chęć wyraźnego i jednoznacznego zilustrowania głównego przesłania artykułu, którym jest – co można wywnioskować z samego tytułu – wzbudzenie w odbiorcy niechęci do osób protestujących. Zdjęcie przedstawia ubrane na czarno kobiety trzymające w górze zaciśnięte pięści. Jest ona symbolem ruchów autonomistycznych, rewolucji, walki, odwagi i wolności. W teorii jest to więc gest łączący się z pozytywnymi wartościami. W zestawieniu jednak z przytoczonym wcześniej tytułem wyciągnięta pięść staje się symbolem agresji, ataków na jednostki słabsze i bezbronne (nienarodzone dzieci), prymitywnych zachowań i ulegania zwierzęcym instynktom. Większość z kobiet stojących z przodu, których szczegóły możemy dostrzec, ma zasłonięte oczy (okularami

przeciwsłonecznymi albo opaskami). Można by stwierdzić, że podkreśla to ślepotę strajkujących osób na cierpienie. Uchwycone na zdjęciu postacie mają otwarte usta, wyglądają, jakby wołały lub krzyczały. Zestawienie tych wszystkich elementów podkreśla wizerunek głośnych, brutalnych jednostek.

Do celów analitycznych przygotowano następujące zestawienie elementów pojawiających się w artykule.

Tab. 8. Podział wybranych wyrażeń w artykule serwisu Opoka na określenia informatywne, ekspresywne i pośrednie

Fakty: wezwania do ataków na kościoły na profilach Strajku Kobiet | wezwania aktywistek ze Strajku Kobiet

Wyrażenia emocjonalne: wulgarne protesty | krzyki zwolenników aborcji – ewangelia o przykazaniu miłości Boga i bliźniego, także nieprzyjaciela | ocalenie chorych dzieci wywołało niezwykle głośny krzyk

Elementy pośrednie: brak

To, co jest widoczne na pierwszy rzut oka, to dysproporcja między liczbą faktów a wyrażeniami nacechowanymi emocjonalnie. Artykuł przekazuje informacje dotyczące protestów, jednak manipuluje nimi za pomocą kolejności przedstawiania zdarzeń i okraszania faktów opiniującymi określeniami. Wskutek wymienionych technik z dość krótkiego tekstu wyłania się taki sam obraz protestujących, jak w przypadku analizy zdjęcia i tytułu: agresywny, wulgarny, niebezpieczny. Elementem przykuwającym uwagę swoją niepozornością oraz wysoką częstotliwością pojawiania się jest sformułowanie „zwolennicy aborcji”. Szczególnie krzywdzące jest to określenie w kontekście ich domniemanego sprzeciwu wobec „ocalenia chorych dzieci”. Nazwanie osób protestujących „zwolennikami aborcji” nie jest całkowicie prawdziwe. Wydaje się to być skrótem myślowym dla „zwolenników posiadania przez kobiety prawa do aborcji w przypadku wykrycia ciężkich wad płodu”. Zaproponowane rozwiązanie podkreśla sedno problemu. Określenie „zwolennicy aborcji” nie tylko przedstawia protestujących jako osoby chętne do przeprowadzania aborcji zawsze i wszędzie, bez

ograniczeń, lecz również pomija fakt, że niezadowolenie manifestujących wzbudził dodatkowo kontekst sytuacyjny, a mianowicie podejmowanie decyzji dotyczącej tak ważnego tematu w okresie pandemicznym, w którym wszystkie protesty napotykały obostrzenia i przeszkody. Serwis w swoich artykule przedstawia osoby protestujące jako zwolenników śmierci w każdej postaci, czyhających na życie chorych dzieci, co jest krzywdzącym uogólnieniem.

Wnioski

Analizie poddano tylko wycinek dyskursu, ale łatwo zauważyć pewne tendencje poszczególnych serwisów. Serwisy informacyjne, które w założeniu powinny przekazywać wiadomości w sposób obiektywny, umożliwiając ich odbiorcom autonomiczne wyrobienie sobie opinii o prezentowanych zdarzeniach, w mniejszym lub większym stopniu stosują środki manipulacyjne, aby przedstawić te same zdarzenia z konkretnej perspektywy i wywołać w czytelniku określone reakcje. Na podstawie zebranych informacji najbardziej wiarygodnym serwisem informacyjnym jest Polsat News. Jego artykuły zawierają liczne materiały zewnętrzne, tj. tweety, posty na Facebooku, wypowiedzi osób z różnych ugrupowań politycznych. Natomiast zarówno TVP Info, jak i TVN24 są mediami wysoce stronniczymi. Pierwszy serwis przedstawił Strajk Kobiet jako protest wulgarnych i agresywnych kobiet, bezpodstawnie atakujących policjantów. Drugi serwis z kolei w swoich artykułach nie przytaczał żadnych wypowiedzi osób publicznych, powołując się jedynie na słowa osób prywatnych i uczestników protestów, przez co Strajk Kobiet przedstawiono w pozytywnym świetle jako walkę przeciwko katastroficznym skutkom decyzji TK.

Zaskakującym zabiegiem było wykorzystanie wielu elementów typowych dla serwisów satyrycznych i rozrywkowych w serwisach przedstawiających się jako informacyjne: wyrażenia nacechowane emocjonalnie, przytaczanie wypowiedzi konkretnych ludzi w danym kontekście, stosowanie elips i uogólnień. Kolejnym zaskoczeniem było odkrycie wielowątkowości dyskursywnej w artykułach opublikowanych w serwisie ASZ:dziennik. Na pierwszy rzut oka i po analizie wybranych artykułów można odnieść wrażenie, że jest to strona nastawiona stricte na rozrywkę i humor. Okazuje się, że nawet i w humorystycznych opracowaniach nie brakuje licznych odwołań do innych wydarzeń dyskursywnych. Można

podsumować ten wątek stwierdzeniem, że medium rozrywkowe może dostarczyć więcej informacji niż medium podające się za informacyjne.

W kontekście pogłębionej analizy treści i wpływu nurtu światopoglądowego na treść i wybrzmienie artykułów szczególnie interesującym jest spojrzenie na budowę tytułów, wybrane zdjęcia oraz ich powiązania ze sobą i artykułem. W większości przypadków wspomniane elementy idealnie wpasowują się w narrację prowadzoną przez dany serwis – przekazują konkretne informacje albo wywołują określone skojarzenia i emocje.

Warto mieć na uwadze, że treści poddane analizie zawierają pewien odsetek wypowiedzi czy obrazów spontanicznych, niewyreżyserowanych, naturalnych, jednakże sam montaż materiałów, towarzysząca im narracja, kolejność przedstawiania faktów czy pozostały komentarz zawarty w artykule przez jego autora mogą podlegać większym lub mniejszym manipulacjom i sugestiom nie tylko samych dziennikarzy, lecz również specjalistów od wizerunku, psychologów, polityków czy wpływowych osób. Mimo że nie można osiągnąć pełnej obiektywności w mediach, różne źródła wydają się dążyć do niej w mniej lub bardziej efektywny sposób.

De gustibus non est disputandum, jednakże wiedza na temat technik stosowanych przez różnych dostawców treści jest niezwykle przydatna w ocenie komunikatów. Nieświadomi odbiorcy przyswajają bardzo dużo materiału, skłonności i nastrojów, które dla nich przygotowano w redakcji danego serwisu internetowego, gazety, stacji telewizyjnej czy radiowej. Zerwanie z naiwnym wierzeniem, że słowo drukowane lub wygłaszane przez potężne koncerny informacyjne lub „informacyjne” musi być prawdziwe, wzbudzenie w sobie czujności, zaufanie własnej intuicji oraz włożenie wysiłku w poszerzenie swojej wiedzy celem wytworzenia autonomicznej opinii jest fundamentem dla stworzenia świadomego, mądrego społeczeństwa.

Bibliografia

- Cambria, M., & Fruttaldo, A. (2017). Combining Qualitative and Quantitative Approaches to Discourse Analysis: In Conversation with Gerlinde Mautner and Alan Partington. *Im@go. A Journal of the Social Imaginary*, 9, 284–304.
- Mautner, G. (2011). Analiza gazet, czasopism i innych mediów drukowanych. In: M. Krzyżanowski, R. Wodak (eds.), *Jakościowa analiza dyskursu w naukach społecznych* (pp. 51-85). Warszawa: Oficyna Wydawnicza Łośgraf.

- Rutkowski, N. (2005). *Text-Bild-Beziehungen am Beispiel der NEUEN ENZYKLOPÄDIE DES WISSENS*. Essen: Redaktion LINSE (Linguistik-Server Essen).
- Spitzmüller J., & Warnke I.H. (2011). *Diskurslinguistik. Eine Einführung in Theorien und Methoden der transtextuellen Sprachanalyse*. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Stöckl, H. (2004). *Die Sprache im Bild — Das Bild in der Sprache. Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text. Konzepte, Theorien, Analysemethoden*. Berlin, New York: De Gruyter.
- Stöckl, H. (2011). *Sprache-Bild-Texte lesen. Bausteine zur Methodik einer Grundkompetenz*. In: H. Diekmannshenke, M. Klemm, & H. Stöckl (eds.), *Bildlinguistik. Theorien – Methoden – Fallbeispiele* (pp. 43–70). Berlin: Erich Schmidt.

Źródła internetowe

- „Czyste barbarzyństwo”, „piekło kobiet znowu otwarte”. Protesty w całej Polsce po orzeczeniu w sprawie aborcji. (2020, October 23). TVN24. Retrieved from <https://tvn24.pl/polska/aborcja-protesty-w-calej-polsce-po-orzeczeniu-trybunalu-konstytucyjnego-w-sprawie-aborcji-w-przypadku-ciezkiego-uposledzenia-plodu-4729004>
- „Kobiety zostały zdradzone i potraktowane w bestialski sposób”. (2020, October 25). TVN24. Retrieved from <https://tvn24.pl/najnowsze/protesty-przeciw-decyzji-trybunalu-konstytucyjnego-komentarze-uczestnikow-manifestacji-kobiety-zostaly-zdradzone-4730843>
- „Nie oddamy prawicy mojej macicy”. W polskich miastach protesty po decyzji Trybunału. (2020, October 23). TVN24. Retrieved from <https://tvn24.pl/polska/trybunal-konstytucyjny-o-aborcji-protesty-w-polsce-4729809>
- #TOJESTWOJNA 23-30.10.2020. (n.d.). Strajk Kobiet. Retrieved from <http://strajkkobiet.eu/tojestwojna-23-30-10-2020/>
- Ataki na sędziów TK. Publicysta przypomina o dewastacji grobu. (2020, October 23). TVP Info. Retrieved from <https://www.tvp.info/50467424/trybunal-konstytucyjny-ogromna-presja-na-sedziow>
- Autonomizm. (2022, December 23). In Wikipedia. https://pl.wikipedia.org/wiki/Autonomizm_Cudzyslow. (n.d.). Słownik Języka Polskiego PWN. Retrieved from <https://sjp.pwn.pl/zasady/Cudzyslow;629866.html>
- Gąbka, A. (2020, October 23). Posłanka Lewicy: Tylko osiem gwiazdek i w***ć, to jest język adekwatny [WIDEO]. TVP Info. <https://www.tvp.info/50469178/ko-i-lewica-rywalizuja-o-elektorat-radykalnych-zwolennikow-aborcji-wieszwiecej>
- Jadaś, Ł. (2020, December 23). PILNE: Policja gotowa na protesty. Robopope JP-2020 zmierza w kierunku Żoliborza. ASZ:dziennik. <https://aszdziennik.pl/131059,pilne-policja-gotowa-na-protesty-policyjny-jan-pawel-2020-zmierza-w-kieru>
- Kamieniami w policję za orzeczenie TK. Demonstracja w pobliżu domu Jarosława Kaczyńskiego. (2020, October 22). TVP Info. Retrieved from <https://www.tvp.info/50457150/aborcja-eugeniczna-przeciwnicy-ochrony-zycia-zmierzaja-pod-dom-jaroslaw-kaczynskiego-wieszwiecej>

- Protest przed domem Jarosława Kaczyńskiego po wyroku ws. aborcji. Manifestacje w innych miastach. (2020, October 24). Polsat News. Retrieved from <https://www.polsatnews.pl/wiadomosc/2020-10-23/poznan-krakow-bydgoszcz-warszawa-protesty-po-wyroku-trybunalu-konstytucyjnego-ws-aborcji/>
- Protesty w kościołach po wyroku TK. Przepychanki w Warszawie. (2020, October 25). Polsat News. Retrieved from <https://www.polsatnews.pl/wiadomosc/2020-10-25/slowo-na-niedziele-protesty-w-kosciolach-po-wyroku-tk/>
- Rusiecka, J. (2020, October 25). Aktywistki aborcyjne wzywają do ataków na kościoły. Opoka. <https://opoka.org.pl/News/Polska/2020/aktywistki-aborcyjne-wzywaja-do-atakow-na-koscioly>
- Strajk Kobiet. (n.d.). Retrieved from <http://strajkkobiet.eu/>
- Strajk kobiet. Tłumy na ulicach. (2020, October 28). Polsat News. Retrieved from <https://www.polsatnews.pl/wiadomosc/2020-10-28/strajk-kobiet-protestujacy-przed-siedziba-ordo-iuris/>
- Wyrok Trybunału Konstytucyjnego z dnia 22 października 2020 r. sygn. akt K 1/20. (2021, January 27). Dziennik Ustaw Rzeczypospolitej. Retrieved from <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU20210000175/O/D20210175.pdf>

Magdalena Prokopiak

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin

email: magdalenaprokopiak16@gmail.com

Тема ностальгии в стихотворении Письмо Гизеллы Лахман

Abstract: The purpose of this article is to analyze and interpret the problem of nostalgia in the poem *Pis'mo* (1948) by Gisella Lachman. The methodological inspiration for considerations comes from the reflections of Mikhail Bakhtin, his concept of dialogue. The starting point for the presented inquiries is, firstly, the decryption of the concepts of nostalgia and longing; secondly, the poetics of a letter genre and the concept of a so-called epistolary chronotope. Consideration was given to nostalgic motifs in the indicated work of the emigrant poetess (symbolism, metaphor), the image of homeland and the concept of the «thing» presented here in an axiological perspective and related to the category of memory. It was demonstrated that «nostalgia» in the Lachman's work is connected, on the one hand, with the problem of loneliness, emotional and topographical alienation, longing for what is close to oneself and, on the other hand, with the aspect of memory, an attempt to recreate a happy past, and in this sense it has a therapeutic function.

Keywords: Gisella Lachman, nostalgia, emigration

Гизелла Сигизмундовна Лахман — это малоизвестная поэтесса первой волны русской эмиграции, которая создавала свои произведения за пределами родины, главным образом в период Второй мировой войны, но и в последующие годы. Ее эмиграция началась в 1919 году, когда Гизелла Сигизмундовна уехала в Берлин. В 1933 году, во время захвата власти нацистами, она вместе с мужем покинула Германию и отправилась в Лозанну, а в 1940 году переехала в Лиссабон. Потом, в том же году, поэтесса эмигрировала в Соединенные Штаты Америки, где решила строить свою новую жизнь (Кочубей, 1997).

Выезд в Америку был переломным моментом в творчестве Лахман, ибо именно там она начала профессионально заниматься литературной деятельностью. Поэтесса создала два сборника, содержащих вместе около ста стихотворений. Ее первым опубликованным сборником были *Пленные слова*, которые появились в печати в 1952 году в Нью-Йорке в издательстве «Кружок русских поэтов в Америке». Вторым — *Зеркала*, вышедшие в 1965 году в Вашингтоне в издательстве Виктора Петровича Камкина. Она опубликовала также поэтический цикл под заглавием *Альпийские очерки*. Отметим, что избранные произведения Лахман появились в антологии *Содружество*,

напечатанной в 1966 году. Незадолго после данной публикации — в 1969 году поэтесса умерла (Ndiaye, 2006, p. 393). Немаловажным становится факт, что кроме создания собственных стихотворений поэтесса занималась переводом произведений других писателей (Крейд, 2001, pp. 190–191).

Гизелла Лахман выделялась среди других эмигрантских поэтов пронзительным взглядом и бдительностью к деталям окружающего мира, а также попыткой тонкого выражения интимных чувств и эмоций. Поэтесса стремилась к тому, чтобы передавать мысли сжатым способом, простым, неизысканным языком, сохраняя одновременно свой необыкновенный поэтический стиль, неотъемлемой частью которого является ритмизация текста. В творчестве Лахман можем обнаружить темы, касающиеся таких вопросов, как память, любовь, разлука, сожаление, ожидание, надежда и, конечно, ностальгия: тоска по утраченной родине и по прошлому. В ее произведениях замечаем черты акмеистической поэтики, соединенной с неоклассическими мотивами (Горбов, 1970, p. 142; Кочубей, 1997). Необходимо учесть, что некоторые литературоведы и критики называли Лахман наследницей Анны Ахматовой, сравнивая ее поэзию с творческим наследием автора *Реквиема*. Доказательством может служить заглавие и первые слова статьи Юрия Левинга: «Ахматова» русской эмиграции — Гизелла Лахман:

„Редко кого другого в эмигрантской прессе сравнивали с Анной Ахматовой так часто, и никто, пожалуй, из русско-американских поэтесс не пытался столь последовательно и ревностно соответствовать роли продолжательницы дела великой советской современницы в изгнании, как Гизелла Лахман“ (Левинг, 2006, p. 164).

Позволительно сделать вывод, что источником творческого вдохновения для Лахман в немалой степени были события из прошлого, в том числе выезд из России и начало новой жизни в эмиграции. В этом контексте особую значимость в ее лирике приобретают ностальгические мотивы, посредством которых она старается приблизить и осмыслить положение *homo emigranticus*, а в особенности ситуацию эмигранта из России. Не подлежит сомнению, что самым распространенным чувством, сопровождающим всех эмигрантов, находящихся за пределами родины, становится глубокая тоска и связанная с ней ностальгия.

Цель статьи — анализ и интерпретация темы ностальгии в стихотворении *Письмо* (1948) Гизеллы Лахман. В исследовании используется метод контекстуального анализа

литературного произведения; источником методологических инспираций является концепция диалога Михаила Бахтина, его понимание акта коммуникации. Актуальность нашей темы подтверждает факт, что никто из литературоведов подробно не занимался ностальгическими мотивами в лирике Лахман. Следует однако отметить, что существуют работы, посвященные творчеству поэтессы. Среди биографических и критических материалов о Лахман полезными были для нас рецензии на ее поэтические сборники: Виктора Кочубея, Якова Горбова, Дмитрия Кленовского, Глеба Струве, Юрия Левинга, как и научные статьи польской ученой Йоланты Бжикцы, касающиеся проблематики пути и эмиграции в литературном наследии автора *Альпийских очерков*. Важным источником оказалась также антология лирики русских поэтесс первой волны эмиграции, составленная Ивоной Анной Ндэй.

Прежде чем перейдем к анализу стихотворения остановимся на ключевом понятии «ностальгия» и семантически близким ему слову — «тоска». Согласно дефиниции Владимира Даля, «тоска» обозначает: «душевную тревогу», «томление души», «мучительную грусть», «печаль», «скорбь», «горе», «беспокойство» и «боязнь» (Даль, 1863). Совершенно очевидно, что приведенные определения «тоски» соотносятся с разрушительной болью, с моментом тревоги, с чувством сомнения и неуверенности в будущем, в дальнейшей судьбе. Необходимо в связи с этим обратиться к концепции Николая Бердяева — русского философа, эмигранта, который в своей последней книге, в 1949 году писал:

„Тоска направлена к высшему миру и сопровождается чувством ничтожества, пустоты, тленности этого мира. Тоска обращена к трансцендентному, вместе с тем она означает неслиянность с трансцендентным, бездну между мной и трансцендентным” (Бердяев, 2010).

Вышесказанное открывает, что тоску позволительно трактовать как высшее эмоциональное чувство, возникающее в результате мучительной пустоты в сердце, душе и в подсознании человека. Значит, переживание тоски означает стремление человека к трансцендентному.

Развивая эту мысль перейдем к понятию ностальгии. Буквально это слово можно осмыслять как тоску по родине и по прошлому. Однако в более детальном толковании данную лексему следует понимать как «комплекс устойчивых долговременных

негативных психических переживаний экзистенциального характера, могущий носить различную содержательную нагрузку, а также быть сопряженным с предельно разнородными ассоциациями» (Грицанов, 1999). Следовательно, опыт ностальгии непосредственно соединяется с состоянием огромной грусти, печали, глубокого одиночества. Подтверждением могут быть слова Татьяны Серegiной, которая, рассуждая о русской эмиграции, дает следующую концептуализацию ностальгии:

„Ностальгия – это преодоление некоторого разрыва жизни. (...) Ностальгия – особая духовная деятельность по перестройке своего внутреннего мира, по установлению смыслового соответствия между сознанием и бытием, общей целью которого является повышение осмысленности жизни. (...) Ностальгия – это всегда тоска, и часто острая и болезненная, по чему-то потерянному или утраченному” (Серегина, 2008, pp. 173–174).

В таком смысле ностальгия соединена с чувством полного отчуждения не только в обществе, но и с переживанием «внутреннего одиночества», как опыта каждого эмигранта, отправляющегося в поисках духовной родины (Серегина, 2008, p. 173).

Итак, тоску можно ассоциировать с одиночеством и постоянным ощущением внутренней пустоты, «влечением к своему, освоенному миру» (Kubiak, 2007, p. 15); ностальгию же, с воспоминанием того, что было в прошлом, своеобразным «желанием через отсутствие». Несмотря на тонкие различия между понятиями, чувства тоски и ностальгии занимают существенное место в жизни каждого эмигранта — духовного странника, который пытается преодолеть разрыв с бывшей жизнью.

Лирическое «я» в стихотворении *Письмо Гизеллы Лахман* — это несчастливая, тоскующая женщина, которая, как можно полагать, живет в эмиграции. Она рассказывает о разлуке с близким человеком. В ходе анализа в первую очередь уделим внимание заглавию произведения, которое, на наш взгляд, является ключом к его интерпретации. Так, заглавие — это, с одной стороны, упоминание о письме, полученном лирической героиней, с другой же — ее послание любимому. Знаменательно и то, что слово «письмо» указывает, во-первых, на жанровую установку текста, во-вторых, на эпистолярный характер лирического сообщения (Woźniakiewicz-Dziadosz, 1998, p. 25). Такая поэтическая стратегия позволяет обратиться к известной концепции диалога Михаила Бахтина, в особенности к его пониманию акта коммуникации:

„Бытовому диалогу и риторике присущ открытый и композиционно выраженный учет слушателя и его ответа, но и всякое иное слово установлено на ответное понимание, только эта установка не обособляется в самостоятельный акт и композиционно не отмечается” (Бахтин, 1975, р. 94).

Учитывая факт, что доминантой в поэзии является лирический субъект, его эмоциональное состояние, выраженное стихотворным монологом, мы предлагаем рассмотреть произведение Лахман как акт коммуникации лирического «я» с прошлым, как желание восстановить отношения между персонажами, особенно, если помнить о том, что сущность эпистолярного высказывания основана на диалогизме «Я — Ты» (адресант — адресат).

Центральная тема стихотворения — тоска по любимому, которая, несомненно, соединяется с проблемой одиночества, страдания, разлуки. Разъединение лирической героини (адресата) и мужчины (адресанта) длится долгое время, о чем свидетельствуют первые слова произведения: «Восемь лет... Вы меня не забыли...» (Лахман, 1997)³². Можно предположить, что определение конкретного числа показывает, что женщина очень сильно переживала это время, возможно, считала каждый день разлуки с любимым. Не подлежит сомнению, что данный период был для нее трудным жизненным опытом. Доказательством огромной тоски и страдания лирического «я» является использование многоточия после первых слов заглавного Письма. Позволительно идентифицировать употребление этого графического знака препинания с тяжелым вздохом или с моментом задумчивости лирической героини. Из дальнейшей части стихотворения следует, что женщина полагала, что мужчины уже нет в живых. Оказывается, забвенье выполняет терапевтическую функцию и становится единственным способом утешения тяжелых переживаний и приведения мнимой гармонии и покоя в жизнь женщины. Итак, можем сказать, что разъединение с любимым является для нее разрушительным действием, душевной смертью, «бытием в небытии». Настоящее, то есть жизнь в эмиграции, означает одиночество, потерю близких, знакомых мест, столь важных для тоскующего эмигрантского сердца. Лахман не случайно употребляет в своем стихотворении следующие слова: «И в чужом и неласковом мире». Приведенный фрагмент показывает, что новое место экзистенции лирического субъекта

³² В дальнейшем все ссылки на стихотворение Лахман даются в тексте на этот источник.

находится далеко от родины и близких людей. Следовательно, ощущение ностальгии выражается одновременно так в эмоциональном, как и временно-пространственном планах .

В этом контексте особую значимость приобретает эпистолярный хронотоп (Атанасова-Соколова, 2005, р. 7), в котором отдельно появляются понятия «здесь» и «там»: «здесь» связывается с настоящим, а «там» — с прошлым. В произведении поэтессы мы замечаем яркий контраст между настоящим и прошлым, «здешним» и «тамошним». Былое для героини является таким далеким, что она отождествляет его со смертью. Данную ассоциацию обнаруживаем в следующих фрагментах стихотворения: «Поредела могильная мгла...» и «Пусть былое под слоем пыли, / Словно гроб под слоями земли (...)». Образы гроба и могилы непосредственно указывают на состояние смерти, вечного прощания с тем, что сейчас существует только в воспоминаниях героини. Вспомним однако, что в мифологии «гроб» — это не только наглядный атрибут смерти, но также «мистическая защитная оболочка, колыбель новой загробной жизни, символизирующая надежду на воскрешение» (Вовк, 2006, р. 423). В анализируемом произведении приход письма от мужчины как будто своеобразное воскрешение для разъединенных, но влюбленных людей. Слова «Я сегодня уже не мертва» намекают на то, что все чувства и эмоции вернулись с удвоенной силой. Письмо становится импульсом к повторному возрождению любви и воскресению женщины, но и восстановлению образа мужчины в ее воспоминаниях. Подтверждение этому находим во фрагменте: «Я сегодня уже не мертва» и в однозначном признании женщины: «Для меня Вы сегодня воскресли».

Так, проблема ностальгии в стихотворении *Письмо* соотносится, во-первых, с тоской по счастливому прошлому, во-вторых, с чувством потерянной любви. Анализируя настроение лирического «я» можно прийти к выводу, что эмоциональное состояние героини меняется в связи с приходом заглавного сообщения. Выраженные чувства можно условно разделить на два противоположных полюса. Первый соединяется с восприятием жизни на чужбине, то есть с печалью, бессильем и безнадежностью. Второй же приносит счастье, радость и облегчение, позволяет хотя бы ментально вернуться к прошлому, к любимому, к родине. Поэтому *Письмо* Гизеллы Лахман можно

прочитывать и как «диалог с прошлым», и как монолог томящейся эмигрантки, который не обуславливает ответа.

В дальнейшей части произведения героиня пытается в своем воображении представить себе место, в котором было создано письмо. Ей кажется, что мужчина написал его в собственном доме: «Вы писали в знакомой квартире». Знаменательно, что женщина в мыслях воссоздает все особенности интерьера этой квартиры:

«И я вижу в уютном кресле
Вас у письменного стола.
Те же книги и те же стулья
У простенка большое трюмо...».

Детальная зарисовка места — упоминание знакомых элементов интерьера играет здесь важную роль, ибо концепт «вещь» становится существенным в творчестве русских писателей-эмигрантов, о чем пишет в своей статье Йоланта Бжикцы:

„В ряде стихотворений поэтов самых разнообразных эстетических ориентировок предметы упоминаются с целью выявить ценность и незаменимость потерянной родины, становясь при этом средоточием эмоциональных переживаний лирического субъекта. Они выступают материальным, обладающим конкретной формой и весом, знаком минувшего, потерянного мира, являясь единственным памятником прошлого, вынесенным из родного дома и бережно перенесенным сквозь все этапы беженского скитальчества” (Бжикцы, 2019, р. 45).

Вспомним, что Лахман последует в таком плане за Анной Ахматовой. В поэтике Лахман, как и в лирике «Златоустой Анны», именно в вещах, атрибутах повседневной жизни закодированы внутренние переживания лирического субъекта. В *Письме* детали описываемой ситуации, указывающие на предметы, такие как: кресло, письменный стол, стулья, книги и само письмо также наделяются особым значением, являются вещественными признаками душевного состояния лирического «я». К тому же, смысловая роль вещи в творчестве эмигрантов усиливается еще больше в связи с ее широкой ценностной ориентацией, на что обращают внимание многие исследователи. Ольга Демидова выделяет группы предметов, которым присваиваются определенные аксиологические значения:

„(...) вещи из прошлого, оставшиеся в прошлом (свое-прошлое, не имеющее материального воплощения в своем-настоящем); вещи из прошлого, перенесенные в настоящее (свое-прошлое, материально представленное в своем-настоящем); вещи из настоящего, напоминающие о прошлом (чужое-настоящее, соотносимое со своим-прошлым); вещи из настоящего, связывающие с настоящим (чужое-настоящее, осваиваемое в направлении своего)” (Демидова, 2019).

Так и в цитированной уже статье Бжикцы намечается существенная связь между вещью и памятью: «(...) предметы становятся источником впечатлений и раздумий о былом, соотносятся с личным, пережитым, с памятью о прошлом» (Бжикцы, 2019, р. 45). Несомненно, предметы, упоминаемые в стихотворении Лахман, это «знаки» утраченного счастья, любви и, прежде всего, потерянного мира — родины.

Отдельное внимание следует уделить поэтической концептуализации образа родного края в Письме. Слово «родина» в этимологическом и семантическом планах отсылает к чувству безопасности, комфортности и понимания, связывается с ощущением близости, с теплотой домашнего очага (Самохвалов, 1999, р. 92; Фасмер, 1986). Уместно вспомнить здесь слова Адама Мицкевича — тоже эмигранта, который писал:

«Все в тот же час, на том же самом месте,
Где мы в мечте одной желали слиться,
Везде, всегда с тобою буду вместе, —
Ведь я оставил там души частицу» .

Вышеприведенный фрагмент произведения Мицкевича напоминает в своих рассуждениях о тоске польский философ Анджей Новицки, подчеркивая при этом, что «мы скучаем по местам, где мы оставили часть своей души; мы носим эти места в себе, „мы видим их”, хотя они отсутствуют; то воскрешаем их описанием» (Nowicki, 2009, pp. 130–131). Аналогическую ассоциацию чувства близости с родиной и ощущение настоящего счастья лирического субъекта в стихотворении Лахман замечаем в следующем фрагменте: «Точно медом родного улья / Позолочено Ваше письмо!». Необходимо акцентировать, что лирическое «я» сопоставляет письмо из родного края со значением «золота». Как известно, оно символизирует самые высокие и важнейшие ценности мира, такие как: красота, нежность, чистота, совершенство, несокрушимость, достоинство, мудрость и бессмертность (Керлот, 1994, pp. 222–223; Kopaliński, 1999, pp.

967–968). В стихотворении Письмо «золото» связывается также с семантическим полем богатства посредством соотнесения желто-оранжевого цвета и мотива меда, не случайно здесь соединенного с эпитетом «родной». Такое сравнение приобретает аксиологическую оценку в контексте рассуждений о ностальгии, потому что наделяется значением «близкого», «безопасного». Полученное письмо является для героини вестью из родной, близкой в эмоциональном плане, страны, поэтому имеет сентиментальный характер. Оно позволяет ей утолить мучительную боль души и успокоить тоскующее сердце.

Итак, стихотворение Письмо Гизеллы Лахман — это своеобразный «диалог на расстоянии» между влюбленными людьми, находящимися географически далеко друг от друга. Это поэтическое выражение чувств, скрывааемых лирическим субъектом годами. Таким образом, тема ностальгии в лирике поэтессы непосредственно связана с вопросом о памяти, потому что именно она дает импульс к воспоминаниям, побуждающим и усиливающим тоску страдающего человека, является тоже источником временного облегчения. Подобный мнемонический дискурс мы обнаруживаем во многих других произведениях Лахман, в которых воспоминания о прошлом касаются не только тоски по любви, но и по родному пространству, по прежним, минувшим временам, соединяясь тем самым с проблемой утраченного рая.

Приходя к окончательным выводам, скажем, что ностальгия является одной из ключевых тем в поэзии русской эмигрантки. Гизелла Лахман пользуется в анализируемом стихотворении разными символическими и метафорическими мотивами, которые выражают ностальгические чувства, это, например, такие поэтические образы и лексемы, как: гроб, пыль, могильная мгла, но также символика цветов и жанр «письма». Кроме того эмоции, соотносимые, с одной стороны, с тоской, усталостью, утратой надежды, но, с другой стороны, с воспоминаниями о счастье, любви, о «золотом прошлом», выражаются в Письме посредством упоминания об обыкновенных предметах, атрибутах повседневной жизни — в них закодированы внутренние переживания лирического субъекта. Вспомним в конце, что поэтическая стратегия определения душевного состояния лирического «я» при помощи вещей была типичной для Анны Ахматовой, лирикой которой вдохновлялась Гизелла Лахман.

Библиография

- Атанасова-Соколова, Д. (2005). Письмо как факт русской культуры XVII – первой трети XIX веков. Заметки к теме. In: Z. Hetényi (ed.), *Russica Hungarica: Исследования по русской литературе и культуре. Русистика в Будапештском университете имени Этвеша Лоранда. Сборник статей* (pp. 4–23). Будапешт: Водолей.
- Бахтин, М. (1975). Слово в романе. *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. Москва: Художественная литература.
- Бердяев, Н. А. (2010). Самопознание. Москва: Мир книги. Электронный ресурс: <http://www.rondon.org/bna/s.htm#g3> (доступ 14.05.2022).
- Бжикцы, Й. (2019). Функция вещной детали в поэзии «первой волны» русского зарубежья. In: G. Ojcewicz (ed.), *Rosja i pamięć o rzeczy: od emblematu do relikwii* (pp. 41–60). Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie.
- Вовк, О. В. (2006). *Энциклопедия знаков и символов*. Москва: Вече.
- Горбов, Я. (1970). Лахман Г. Пленные слова. Зеркала. *Возрождение*, 218, 142–152.
- Грицанов, А. А. (1999). *Новейший философский словарь*. Минск: Книжный Дом. Электронный ресурс: <http://philosophy.niv.ru/doc/dictionary/newest-dictionary/index.htm> (доступ 12.05.2022).
- Даль, В. (1863). Толковый словарь живого великорусского языка. Москва: Издание книгопродавца-типографа М. О. Вольфа. Электронный ресурс: <http://slovardalja.net/word.php?wordid=43179> (доступ 10.02.2022).
- Демидова, О. (2015). Эмиграция как проблема философии культуры. *Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина*, 2(3), 74–81.
- Демидова, О. (2019). Вещи в «безбытном быту» эмиграции. Русская Культура. Электронный ресурс: <http://russculture.ru/2019/11/17/olga-demidova-veshi-v-bezbitnom-bituemigraczii/> (доступ 15.03.2022).
- Керлот, Х. Э. (1994). *Словарь символов*. Москва: REFL-book.
- Кочубей, Ю. (1997). Дуновение Серебряного века (Вступительное слово). In: Г. Лахман, *Избранная поэзия*. Киев: Триумф.. Электронный ресурс: <http://ju.org.ua/ru/literature/749.html> (доступ 14.04.2022).
- Крейд, В. (2001). Лахман Гизелла Сигизмундовна (1895-1969). *Новый исторический вестник*, 5, 190–191.
- Лахман, Г. (1997). *Избранная поэзия*. Киев: Триумф. Электронный ресурс: <http://ju.org.ua/ru/literature/749.html> (доступ 04.04.2022).
- Левинг, Ю. (2006). «Ахматова» русской эмиграции – Гизелла Лахман. *Новое литературное обозрение*, 5, 164–173. Электронный ресурс: <https://magazines.gorky.media/nlo/2006/5/ahmatova-russkoj-emigraczii-gizellalahman.htm> (доступ 03.06.2022).
- Мицкевич, А. (1822), К М.... пер. М. А. Зенкевича. Электронный ресурс: <https://primoverso.ru/stihi-russkie/stihi-mickevich/stihi10031.shtml> (доступ 12.02.2022).
- Самохвалов, В. П. (1999). Психоаналитический словарь и работа с символами сновидений и фантазий. Симферополь: СОНАТ.

- Серегина, Т. Н. (2008). Феномен российской эмиграции начала XX века. *Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского*, 21/3 (60), 173–174.
- Фасмер, М. (1986). *Этимологический словарь русского языка*. Москва: Прогресс. Электронный ресурс: <https://lexicography.online/etymology/vasmer/p/родина> (доступ 18.12.2021).
- Gretchka. Цит. по: К. Gretchka, Ностальгия. Об истории одного чувства. Электронный ресурс: <https://syg.ma/@klim-gretchka/nostalghia-ob-istoriodnogho-chuvstva> (доступ 19.05.2022).
- Brzykcy, J. (2021). Świat jako tranzyt. Poetyka przestrzeni w poezji Gizelli Lachman. *Studia Rossica Posnaniensia*, 46(2), 11–25.
- Kopaliński, W. (1999). *Słownik symboli*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza RYTM.
- Kubiak, A. E. (2007). *Nostalgia i inne tęsknoty*. Łomża: Oficyna Wydawnicza Stopka.
- Ndiaye, I. A. (2006). *Poetycka Atlantyda. Antologia liryki kobiecej «pierwszej fali» rosyjskiej emigracji*. Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie.
- Nowicki, A. (2009). Filozofia tęsknoty do miejsc, od których jesteśmy daleko. In: J. Mizińska, H. Rarot (eds.), *Tęsknota w kulturze* (pp. 128–138). Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Woźniakiewicz-Dziadosz, M. (1998). Stefanii Skwarczyńskiej teoria listu. In: A. Blaim, Z. Maciejewski (eds.), *Literatura i komunikacja. Od listu do powieści autobiograficznej* (pp. 23–32). Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

Julia Przednowek

Uniwersytet Marii Curie – Skłodowskiej, Lublin

e-mail: julia.idzik@onet.pl

La maternidad y la identidad femenina en La Llorona de Marcela Serrano

Abstract: The article undertakes the analysis of Marcela Serrano's *La Llorona* focusing on the image of motherhood portrayed in the novel. The main aim of this article is to evidence that the motherhood combines the personal and political issues. Furthermore, the analysis aims to prove that becoming a mother can help a woman form her unique female identity. The article also studies other factors that result crucial in the process of female identity formation, such as education or connections with other women, including the mother-daughter relationship.

Keywords: motherhood, female identity, mother-daughter relationship

Introducción

El objetivo de este artículo es analizar *La Llorona* (2008) de Marcela Serrano centrándose en la imagen de la maternidad presente en la obra. Marcela Serrano, nacida en 1951 en Santiago, es una novelista chilena contemporánea cuya obra forma parte de la denominada Nueva Narrativa Chilena. El argumento de la novela gira en torno a un fenómeno sociohistórico conocido como el robo de niños o el caso de los niños robados en Chile. Aunque Serrano basa el argumento de su novela en hechos reales, *La Llorona* es una ficción, por consiguiente, resulta difícil de clasificar. A nuestro parecer, en la novela se aborda un tema sumamente importante y creemos que la estrategia empleada por Serrano consiste en demostrar que la cuestión personal es simultáneamente un problema social y político, conforme al famoso lema de Kate Millet. Asimismo, queremos probar que la maternidad es una experiencia que puede darle a una mujer mucho placer y ayudarle a encontrar su fuerza interna, así como su propia y única identidad.

Maternidad

Uno de los temas recurrentes en la literatura femenina es el de la maternidad. Se quiera o no, la maternidad es una cualidad propia de la mujer. Esto no significa que cada mujer tenga que dar a luz y ser madre, pero sí es la única que puede hacerlo.

A lo largo de la historia del feminismo han surgido numerosas posturas en relación con la maternidad, que según Lorena Saletti Cuesta (2008) se pueden dividir en dos bloques: «el primero corresponde a posturas feministas que desarticulan el modelo de la buena madre, ya sea a través de la deconstrucción del instinto maternal, o del concepto de maternidad como eje principal de la identidad femenina» (p. 169). El segundo bloque lo constituyen las posturas feministas que intentan reconstruir la imagen de la maternidad demostrando que puede ser una fuente de placer, poder y autoconocimiento femeninos.

Según Saletti Cuesta (2008), paralelamente a la crítica de la maternidad surgen posturas que enfatizan la necesidad de reconstruir la imagen de esta experiencia femenina. Aunque las feministas de la segunda ola luchaban por lo mismo, no tenían opiniones unánimes. Mientras figuras tales como Simone de Beauvoir veían el hecho de ser madre como una opresión, otras mujeres «denunciaban [...] la “maternidad-deber” y hablaban de la maternidad como una opción personal» (p. 42). La clave para el cambio en la percepción de la maternidad fue la importancia dada a la relación madre-hija. Se trata de una relación peculiar que permite transmitir experiencias y saberes femeninos. Lo imprescindible fue también darse cuenta de que todos nacemos de mujer. Las mujeres son las únicas que pueden hablar de la experiencia de ser madre, sin embargo, se les ha quitado la voz muchas veces a lo largo de la historia. Por consiguiente, se han creado numerosas imágenes equivocadas de la maternidad.

Entre las autoras que dan mucha importancia a la relación madre-hija se encuentran Luce Irigaray o Adrienne Rich, autora de *Nacemos de mujer* (1976). La primera considera que para encontrar o incluso elaborar la identidad femenina, primero se ha de reclamar la llamada genealogía femenina (Irigaray, 1994). El descubrimiento del vínculo con las antepasadas por parte de las mujeres les permitirá descubrir dicha identidad, sobre todo, gracias a los conocimientos femeninos transmitidos de generación en generación. Adrienne Rich investiga el asunto desde un enfoque puramente emocional y biológico. En su obra, Rich (2019) enfatiza que:

[...] la primera noción que tiene una mujer de la calidez, el alimento, la ternura, la seguridad, la sensualidad, la reciprocidad, proviene de su madre. Los primeros contactos envolventes de un cuerpo femenino con otro pueden ser, tarde o temprano, negados o rechazados, [...] pero es, al principio, el mundo entero. También el niño conoce la ternura, el alimento y la reciprocidad de parte de un cuerpo femenino. (p. 291)

La admisión del hecho de que todos nacemos de mujer, es decir, ella nos da la vida constituye el primer paso hacia el reconocimiento de la importancia de la voz femenina. Por consiguiente, es la maternidad que puede ayudar a la mujer a consolidar su posición en el mundo. Las palabras citadas anteriormente parecen confirmar que la maternidad está estrechamente relacionada con la esfera de sentimientos y emociones. Por lo tanto, la relación madre-hija debe tener la misma base, la sentimental. Lorena Saletti Cuesta (2008) parafrasea en su artículo a Luisa Muraro que considera como fundamental saber amar a la madre. A fin de que cada una de las mujeres encuentre su identidad, en primer lugar ha de empezar a relacionarse con otras mujeres. El establecimiento de la relación entre madre e hija es el primer eslabón, así como el más importante, para construir una serie de relaciones entre todas las mujeres. Encontrar este vínculo que las mujeres tienen con su propia madre es clave para construir y reivindicar la genealogía femenina mencionada anteriormente y para dar lugar a la transmisión de saberes y experiencias femeninos. Adrienne Rich (2019) lo resume en estas palabras:

Las madres y las hijas siempre han intercambiado —además del saber transmitido oralmente de la supervivencia femenina— un conocimiento subliminal, subversivo, anterior al lenguaje: el conocimiento que flota entre dos cuerpos iguales, uno de los cuales ha pasado nueve meses dentro del otro. (Rich, 2019, p. 293)

Lo personal y lo político

«Lo personal es político» es el famoso lema de una activista y feminista estadounidense Kate Millet. Sus palabras parecen reflejarse en la problemática de *La Llorona* de Marcela Serrano. El argumento de la novela gira en torno a un fenómeno sociohistórico conocido como el robo de niños o el caso de los niños robados en Chile. Se trata de entre 8 y 20 mil adopciones ilegales que se llevaron a cabo durante los años de la dictadura de Pinochet. Las madres o bien, fueron obligadas a firmar documentos de adopción que no entendían, o bien se les decía que sus bebés habían muerto poco después de nacer. Las víctimas de aquel procedimiento fueron, ante todo, las madres solteras, las mujeres pobres o procedentes de poblaciones indígenas, por ejemplo de los pueblos mapuches. El objetivo del gobierno de Pinochet fue eliminar la extrema pobreza y establecer contactos con países desarrollados como Suecia, Países Bajos o Alemania a los que fueron enviados los niños separados de sus verdaderas madres. Todo eso para que Chile dejara

de ser un país aislado y se convirtiera, por lo menos aparentemente, en un país desarrollado como los países europeos. En toda aquella operación fueron involucrados médicos, monjas, abogados y muchas personas más que facilitaron efectuar miles de adopciones ilegales. En 2018 el gobierno chileno se puso a investigar los casos de los niños robados durante la dictadura de Pinochet. Se estima que casi 200 mujeres se han reencontrado con sus hijos tras años sin verlos (BBC News Mundo, 2019).

En *La Llorona*, se aborda el tema de robo de niños como algo que empuja a las madres a reaccionar contra la injusticia existente en el país. Serrano hace referencia a dicho problema presentando la figura de una madre a la que los médicos comunican la muerte de su bebé, aunque en realidad, se lo robaron. La mujer inicia una lucha para encontrar a su bebé y, simultáneamente, hace visible el problema de robo de niños. Su dolor personal se convierte en un motor para emprender acciones de corte sociopolítico orientadas a concienciar a otras mujeres para que en el futuro no se repitan situaciones parecidas. Por consiguiente, consideramos que en la novela de Serrano, la maternidad se presenta como una experiencia que une lo personal y lo político, lo cual intentaremos demostrar en el presente análisis.

La imagen de la maternidad en *La Llorona*

Lo político

La dictadura de Pinochet ha dejado una huella permanente en el modo de percibir la realidad por los autores y reflejarla en sus obras. Por lo tanto, los temas políticos son recurrentes en la literatura contemporánea de Chile. A pesar de que *La Llorona* se publica en el año 2008, casi veinte años tras finalizada la dictadura, el argumento de la novela de Serrano se centra en el fenómeno de robo de niños, el cual se intensificó durante el gobierno de Pinochet.

En la obra de Marcela Serrano, el problema de los niños robados poco a poco se va haciendo visible para toda la sociedad gracias al empeño de la protagonista y otras mujeres que cooperan con ella. No obstante, antes de que se revele el procedimiento cruel consistente en separar a las madres de sus bebés, numerosas mujeres, incluida la protagonista, tienen que pasar por el infierno terrestre. Lo que ocurre en el país parece ser una conspiración, sobre todo, entre hospitales y el gobierno, pero otras instituciones tales como la policial también pueden ser

involucradas en el asunto. Los representantes del Estado y los médicos se muestran irrespetuosos con las ciudadanas. A la protagonista le comunican la muerte de su hija poco después del parto, sin embargo, la mujer no se lo cree y se pone a investigar el caso en lo cual le ayuda una abogada recién conocida, Olivia.

Lo que empuja a la protagonista a hacerse cargo de descubrir la verdad sobre lo que ha pasado con su niña, es el encuentro con otra madre cuya historia es bastante parecida a la suya. Se trata del caso de Jesusa cuyo «hijo de un mes acababa de morir. Ante la ausencia de sus padres, lo incineraron. Historia conocida» (Serrano, 2017, p. 25). Como ya lo hemos indicado, las víctimas del robo de niños son principalmente las mujeres pobres y a menudo procedentes del campo. Aunque su vida ya está llena de obstáculos tales como falta de acceso a la educación, las instituciones estatales marginan a la gente pobre incluso más. Consideran que son personas fáciles de engañar, por lo cual les quitan a sus bebés y los dejan con un certificado de defunción y cenizas que quedaron tras incinerar el cuerpo. Las cenizas que podrían ser de cualquier objeto quemado y no constituyen ninguna prueba.

El dolor que siente la protagonista tras perder a su niña sí es personal. No obstante, el mismo dolor determina sus acciones, de ahí que el caso de una madre víctima desencadene toda una serie de protestas y movimientos en contra del robo de niños. Por consiguiente, el dolor de la madre es un síntoma de un problema político. En *La Llorona* las historias dolorosas de dos madres, la protagonista y Jesusa, así como la conversación con la auxiliar del hospital dan lugar a una organización nueva. Al principio la forman las dos mujeres junto con la abogada y su objetivo es hacer conscientes a otras madres de lo que puede pasar con sus bebés.

[...] tres mujeres, Olivia, Jesusa y yo, que ya éramos organización sin saberlo, comenzamos el movimiento. Nuestro primer acto fue elegir cuatro hospitales de la zona [...] y pararnos muy erguidas las tres juntas frente a la maternidad con unos grandes carteles. Llamábamos a las madres a no perder de vista a sus hijos. Que se los podían robar. Que si morían, que exigieran el cadáver. Que nosotras ofrecíamos nuestra ayuda. (Serrano, 2017, p. 27)

A medida que se va desarrollando la organización creada por la protagonista, Jesusa, su marido y la abogada Olivia, se descubren más casos parecidos. La organización finalmente adquiere tanta importancia y reconocimiento que en la televisión aparecen los miembros contando sus testimonios sin censura.

Todo empezó frente a la primera condena de un médico por los tribunales. Un canal de televisión sacó la noticia de los robos en la hora de las noticias. Ya no como un hecho virtual, ya no una conversación sobre el tema ni una sospecha. Había concluido el primer juicio. Esto era una noticia viva y candente. Y como nosotras ya habíamos hecho las denuncias, la gente se volvía hacia nosotras. Subió y subió la sintonía del canal. Robos de recién nacidos en nuestro país. (Serrano, 2017, p. 37)

Entonces, el caso de los niños robados por fin sale a la luz y las madres llegan a ser escuchadas. El caso se hace público hasta tal punto que cada noche en las noticias se emiten historias de las madres pertenecientes a la organización. «El testimonio de cada una empezaba igual: a mí me robaron a mi hijo» (Serrano, 2017, p. 37). La reacción de los medios de comunicación obliga a los políticos a adoptar una posición respecto a la situación existente en el país. Aunque el trabajo de la organización tuvo que ser incómodo para el gobierno involucrado en el robo de niños, las madres contaban con un gran apoyo de los ciudadanos. Amén de ello, la organización ya ha conseguido muchos datos duros acerca del tema. Por consiguiente, el Ministro de Seguridad «no se atrevió a tocarnos. Incluso salió a los escalones del ministerio con nosotras para que toda la prensa reunida afuera viera cómo nos dejaba en libertad» (Serrano, 2017, p. 38). Desde entonces, las madres cuyos bebés han sido robados dejan de ser víctimas, por lo menos para la prensa, y llegan a ser unas verdaderas heroínas. La misma protagonista lo afirma con estas palabras: «la prensa y la televisión nos convirtieron en heroínas» (Serrano, 2017, p. 38).

En la novela de Serrano las instituciones cuyo objetivo normalmente es proteger a los ciudadanos y ayudarles también se convierten en sus mayores enemigos. En lo tocante a los hospitales, el involucramiento en el robo de niños parece más claro, puesto que son médicos y enfermeras que engañan a las pacientes, preparan certificados de defunción falsos y los firman con su apellido. La policía margina a las ciudadanas haciendo caso omiso de ellas. Incluso sugiere que son ellas que se van volviendo locas a causa de la pérdida de sus pequeños. Este es el caso de la protagonista de *La Llorona*. «Estaba descontrolada: esa fue la sentencia» (Serrano, 2017, p. 11). En la novela se pone de manifiesto que las instituciones que deberían ser fiables y gracias a las cuales el ciudadano debería sentirse seguro, en realidad pueden destruir la vida de una madre, un padre y finalmente de un niño.

La postura de las instituciones frente a la situación en el país tiene un enorme impacto en la forma de pensar de las madres. Las dolorosas palabras de médicos sobre la procedencia, la situación económica y la falta de educación de las madres víctimas les hace creer en lo que se dice sobre ellas. Finalmente llega el momento en el cual las madres se culpan a sí mismas. Tras la conversación con la auxiliar del hospital, la protagonista empieza a sentirse culpable por la ausencia de su niña. Lo confirman sus propias palabras:

Mujer ignorante, esa soy yo, mujer tonta a la que pueden darle por muerta a su hija, mujer pobre y tonta e ignorante, por eso no tengo a mi niña, mujer pobre y tonta, pobre y tonta, más arcadas, más náuseas, más pena de haber nacido pobre y tonta. (Serrano, 2017, p. 27)

Parece que la mujer que ha trabajado tanto para poner fin al procedimiento cruel de robo de niños, está perdiendo su fuerza interna. Además de considerarse culpable, poco a poco va dándose cuenta de su impotencia frente al poder. Al enterarse de que el posible «padre adoptivo» de su hija es el Ministro de Interior, ya no ve sentido en recurrir a un tribunal, esto es, en iniciar una lucha contra uno que ejerce el poder. «¡Es el ministro del Interior! No tengo fuerzas contra él. Solo lograría aplastar a mi organización. Perder lo que hemos ganado» (Serrano, 2017, p. 53).

En la novela de Marcela Serrano se ve de forma muy clara que la maternidad une lo personal y lo político. Las madres, por difícil que sea, están dispuestas a convertir su tragedia en una lección para otras mujeres a fin de que no haya más robos de niños. El dolor personal llega a ser un símbolo de la oposición a las instituciones estatales cuya indiferencia y frialdad dañan a los ciudadanos. La organización creada por la protagonista tiene sus altibajos e incluso la misma mujer está a punto de rendirse, pero no lo hace. Pese a todos los momentos de debilidad, las mujeres siguen luchando contra el poder con el objetivo de reencontrarse con sus hijos.

Identidad femenina

Existen cuantiosos factores gracias a los cuales la mujer es capaz de encontrar la identidad femenina. En el caso de *La Llorona*, toda la historia de la protagonista refleja cómo la maternidad le ayuda a formar su identidad. La pérdida de su niña y el deseo de reencontrarse

con ella hacen que la protagonista empiece a cooperar con otras mujeres, entablar amistades con ellas y valerse del conocimiento que ha adquirido a lo largo de su vida. Todas las medidas que adopta a fin de recuperar a su hija constituyen los pasos hacia la formación de su identidad femenina. El amor e instinto maternales, que en gran medida determinan las acciones de la protagonista, le ayudan a darse cuenta de la fuerza interna que posee no solo como madre, sino como mujer.

La tragedia experimentada por la protagonista le hace entender que en el mundo no hay igualdad ni justicia. Lo que sí existe y es muy visible es la división entre personas ricas y pobres, entre las procedentes de la ciudad y del campo y por fin, entre hombres y mujeres. La protagonista de *La Llorona* es una mujer pobre y procedente del campo que ha tenido la suerte de estudiar. Antes de ser madre, la protagonista no se pregunta por la condición femenina ni da mucha importancia a su procedencia o situación económica. Todo cambia en cuanto pierde a su bebé, dado que entonces se da cuenta de la falta de respeto hacia las mujeres de parte de médicos, funcionarios de la policía y otras personas que ejercen el poder. Asimismo, empieza a entender que se ha convertido en otra víctima del Estado por el hecho de ser pobre y proceder del campo. Tratando de averiguar qué ha pasado con su hija, evoca las palabras de su madre: «los ricos hacen lo que quieren», pero ahora las entiende como si fueran una alusión «a cualquier posible futuro» de su pequeña (Serrano, 2017, p. 15). La protagonista de *La Llorona* tiene que experimentar el dolor inimaginable para convertirse en una mujer fuerte y consciente de su identidad. No obstante, esta prueba que ha de pasar y el encuentro de dicha identidad le ayudarán a recuperar a su niña y ser la madre que ha deseado ser para ella desde los primeros momentos de su vida.

La educación desempeña un papel primordial en el proceso de la formación o la búsqueda de la identidad femenina. Aunque la protagonista de *La Llorona* no logra evitar el destino de ser víctima de robo de niños, el conocimiento adquirido en el pasado le permite luchar eficazmente contra la crueldad del Estado. Además, la mujer logra unir a otras madres que han pasado por lo mismo para dar fin a los procedimientos ilegales y prevenir el dolor de las siguientes mujeres que quieren parir y estar seguras de que nadie les va a robar al bebé.

La obra de Marcela Serrano reproduce un proceso que consiste en cierta transformación de la protagonista. A lo largo de la novela, una campesina promedia pasa a ser una heroína que ha sido primera en atreverse a oponerse a la injusticia del Estado. La protagonista es una mujer

que desde siempre ha tenido ganas de aprender en lo cual le ayuda la mudanza a la ciudad. La mujer se pone a trabajar, conoce a diferentes personas y lugares, experimenta todo lo que no ha podido experimentar viviendo fuera de la ciudad, lo que le da mucho placer. Lo afirman sus propias palabras: «Comencé a aprender del mundo. [...], conocí tiendas, el cine, los salones de baile, otras ciudades cercanas. [...] y yo caminaba en la luz. Hasta que me iluminé de veras» (Serrano, 2017, p. 15).

La mujer toma conciencia de la importancia de la educación, por consiguiente, se ve obligada a formarse para poder superar obstáculos que pone la vida. Después de dos años de sacrificios logra lo que ha planeado.

Si bien la mujer se cree tan afortunada justo después de recibir el diploma, pronto empieza a cuestionar la utilidad de la educación recibida. Ya casada, se pregunta a sí misma: «¿y de qué me sirvió tanto esfuerzo?, ¿cómo es la cosa?, ¿son los estudios o las oportunidades las que faltan?» (Serrano, 2017, p. 19). Parece que la mujer está a punto de admitir que pasó dos años estudiando en vano, dado que pese a tantos sacrificios y esfuerzo, todavía le falta algo. No obstante, la tragedia que va a vivir en el futuro le enseñará que las horas dedicadas al estudio finalmente serán recompensadas. En cuanto le comunican la muerte de su recién nacida, la protagonista se pone a investigar el caso teniendo la seguridad de que el personal del hospital miente y que en realidad, la niña ha sido robada. El continuo deseo de aprender y el conocimiento adquirido, así como la inteligencia de la que goza permiten a la protagonista emprender acciones imprescindibles para, primero, entender qué realmente ha pasado, y luego, recuperar a su bebé:

Me valió ser inteligente y avispada desde chica. Concluí muy pronto que había dos caminos para mi niña: o fue entregada en adopción o la vendieron para tráfico de órganos. Supe de las redes de países ricos que roban niños en los países pobres. (p. 24)

Lo peor parece ser el hecho de que la madre tiene que pasar por un dolor inmenso para poder darse cuenta del enorme valor de la educación. La protagonista de *La Llorona* ha tenido la suerte de formarse a pesar de proceder del campo y ser pobre. Gracias a la educación recibida, es capaz de encontrar su identidad que es la de una mujer consciente de su fuerza y una ciudadana dispuesta a luchar por los derechos que le corresponden. Es también la identidad de una madre amorosa que sacrifica todo lo que puede para garantizar la seguridad de su niña.

En la obra de Marcela Serrano, la educación desempeña una función más, esto es, la terapéutica. Después de quedar encerrada en el hospital psiquiátrico, la protagonista parece perder las ganas de vivir. El regreso a la lectura provoca un cambio muy visible en el estado de ánimo y los hábitos de la protagonista, de ahí que se pueda hablar del regreso a la vida.

Este tipo de curación ayuda a la protagonista a volver a luchar por el reencuentro con su niña. En un momento su apatía llega hasta tal punto que se pregunta si debe seguir intentando recuperar a la pequeña o dejarla vivir con sus «padres adoptivos». No obstante, justo cuando le vuelven las ganas de vivir y la curiosidad, reinicia la lucha contra todos los que han contribuido a su pérdida y busca maneras de volver a ver a su niña.

En *La Llorona* se demuestra que la educación desempeña funciones de suma importancia en la vida de una mujer. Por un lado, contribuye a la formación de la identidad femenina, es decir, la mujer se da cuenta de quién realmente es. Puede ser una ciudadana consciente de los derechos que le corresponden. También puede ser una mujer que por sí misma elige el rol que va a desempeñar dentro de la sociedad. Puede ser, por fin, una madre dispuesta a proteger a sus hijos a cualquier precio. La protagonista de la obra de Serrano une todas las identidades enumeradas y así construye su propia. Además, como hemos evidenciado en el párrafo anterior, la educación puede sanar. Su rol terapéutico permite reencontrar el sentido de la vida. Debido a la tragedia sufrida, la protagonista de *La Llorona* pudo conocer el valor de la educación, la cual definió de la siguiente manera: «aquella era la gruesa línea que dividía al mundo, que determinaba nuestro pasado y el porvenir» (Serrano, 2017, p. 28).

Aparte de la educación y el amor materno, existe un factor más que ayuda a la protagonista de *La Llorona* a formar su identidad. Son las relaciones con otras mujeres de cuya importancia ya hemos hablado. Todas las amistades que la mujer entabla a lo largo de la obra contribuyen al feliz reencuentro con su niña.

Las tres mujeres que desempeñan el papel más importante en la vida de la protagonista son: Olivia, Elvira y Flor. Cada una contribuye en gran medida a que se cumpla el objetivo de la protagonista. Gracias al empeño de Olivia, la madre logra iniciar la lucha contra los hospitales y otras insituciones involucradas en el robo de niños. Gracias a todas tres, sigue peleando a pesar de los obstáculos que aparecen en su camino. Elvira, una enfermera que cuida de la madre de Olivia y que luego trabaja en el hospital psiquiátrico donde encierran a la protagonista, hace provecho de su oficio para acercar a su amiga al reencuentro con su niña robada. La madre

escapa del hospital y consigue recuperar a su hija. Entonces, aparece Flor quien da cobijo a las dos y les ayuda a abandonar la ciudad y llegar al campo donde viven los padres de la protagonista.

El apoyo de las tres mujeres es inapreciable, dado que facilita a la protagonista convertirse en una mujer que conoce sus derechos y sabe cómo reivindicarlos. Este conocimiento es uno de los componentes de su identidad de los que hemos mencionado anteriormente. La mujer reconoce el valor de las relaciones con otras mujeres evocando todo el camino que ha pasado para llegar a reencontrarse con su niña. La madre dice que ha vivido «toda esa etapa rodeada de mujeres» y se «sentía protegida por ellas» (Serrano, 2017, p. 33). Asimismo, la historia de la protagonista de *La Llorona* enseña que es imprescindible que las mujeres sepan unirse, así como unir el conocimiento y la experiencia que tienen, dado que es la unión que hace la fuerza. Relacionándose entre sí, las mujeres pueden darse cuenta de la variedad de identidades femeninas que hay y examinándolas formar o reconstruir su propia. Es como si se miraran en otra mujer igual como uno se mira en el espejo, el cual funciona en la literatura feminista como una metáfora de la identidad femenina o su falta. En *La Llorona* de Marcela Serrano, lo de mirarse en otra mujer funciona como uno de los factores imprescindibles para la formación de la identidad femenina. La mujer que más influye en la formación de la identidad de la protagonista es la abogada Olivia. A diferencia de la protagonista, su amiga procede de una familia adinerada cuya situación económica le permitió licenciarse en Derecho e incluso hacer el posgrado en Estados Unidos. La abogada resume la semejanza que hay entre su amiga y ella misma con estas palabras: «Somos un juego de espejos tú y yo. Tenemos una historia similar pero invertida» (p. 33). Con Olivia a su lado, la protagonista de *La Llorona* toma conciencia de los derechos que le corresponden y es capaz de luchar por su niña de forma más eficaz. La amistad con Olivia y la posibilidad de mirarse en ella hacen que la protagonista crezca y, por fin, forme su identidad.

La Llorona de Marcela Serrano es una historia sobre la formación de la identidad femenina de la protagonista. Además, es una historia sobre la transformación. Primero, se transforma la misma mujer, dado que empezando como campesina llega a ser heroína. Luego, ya transformada y luchando por su niña, la protagonista cambia los estereotipos y la imagen de la mujer que le ha sido impuesta por la sociedad en que vive. De ahí que se pueda decir que la

protagonista redefine la identidad femenina tomando la voz y dándola a otras mujeres (miembros de su organización) a fin de que puedan enseñar sus historias desde la perspectiva femenina que es la más adecuada para hablar de la experiencia típicamente femenil, es decir, de la maternidad. La mujer en *La Llorona* no corresponde con la imagen de la mujer inventada por la sociedad patriarcal. No es un ente fácil de engañar ni carente de la conciencia de que su identidad femenina requiera verificación.

Relación entre madre e hija

Al principio de nuestro análisis hemos dicho que, de acuerdo con varias autoras, a fin de formar la identidad femenina hay que empezar a relacionarse con otras mujeres. Adrienne Rich, Luce Irigaray y Luisa Muraro, entre otras, consideraban la relación entre madre e hija como sumamente importante, ya que es la que en mayor grado facilita la transmisión de conocimiento y saberes femeninos. La protagonista de *La Llorona* tiene poco tiempo para crear con su niña una relación maternofilial propiamente dicha. No obstante, en la novela de Serrano se ve de forma muy clara la importancia dada a esta relación y a la figura de la madre.

Su amor e instinto maternales hacen que la mujer sienta una fuerte conexión espiritual con su hija recién nacida. De ahí que tenga presentimientos sobre su estado y estancia, la vea en los sueños y todavía sienta el calor de su cuerpo aunque ya no están juntas. La protagonista no tiene que esperar mucho para que el instinto le diga que su niña sigue viva:

Algún lunes nebuloso lavaba yo la ropa en la artesa cuando algo me pasó por el cuerpo y me quedé sin movimiento. No sé bien qué vi, quizás oí una voz, no lo sé, pero créanme, mi corazón tuvo una certeza: la niña estaba viva. No se les había muerto, me la habían robado. (Serrano, 2017, p. 7)

A lo largo de la novela, la protagonista varias veces habla del calor de las manos de su niña, repite que lo siente a pesar de que su hija está ausente. Esto le pasa por primera vez cuando se entera de que su hospital está involucrado en el procedimiento ilegal del robo de niños: «sentí sus manos calentitas que nunca más tocaría» (Serrano, 2017, p. 27). La madre se da cuenta de que es posible que no vea ni abraze más a su niña. Este calor que siente la madre lo podemos interpretar como un indicio de que la niña está viva de veras, dado que el calor corporal es lo que diferencia a los vivos de los muertos. Mientras la madre siente el calor del cuerpo de su

hija, está también más segura de que la niña sigue viva y que la lucha por ella tiene sentido. Por consiguiente, las primeras dudas sobre si hay razón para seguir luchando aparecen cuando la mujer deja de sentir este calor: «a medida que avanzaba en mi vida pública, temí emprender una larga despedida: nunca encontraría a mi niña. [...] Ya no lograba sentir sus manos, como si su calorcito de cachorro hubiera partido para siempre» (p. 33).

Algunas autoras feministas consideran que el amor y el instinto maternos constituyen la esencia de la maternidad entendida como fuente de placer femenino. El instinto de la protagonista de *La Llorona* es muy fuerte. Cuando la madre está en la capital para recibir el premio otorgado a su organización, ve a una niña cogida de la mano de otra mujer. Al instante, todos sus sentidos le dictan que la niña es su hija perdida:

La niña era la copia del único retrato de mi infancia que había en casa de mis padres. [...] La niña era igual a mí y tenía la edad de mi hija muerta o desaparecida. Cuando ella nació, los pocos parientes que alcanzaron a verla se rieron del marido. Que aquí no había padre, dijeron, pura madre. [...] Todo se me enfocó: el respirar, la vista, el oído, el latir del corazón. Y no pensé más. Corrí y la tomé en mis brazos. Recuerdo aún su olor fresco a niña limpia. (Serrano, 2017, pp. 51–52)

Hasta entonces, la madre ha actuado con cautela, sin embargo, el hecho de ver a su hija despierta los sentimientos muy fuertes en ella, de ahí que reaccione de manera impulsiva. Antes de que logre escapar, dos hombres la detienen y le quitan a la niña. La mujer se siente como si toda la historia y el dolor ya experimentado se repitieran: «Perder ese olor y el calor de su cuerpecito. Me la robaron nuevamente, eso pensé. Y reaccioné como una leona herida» (Serrano, 2017, p. 52). El hecho de que la protagonista se compare con una leona es muy significativo, puesto que las leonas se conocen por su fuerza e instinto protector, por lo cual pueden ser consideradas un símbolo de la maternidad.

El reencuentro final con la niña le permite a la protagonista ponerse a tejer una relación maternofilial propiamente dicha, es decir, llena de amor y cariño. La niña poco a poco va acostumbrándose a la nueva situación, sin embargo, parece que todavía no considera a la protagonista como su madre. A pesar de un comienzo difícil, la mujer llega a fortalecer el vínculo que ya ha existido entre ella y su hija y no ha desaparecido pese a una larga separación. La madre disfruta de cada momento que pasa con su pequeña y saborea cada actividad que realizan juntas:

Por fin se aquietan. Ella y la niña en los campos. [...] Ella y la niña despeinando a las jóvenes mazorcas en el potrero del maíz. Ella y la niña introduciendo un dedo, uno solo, el índice, en la espuma de la leche recién ordeñada para comprobar su tibieza. [...] Ella y la niña situando las cuatro manos, una debajo de la otra, en fila, para pellizcar su piel cantando [...]. Ella y la niña riendo porque nadie dará con ellas, ella y la niña riendo porque, si lo hacen, aun así, no se separarán. (Serrano, 2017, pp. 86–87)

La madre de la protagonista desempeña un papel clave en el proceso de establecer y cultivar la relación entre su hija y su nieta. La protagonista quiere que su relación con la niña se asemeje a la relación que ella misma tiene con su madre. Por consiguiente, evoca e intenta repetir unas acciones que su madre realizaba cuando ella era niña y que, aunque parezcan nada especiales, han contribuido a la formación de un fuerte vínculo entre la protagonista y su madre. Una de estas actividades es un simple hecho de cortar la cebolla. La mujer cree que la imagen «de la madre cortando la cebolla no es perecible, por lo que desea que la niña la vea realizar esta acción también a ella. Que la recuerde en la mesa de la cocina, activa como un latido de corazón» (Serrano, 2017, p. 84). Aparte de ello, es la madre a quien la protagonista le presenta a su niña en primer lugar. Asimismo, cuando ya está con su pequeña en el campo, lo importante es que «son la madre, la mujer y la niña. Las tres bajo un mismo techo» (p. 84), así que se omite la persona del padre de la protagonista. Eso tiene que ver con la genealogía femenina de la que se ha hablado al principio de este artículo. Dicha genealogía posibilita la transmisión de experiencia y saberes femeninos, por lo tanto, se ha de reivindicarla descubriendo los vínculos con las antepasadas. Además, el encuentro de estos vínculos es sustancial a fin de que las mujeres puedan formar su identidad. Por eso, en la novela se da tanta importancia a las relaciones entre mujeres, sobre todo, entre madres e hijas. El análisis de la genealogía matrilineal desde una perspectiva feminista permite leer la novela no solo como una narración íntima sobre la maternidad, sino también como una historia que invita a la reflexión sobre la identidad femenina y la condición de la mujer en la sociedad.

Conclusiones

El objetivo de este artículo ha sido analizar *La Llorona* de Marcela Serrano fijándose en la imagen de la maternidad que la autora construye en su obra. Esta experiencia femenina se presenta en la novela como una que une lo personal y lo político. Las mujeres que protagonizan la obra eligen por sí mismas el rol que van a desempeñar dentro de la sociedad oponiéndose a lo que se les impone. No tienen que elegir entre ser madre o lideresa porque pueden ser las dos. La maternidad ayuda a la mujer a encontrar su identidad y darse cuenta de una enorme fuerza interna que posee. El profundo análisis de *La Llorona* permite afirmar que la experiencia de la maternidad no limita a la mujer sino le hace crecer y ser feliz.

La Llorona de Marcela Serrano es una novela que se inscribe en la literatura que denuncia los crímenes cometidos por el gobierno dictatorial y, simultáneamente, muestra la perspectiva femenina para que salgan a la luz los conflictos sociales con los que las mujeres han de lidiar. Por un lado, el análisis de esta obra permite acercarse al problema sociohistórico del robo de niños y percatarse de la crueldad de las instituciones estatales cuyos representantes están dispuestos a separar a los recién nacidos de sus madres. Por otro lado, podemos estudiar la novela fijándonos en la experiencia de la maternidad. Del análisis de este aspecto infiere que la maternidad es una experiencia que puede constituir una fuente de satisfacción, poder y autoconocimiento femeninos. Esta imagen de la maternidad corresponde con la que defendían algunas feministas de la segunda ola cuyas ideas Saletti Cuesta (2008) expone en su artículo. Si la protagonista no fuera madre, no tendría que emprender una lucha contra el Estado. Por consiguiente, es la maternidad que permite a la mujer cambiar los estereotipos femeninos y afrontar a los que intentan imponer a las mujeres el rol dentro de la sociedad. Gracias a iniciar esta lucha, la protagonista logra formar su propia identidad femenina. En lo tocante a la esfera emocional, el vacío que queda tras perder al bebé se rellena cuando la madre y la niña finalmente están juntas. La felicidad llega en cuanto la mujer puede empezar a cumplir con el papel de la madre cuyo amor es capaz de vencerlo todo.

Bibliografía

- Chambers, J. (30 de septiembre de 2019). Niños robados en Chile: «Me engañaron para que entregara a mi hijo». BBC News Mundo. Recuperado el 10 de abril de 2022 de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-49837502>
- García-Corales, G. (1999). Melancolía y nostalgia en «El albergue de las mujeres» tristes de Marcela Serrano. *Hispanic Journal*, 20(2), 263–275.
- Irigaray, L. (1994). El cuerpo a cuerpo con la madre. *Debate Feminista*, 10, 32–44.
- Reisz, S. (1990). Hipótesis sobre el tema de “Escritura femenina e Hispanidad”. *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 1, 199–213.
- Rich, A. (2019). Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución. Traficantes de sueños.
- Saletti Cuesta, L. (2008). Propuestas teóricas feministas en relación al concepto de maternidad. *Clepsydra*, 7, 169–183.
- Serrano, M. (2017). *La llorona*. Alfaguara.
- Verea, C. P. (2005). Maternidad: historia y cultura. La ventana. *Revista de estudios de género*, 3(22), 35–67.

Helena Rowińska

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Lublin

e-mail: hel.rowinska@gmail.com

Dialog jako forma narracji i dochodzenia do prawdy – „Kubuś fatalista i jego pan” Denisa Diderota

Abstract: The main aim of the present study is to analyse the narrative in the work "Jacques the Fatalist and his Master" by Denis Diderot in terms of form and meaning. We will examine dialog and its possibilities as a form of narrative as well as how the main characters affect the real reader. At the end, we will have a closer look at the Diderot's philosophy hidden in the text by the irony.

Keywords: narrative, dialogue, fatalism, Diderot

Wstęp

„Kubuś fatalista i jego pan” ze względu na swoją złożoność form strukturalnych oraz językowych kodów jest dziełem trudnym do sklasyfikowania przy pomocy jednego tylko gatunku literackiego. Mnogość wątków, dygresji, a także przekazywanie komunikatów językowych na wielu poziomach to efekt przyjętej za narrację techniki dialogu. Kim w rzeczywistości jest narrator, a kim czytelnik dzieła? W jaki sposób forma oddziałuje na treść utworu? To pytania, na które postaramy się znaleźć odpowiedź, analizując narrację.

Jest to zdecydowanie wymagająca lektura, do której pełnego zrozumienia należy wsłuchać się nie tylko w dialog prowadzony przez bohaterów, ale także skonfrontować go z własną pozycją, którą przyjmujemy jako odbiorcy.

Estetyka fragmentacji

Utwór rozpoczyna się niekonwencjonalną wymianą pytań i odpowiedzi:

Jak się spotkali? Przypadkiem, jak wszyscy. Jak się zwali? Naco wam ta wiadomość?
Skąd przybywali? Z najbliższego miejsca. Dokąd dążyli? Alboż kto wie, dokąd dąży?
Co mówili? Pan nic, Kubuś zaś, iż jego kapitan mawiał, że wszystko co nas spotyka
na świecie, dobrego i złego, zapisane jest w górze (Diderot, tłum. 1920, p. 1).

Niekonwencjonalną, ponieważ prowokujące pytania o imiona bohaterów, początek i cel ich wędrówki, a także wypowiediane przez nich słowa czy poglądy spotykają się z brakiem konkretnych odpowiedzi lub wręcz odpowiedzią pytaniem na pytanie. Diderot już od samego początku przyjmuje strategię odmowy, nie podaje szczegółów dotyczących akcji i bohaterów.

Dalej, dialog sformalizowany przez oznaczenia „PAN” i „KUBUŚ”, który przerywa wątek narracyjny i skłania czytelnika do wyobrażenia sobie teatralnej scenerii, zdaje się rozpoczynać przypadkowo, brakuje w nim dramatycznego napięcia, zawiązania akcji, problemu (Weisz, 1978, p. 176):

PAN. — Oto mi wielkie słowo!

KUBUŚ. — Mówił jeszcze, iż każda kula, która wylatuje na świat z rusznicy, ma swój adres.

PAN. — I miał słuszność ...

Po krótkiej pauzie, Kubuś zakrzyknął: Niech djabeł porwie Szynekarza i jego gospodę!

PAN. — Dlaczego wysyłać do djabeła bliźniego swego? To nie po chrześcijańsku.

KUBUŚ. — Ano bo tak : zalałem pałkę lichem wińskim, zapomniałem napoić konie. Ojciec widzi to i wpada w złość. Ja wzruszam ramionami; on bierze kiją i naciera mi nieco przytwardo plecy. Jakiś pułk przechodzi właśnie przez wieś, śpiesząc pod Fontenoy; ze złości, zaciągam się w rekruty. Przybywamy; zaczyna się bitwa...

PAN. — I dostajesz kulę pod swoim adresem.

KUBUŚ. — Zgadł pan; postrzał w kolano; Bogu tylko wiadomo, co za dobre i złe przygody spowodował na mnie ten postrzał. Trzymają się jedna drugiej ni mniej ni więcej jak ogniwa łańcuszka. Ot, gdyby nie ten postrzał, sądzę, że nigdy w życiu nie byłbym ani zakochanym ani kulawym.

PAN. — Byłeś tedy zakochany?

KUBUŚ. — Czy byłem ! dobre pytanie !

PAN. — Z powodu postrzału?

KUBUŚ. — Z powodu postrzału.

PAN. — Nigdyś mi o tem nie rzekł ni słowa.

KUBUŚ. — Myślę sobie.

PAN. — I dlaczego?

KUBUŚ. — Dlatego, iż to słowo nie mogło paść ani wcześniej ani później.

PAN. — I chwila opowiedzenia twoich amorów nadeszła?

KUBUŚ. — Kto to wie?

PAN. — Na wszelki wypadek, zaczynaj... (Diderot, tłum. 1920, s. 1-2)

Wprowadzeni bohaterowie powielają literacki topos pana i sługi, jednakże podważają jego znaczenie semantyczne – Diderot znowu gra niekonwencjonalnie, zamieniając role społeczne.

Już w tytule, co zauważa Rainer Warning (1976), „na pierwszym miejscu pojawia się sługa, o którym czytelnik – poza imieniem – dowiaduje się, że jest ponadto fatalistą, gdy tymczasem Pan zostaje przedstawiony jako bezimienne, pozbawione cech charakterystycznych uzupełnienie”.

Dominująca rola Kubusia jest oczywista nie tylko w tytule czy z powodu liczebnej przewagi sytuacji, w których staje się on narratorem opowieści. Nieco później, kiedy bohaterowie muszą się rozdzielić, ponieważ Kubuś wyrusza na poszukiwanie sakiewki i zegarka swojego Pana, narrator określa kubusiowego zwierzchnika jako „automat”, który „nie wiedział bowiem co począć bez zegarka, tabakierki i Kubusia; były to trzy wielkie pociechy jego życia, które spływało na zażywaniu tabaki, spoglądaniu na godzinę i zadawaniu pytań Kubusiowi: a to we wszystkich możliwych kombinacjach” (Diderot, tłum. 1920, s. 28). Pan jest więc panem tylko z nazwy, do przyznania mu pierwszeństwa brakuje mu podstawowej wartości – rozumu. Podobnie i Kubuś, mimo bycia sługą, nie wykonuje typowych dla swojego stanowiska zajęć – pracuje przede wszystkim siłami duchowymi, a nie fizycznymi, opowiadając nieustannie ciekawe i angażujące Pana historie (Warning, 1976, p. 353).

Styl wypowiedzi Kubusia odwołuje do ukształtowanej już w literaturze powieści łotrzykowskiej (fr. roman picaresque), w której typowym bohaterem był przebiegły złodziejask lub włóczęga, zwykle żyjący na marginesie zorganizowanego życia społecznego, ignorujący normy moralne i konwencje obyczajowe (Sławiński, 1988, p. 441). Jednak, jak zaznacza Michaela Chapelan (2009), mówiąc o Kubusiu, można posłużyć się jedynie określeniem „bohater inspirowany pikareską”, ponieważ nie identyfikuje się on dokładnie z tym modelem, a raczej tylko go przypomina. Bohater powieści łotrzykowskiej bowiem ma konkretny cel, do którego dąży – pragnie wydostać się ze swojej marginalnej sytuacji i uzyskać status liczący się w społeczeństwie, podejmując podróż, która odsłania jego nieprawe zachowania. Kubuś za to wydaje się nie mieć ani celu, ani nie podejmować własnych decyzji, ulega jedynie prowadzeniu się przez bieg wydarzeń, a zmiany, przez które przechodzi, nie przynoszą mu żadnego awansu czy polepszenia statusu (Chapelan, 2009, p. 493–494). Istnieje w nierozzerwalnym odniesieniu do swojego Pana tylko po to, by opowiadać historie swoich amorów.

Kubuś rozpoczął historję swoich amorów. Było to poobiedzie; czas był parny; pan zdrzemnął się. Noc zaskoczyła ich w polu; zbłądzili. I oto pan wpada w straszliwy gniew i nie szczędzi tęgich razów sładze, nieborak zaś powtarza za każdym ciosem : „I ten musiał być widocznie zapisany w górze“...

Widzisz, czytelniku, że jestem na ładnej drodze, i że odemnieby tylko zależało kazać ci czekać rok, dwa, trzy lata na opowieść o amorach Kubusia, rozłączając go z panem i kazać każdemu z osobna wędrować poprzez wszystkie przygody jakieby mi się spodobało wyroić (Diderot, tłum. 1920, p. 2).

Narracja ponownie wraca do punktu wyjścia – opowieść o Kubusiu i jego Panu zostaje nagle przerwana przez głos narratora zwracającego się do czytelnika – adresata narracji. Struktura dzieła przypomina kompozycję szkatułkową, gdzie w obrębie jednego opowiadania znajduje się hierarchiczny szereg jednostek kompozycyjnych, z których każda ulokowana jest w ramach całości o jeden stopień wyżej (Sławiński, 1988 p. 234). Powieść Diderota zbudowana jest, co widać w powyższych przykładach, na kilku poziomach fikcji: dialogu narratora z fikcyjnym czytelnikiem, który służy jako rama dla opowieści o podróży Kubusia i jego Pana, w której z kolei mieści się historia miłosnych rozterek Kubusia. Narracja ta jest wiecznie przerywana i odraczana albo przez zazębianie się innych narracji, albo przez dyskurs narratora naczelnego w tekście, albo wreszcie przez pytania fikcyjnego czytelnika (Chapelan, 2009, p. 491). Wędrowka tytułowych bohaterów i ich spotkania z innymi postaciami oznaczają coraz to nowe opowiadania, do których rola narratora obsadzana jest każdorazowo na nowo. I tak z ust gospodyni karczmy „pod wielkim Jeleniem” poznajemy historię zemsty pani de la Pommeraye, a margrabia des Arcis snuje opowieść o ojcu Hudsonie. Oprócz narratora także role słuchaczy ulegają zwielokrotnieniu (Warning, 1976, p. 366).

Wielość wątków fabularnych na różnych poziomach fikcji skutkuje niepewnością gatunkową – lektura jest niepokojąca, wywołuje zamieszanie. Sposób prowadzenia narracji nie opiera się już na zasadzie integritas wypracowanej przez Tomasza z Akwinu, a na braku ciągłości, rozpadzie struktury tekstu, estetyce fragmentacji (Chapelan, 2009, p. 490). Pierre Weisz (1978) zauważa, że treść powieści nie jest oferowana – jest wyprowadzana, a co więcej ukierunkowywana na dezorientację interpretacji. Przerwy czy dygresje mają znaczenie jedynie w odniesieniu do struktury, a nie jako linearny ciąg zdarzeń – dyskursy następują po sobie w sposób przypadkowy i nie wchodzą w żadną nadrzędną formę (Mauzi, 1964, p. 93). Biorąc

pod uwagę całokształt dzieła, warto wspomnieć również o procesie twórczym samego Diderota trwającym prawie dwadzieścia lat – od 1765 do 1784 – roku jego śmierci. Ten długi okres „stawania się” „Kubusia fatalisty i jego pana” to proces rekonstrukcji wspomnień, zebranych już anegdot, fragmentów z kroniki paryskiej czy inspiracji twórczością Sterne’a (P. Vernière, 1959, pp. 155–167). Wynik jego pracy w postaci tej fragmentarycznej narracji dobrze podsumowują słowa Linedy Bambrika: „Diderot chwyta się formy pisania, w której wszystko zostało napisane na raz” (2020, p. 287).

Dialog z czytelnikiem

Już od samego wstępu autor zrywa z tradycją powieści – nie eksponuje tytułowych postaci, lecz osoby prowadzące ze sobą o nich dialog (Warning, 1976, p. 344). Narrator, gramatycznie jawny (mówi o sobie w 1. os. 1. poj.), formułuje oceny i komentarze odnoszące się do świata bohaterów, a także skierowane poza rzeczywistość literacką. Franz Stanzel (1980) nazywa taki typ narratora auktoralnym oraz podkreśla przy tym, że staje się on postacią samodzielną, na którą autor przenosi w sferę fikcji i dramatyzuje swą funkcję narracyjną. Choć jego obecność jest możliwa tylko dzięki dygresjom, zawsze jest widziany bezpośrednio, z bliska i w centrum – daje się poznać jako organizator całej powieści, a to poprzez relacjonowanie własnego doświadczenia, a to utrzymując więź z czytelnikiem (czyni się przesłuchiwanym, by móc odpowiedzieć na zarzuty w rzeczywistości ukute przez samego siebie) czy prowadząc dalsze losy bohaterów-wędrowców (Mauzi, 1964, p. 92).

Dialog narratora z fikcyjnym czytelnikiem znajduje swoje paralelne odzwierciedlenie w relacji Kubusia i jego Pana. Kontynuacja wstępnej wymiany pytań i odpowiedzi przenosi się na parę bohaterów: Pan chce poznać historię romansów swojego poddanego, wypytuje go i często nakłania do kontynuacji przerwanej opowieści, przypominając tym samym postawę czytelnika, natomiast Kubus występuje w roli narratora (Warning, 1976, p. 345).

Poprzez możliwości, którymi dysponuje narrator, staje się on zdecydowanie najbardziej dominujący w całej opowieści, a ponadto zależy mu na pokazaniu swojej władzy. Jest on nie tylko pośrednikiem, ale też twórcą zdarzeń i podkreśla to kilkakrotnie formułą „zależałoby tylko odemnie” (Diderot, tłum. 1920, p. 13, 69, 276). Co ciekawe, także brak stanowczości

narratora paradoksalnie stanowi o jego mocy, która eksponuje bogactwo wyobraźni oraz wiele ścieżek, którymi może poprowadzić historię (Bambrik, 2020, s. 290): „Tymczasem, pan jechał ciągle naprzód: oto więc pan i sługa rozdzielili się, i nie wiem któremu z nich towarzyszyć” (Diderot, tłum. 1920, p. 27). Nieskrywane dzielnie się wątpliwościami dotyczącymi najlepszego sposobu prezentacji wydarzenia nie tylko wprowadza rzeczywistego czytelnika w problem, który zdaje się zaprzętać myśli samego opowiadacza, ale ma przede wszystkim wyostrzyć czujność na subsensoryczne wskazówki narratora (Stanzel, 1980, p. 257).

Aleksandra Okopień-Sławińska (1996) podaje dwa rodzaje informacji, jakimi może być scharakteryzowana postać mówiąca w utworze, co ma wpływ na ogólną właściwość znaczeniowej budowy każdego tekstu. Pierwszą z nich jest informacja implikowana: ujawnia się bezpośrednio we własnej mowie postaci, jest zaszyfrowana w budowie jej wypowiedzi, a ponadto pośrednio charakteryzuje nadawcę kodu jako użytkownika aktualnego, a jego odbiorcę jako użytkownika potencjalnego. Druga informacja jest stematyzowana – tylko za jej pomocą mogą być prezentowane postaci milczące – jest więc dana pośrednio: może pochodzić ze słów innych bohaterów lub narratora, ale także z jej własnych wypowiedzi – wypowiedź bowiem mówi o nadawcy, niezależnie od tego, czy mówi w sposób jasny czy zawiły, otwarty czy aluzyjny (Okopień-Sławińska, 1996, pp. 86–87).

W płaszczyźnie własnej mowy narratora „Kubusia fatalisty i jego pana” rozgrywa się istny konflikt między informacją stematyzowaną i implikowaną. Okopień-Sławińska zwraca uwagę: „Nawet jeśli jest to naczelny narrator, ten którego wypowiedź stoi na szczycie hierarchii wszystkich wypowiedzi utworu, jego mowa może, podobnie jak mowa każdego przedstawionego w tekście podmiotu, dyskredytować jego sądy, a w każdym razie skłaniać do traktowania ich z dystansem lub wzbogacania o znaczenia nowe, dla mówiącego niedostępne” (Okopień-Sławińska, 1996, p. 90–91). Narrator w „Kubusiu fataliście”, wyrażając często sprzeczne zdania, które są miejscami wyraźnie stylizowane czy parodystycznie wyjaskrawione, nie prezentuje się jako osoba „godna zaufania”. Jego intencją jest raczej prowokacja w celu poszukiwania przez rzeczywistego czytelnika sensów wyższego rzędu nad dosłownymi znaczeniami jego wypowiedzi (Okopień Sławińska, 1996, p. 90–91).

Myśl ta skłania do przyjęcia tezy, że najwyższą instancją nadawczą w obrębie utworu nie może być narrator, ponieważ w jego kompetencjach nie leży reinterpretacja znaczeń własnych słów ani też przekształcenia struktury znaczeniowej całego dzieła. To podmiot

utworu, jak określa go Okopień-Sławińska (1996), stanowi byt implikowany przez informację metajęzykową o pełnej strukturze tekstu, a więc dysponuje świadomością wyższą niż narrator. Tym sposobem dochodzimy do poziomu poza ideologicznym i retorycznym kodem, gdzie Diderot jako autor celowo się umieszcza. Ukazana dwupoziomowość prowadzonych dialogów (Kubuś – Pan, narrator – fikcyjny czytelnik) otwiera kolejny wymiar interakcji – tym razem między podmiotem utworu a jego adresatem. Mamy tu więc do czynienia z zerową definicją literackiej sytuacji komunikacyjnej, gdzie komunikat wiąże nie tylko podmiot literacki z odbiorcą wyznaczonym przez dzieło, ale włącza do niego również proces lektury dzieła (Sławiński, 1988, p. 258).

Układ nadawczy utworu literackiego znajduje swoje odzwierciedlenie w układzie odbiorczym. Jawne udialogowanie sytuacji narracyjnej, z którym mamy do czynienia w „Kubusiu fataliście i jego panu”, sprawia, że wizerunek adresata przekazywany jest jedynie poprzez informację implikowaną. Mieke Bal (2012) skupia się na procesach odbioru tekstu i wprowadza do analizy tekstów literackich pojęcie fokalizatora. Termin ten wywodzi się z fotografii i filmu, jest zorientowany na podmiot oraz dotyczy jego perspektywy. Narrator jak i fokalizacja wspólnie determinują sytuację narracyjną, a sam fokalizator stanowi jeden z aspektów opowieści narratora. Odpowiada on za „zabarwienie” fabuły przez konkretnego agensa percepcji, do którego przynależy określony „punkt widzenia”. Określenie fokalizatora wydaje się pomocne do rozróżnienia narratora od fikcyjnego czytelnika, który nie ujawnia się w „Kubusiu fataliście” jako mówiące „ja”, ale jest abstrakcyjną figurą stworzoną przez i na potrzeby narratora. Wprowadzenie tego pojęcia oddziela widzenie, za pomocą którego dane elementy zostają przedstawione, a głosem, który to widzenie werbalizuje – w skrócie: oddzieleni zostają dwaj agensi – ten, który patrzy i ten, który mówi. Termin ten wskazuje więc na relację i zależność między dwoma elementami – podmiotem i przedmiotem fokalizacji, które muszą być badane osobno (Bal, 2012, pp. 18, 147–151). Mieke Bal zwraca uwagę na jeszcze jeden istotny problem – pisze: „(...) za pomocą każdego «widzenia», które się przedstawia, można manipulować odbiorcą i w konsekwencji bardzo trudno jest je oddzielić od emocji – nie tylko tych przypisywanych fokalizatorowi i postaci, lecz także tych po stronie czytelnika” (Bal, 2012, pp. 148–149). Narrator wyraziście zarysowuje sylwetkę swego rozmówcy, jako tego, który przeszkadza mu w prowadzeniu jednolitego wywodu swoimi pytaniami oraz wtrąceniami

czy chcąc poznać dalszy ciąg historii amatorów Kubusia. Tak samo jednak jak narratora nie można utożsamić z podmiotem utworu, tak i adresata narracji należy oddzielić od wizerunku adresata utworu, czyli rzeczywistego czytelnika. Ten drugi nie posiada żadnych cech osobowych, poza tymi, które są związane z użytkowaniem kodu.

Konfrontacja adresata utworu z niejednorodną formą opowieści stanowi podstawę dialogu i przyczynia się do procesu opracowywania recepcji tekstu. Stawia go w pozycji słuchacza, do którego kierowana jest żywa mowa i z którym można dyskutować o toczącej się historii (Duflo, 2012, p. 260). Tylko w jednym akapicie, gdzie narrator charakteryzuje Pana, aż pięciokrotnie powtarza, że jest „jak ty, czytelniku” (Diderot, tłum. 1920, p. 54). W gruncie rzeczy chodzi też o to, by poprzez narrację wyrzucić na adresacie utworu tę samą instruktywną siłę, którą opowieść wywiera na Pana – zaangażować go tak, jak Kubuś angażuje swojego zwierzchnika w dyskusję (Duflo, 2012, p. 256).

Narrator i fikcyjny czytelnik nie porozumiewają się przy użyciu tego samego kodu językowego co podmiot utworu z rzeczywistym czytelnikiem. Warning (1976) dostrzega tę sytuację i na polu gatunkowym dokonuje rozróżnienia między złudną powieścią (fr. roman) a prawdziwą historią (fr. histoire). Powoływaniu się na prawdę historyczną przez narratora nie można ufać, tym bardziej, że w swoich relacjach przyznaje się do bazowania na podaniach innych lub samemu czytelnikowi przyznaje prawo do stanowienia o wydarzeniach:

„Do ogromnego zamku? — Nie, nie. Z pośród rozmaitych możliwych noclegów, wybierzcie ten, który najlepiej odpowiada okolicznościom (Diderot, tłum. 1920, p. 27).

Są dwa podania o tem co się stało później, skoro zgasił światło. Jedni twierdzą, iż zaczął posuwać się po omacku wzdłuż muru, nie mogąc odnaleźć łóżka, i powiadał: „Na honor, niema go; albo, jeżeli jest, napisano w górze że go nie odnajdę; w jednym i w drugim wypadku, trzeba się obejść;“ co rzekłszy, wyciągnął się na krzesłach. Wedle drugich, było napisane w górze, że zaplącze się nogami w krzesłach, upadnie na podłogę i tam pozostanie. Z tych dwóch wersji, jutro, pojutrze, z wypoczętą głową, Wybierzcie sobie tę, która bardziej przypadnie wam do smaku (Diderot, tłum. 1920, p. 188).

Zabiegi te dezorientują, a czytelnik rzeczywisty, początkowo wprowadzony w typową sytuację przygodową, zostaje zwiedziony i finalnie odczuwa niedosyt z braku doprowadzenia historii do logicznego rozwiązania. Poprzez te kontrowersyjne i „niewygodne” chwytły Diderot

próbuję wywołać aktywną reakcję adresata utworu, jaką jest zmuszenie go do porzucenia biernej pozycji obserwatora i stania się uczestnikiem. Filozoficzna aura tych prowokacji skłania do dostrzeżenia, że ich motywacja wiąże się z chęcią sprawienia, by rzeczywisty czytelnik od początku poczuł, że proponowany mu schemat lekturowy nie jest tym, do którego przywykł (Chapelan, 2009, p. 491).

Przenosząc rozróżnienie gatunkowe między roman a historie na pole semantyczne, podejmujemy niezwykle istotne zagadnienie dla lektury „Kubusia fatalisty i jego pana”, jakim jest ironia. Już sama postać mało wiarygodnego narratora i jego interlokutora oraz rozszczępienie się kodów językowych sprawia, jak podkreśla Warning (1976), że ponad tą ironiczną grą przedstawiony podmiot utworu komunikuje się z rzeczywistym czytelnikiem co do sposobu, w jaki należy odbierać powieści. Narrator często wypowiada się na tematy o charakterze metajęzykowym czy estetycznym dotyczące zasad budowania przekazu narracyjnego:

Jest bardzo oczywiste, że nie piszę tutaj powieści, skoro gardzę wszystkim, czem powieściopisarz nie omieszkałby się posłużyć. Ten, kto by wziął to co piszę za prawdę, byłby może w mniejszym błędzie, niż ktoś kto by to wziął za bajkę (Diderot, tłum. 1920, p. 17).

Piszę historię ; ta historia zajmie was albo nie zajmie : to najmniejsza. Zamiarem moim jest być prawdziwym : spełniłem go (Diderot, tłum. 1920, p. 276).

Ironia obejmuje całą literacką rzeczywistość – podważa jej gatunkowość oraz ustanawia niemożliwe do rozstrzygnięcia pojęcie prawdy. Jej funkcjonowanie znowu jednak należy rozpatrywać, porównując poziomy prowadzenia dialogów. Tam bowiem, gdzie fikcyjnemu czytelnikowi sugeruje się zgodność z prawdą i faktami, tam czytelnikowi rzeczywistemu podaje się komunikat sprzeczny w odniesieniu do rzekomej „prawdy”. W ten sposób przekracza on formę i świat przedstawiony utworu, znajdując się poza alternatywą wyboru fikcyjnego czytelnika. Diderot wykorzystuje tę strategię, aby wykształcić w adresacie utworu krytyczny dystans do jego własnej potrzeby iluzji (Warning, 1976, p. 352). To poprzez ironię i wszechobecną ambiwalencję możliwa jest pełna konfrontacja rzeczywistego czytelnika ze swoim fikcyjnym dublerem oraz początek drogi do odkrycia prawdy – sensu słów Diderota.

Antypowieść

„Kubuś fatalista i jego pan” pochodzi z epoki, w której literatura zaczęła kwestionować samą siebie i stanowić swój przedmiot. Jeśli XVIII wiek pojmował ją jako środek wyrażania, przekazywania i propagowania prawdy, to cel ten nie zawsze zmierzał w linii prostej i równie łatwo mógł być osiągnięty w negacji, tak jakby literatura musiała najpierw ulec samozniszczeniu, aby dostarczyć całą prawdę, którą jest obciążona (Mauzi, 1964, p. 91).

Można postawić wiele tez, odpowiadających na pytanie, w jakim celu literatura naśladuje świat, jednak wydaje się, że dla Diderota najistotniejsza była myśl dotycząca ukierunkowania na odbiorcę. Jest ona związana z wprowadzoną do sztuki przez Arystotelesa kategorią prawdopodobieństwa, pod którą ukryty został problem fikcji. Prawdopodobieństwo bowiem nie oznacza prostego naśladownictwa, ale jest raczej kreacją świata artystycznego opartego na fikcji. Koncepcja ta, w opozycji do nauki zajmującej się faktami ze świata rzeczywistego i prawdami dotyczącymi rzeczywistości zmysłowej, jest ogólniejsza, bliższa filozofii i wskazuje na autonomiczny charakter przedstawienia artystycznego (Mitosek, 1997, p. 113). Franz Stanzel zwraca uwagę na problematykę mimesis, pisząc w ten sposób o narratorze auktoralnym: „(...) pretensje narratora, by jak wierny faktom kronikarz opowiadać tylko to, co się istotnie wydarzyło, popadają w sprzeczność z rezultatem owych dyskusji nad sztuką narracji – konkluzją, że powieść jest właśnie powieścią, a więc artystycznym artefaktem, nie zaś częścią rzeczywistości” (Stanzel, 1980, p. 259).

Zofia Mitosek w książce „Mimesis: zjawisko i problem” pisze: „Fakt przedstawienia (mimetycznej reprezentacji) sprawia, że pewne szczegóły tego świata stają się widoczne, są oznaczone i nazwane; w ten sposób sztuka naśladowująca zmusza człowieka do zastanowienia się nad całą bliską mu rzeczywistością” (Mitosek, 1997, p. 117–118). Odtwarzanie przedmiotów łączy się nieodzownie z interpretacją i oznaczeniem ich, wpisaniem naśladowanej rzeczywistości w kulturowy krąg podmiotu naśladowającego czy z uniwersalizacją pewnych wartości. Naśladowanie rzeczywistości poprzez sztukę ma więc skłonić czytelnika do refleksji, sprawić, aby zdał on sobie sprawę ze struktury świata naśladowanego – w tym z jego braków i mankamentów. Jak podkreśla Mitosek – „(...) owa refleksja miałaby prowadzić do działania mającego na celu zmianę świata rzeczywistego” (Mitosek, 1997, p. 117–118). Warunkiem opisanej postawy krytycznej jest dystans wobec naśladowanego świata. Diderot pokazuje więc, że tworzenie opowieści jest tajemniczą grą, która polega na zderzeniu przeciwstawnych sobie

wartości, takich jak prawda i kłamstwo, a także na łączeniu faktów – niektórych prawdziwych, innych zmyślonych (Bambrik, 2020, p. 284).

Osiemnastowieczny pisarz ma wiele wspólnego z postacią Bertolta Brechta – współczesnego dramaturga i teoretyka teatru – dziedziny, która od czasów Platona była uznawana za najpełniejszą realizację mimesis. To właśnie na scenie aktorzy naśladują wypowiedzi i działania postaci dramatycznych, tworząc w ten sposób iluzję świata rzeczywistego. Arystoteles podkreślał funkcję katharsis – wewnętrznego oczyszczenia, które jest możliwe do osiągnięcia poprzez zagłębienie się widza w intrygę artystyczną i emocjonalne utożsamienie z bohaterem. Jednak Brecht podważa istotę arystotelesowskiego katharsis i wychodzi z pomysłem teatru epickiego, który zamiast iluzji ma dostarczyć odbiorcy poznania na miarę nauki, wytwarzając w ten sposób świadomość krytyczną. Koncepcja takiego teatru jest bliska temu, co na kartach „Kubusia fatalisty i jego pana” przedstawił Diderot, szczególnie biorąc pod uwagę konstrukcję utworu oraz zapis dialogów charakterystyczny dla dramatu. Zdystansowane przedstawienie fabuły oraz jawna obecność narratora, który wnosi do scenicznej akcji swój nowy system wartości, często kwestionuje działania postaci i pozostaje pełen sceptycyzmu – to niektóre z punktów wspólnych teatru epickiego Brechta i „Kubusia fatalisty” Diderota. Dodajmy do tego efekt obcości pod postacią przerywników akcji, dygresji czy wtrąceń narratora, które otwarcie kwestionują stosunek wypowiedzi do świata, uprzedmiotwiają mowę oraz wskazują na pośrednią rolę językowych światopoglądów w wypowiedzianych przekonaniach autora i bohaterów (Mitosek, 1997, p. 118–142).

Zarówno Diderot jak i Brecht dostrzegają autonomiczną siłę mowy: przeciwstawiają się użytym formom artykulacji czy stereotypom myślowym, wybierając zdystansowany punkt widzenia. Sceny w teatrze Brechta oraz „Kubusiu fataliście” Diderota odtwarzają świat na zasadzie cytatu, poprzez podwojenie: naśladują daną sytuację (przedmiot, proces, osobę) i równocześnie, często za pomocą ironii, demaskują ją, czynią widoczną i podatną na krytykę. Zofia Mitosek stwierdza: „Powieść jest dyskursem mimetycznym, ale przedmiotem naśladowania stało się to, co w «Poetyce» Arystotelesa było traktowane jako jego środek, to znaczy mowa” (Mitosek, 1997, p. 28). Jest to specyfika sztuki krytycznej, gdzie nie tyle powiela się, co pokazuje „świat omówiony”. Znaczący jest również sam język utworu: naśladuje on wypowiedzi Nieliterackie, a także – a może przede wszystkim – modeluje je, przedstawia oraz

oznacza, a, jak pisze Mitosek, „proces oznaczania pociąga za sobą redukcję pewnych własności i waloryzację innych, przemianę obrazu w znak” (Mitosek, 1997, p. 138).

Odbiór dzieła literackiego zawsze naznaczony jest poprzednimi lekturami, tradycją oraz kulturą, które strukturyzują naszą percepcję, utwierdzają nawyki estetyczne (upodobanie do niezwykłych zwrotów akcji i zbiegów okoliczności) czy schematy interpretacyjne. Colas Duflo (2012) mianuje „Kubusia fatalistę i jego pana” antypowieścią czytelniczą (fr. l'antiroman du lecteur), ponieważ gra ona z tym sposobem czytania i stawia sobie za cel zmylenie, udaremnienie oraz wykpienie wszystkich antycypacji diegezy dostarczanych przez czytelniczą kulturę powieściową. Głupcem-dziwakiem, jak to określa Reiner Warning (1976), porównując dzieło z „Don Kichotem” Cervantesa, nie jest u Diderota Kubuś, lecz czytelnik przywiązany do tradycyjnego kanonu.

Najlepszym narzędziem, które w bezpośredni sposób zaangażuje czytelnika, a przez to osiągnie swój cel, jest właśnie dialog. Już od starożytności był on metodą dochodzenia do prawdy. Marian Skrzypek (1996) zauważa, że Diderota łączy z Platonem wyrażanie myśli za jego pomocą, natomiast sens uprawiania tej formy przypomina metodę majeutyczną Sokratesa. W wyborze tej konwencji Diderot kieruje się przede wszystkim uznaniem ważności różnych punktów widzenia na jedną kwestię. Jego sceptycyzm i antydogmatyzm przejawia się w zamiłowaniu do posługiwania się paradoksami, w których filozof doszukuje się nowych prawd, oczekujących na powszechną akceptację. A ulubioną formą wyrażania paradoksów jest dialog, który nie stanowi jedynie zwykłej wymiany zdań, ale pełni funkcję heurystyczną – wykrywa powiązania między faktami, sprzyja tworzeniu hipotez, a wreszcie odkrywa i tworzy nowe rzeczy czy zjawiska (Skrzypek, 1996, p. 90–91).

Autora interesuje głównie problem iluzji samokontroli. Ponieważ Diderot stara się przedstawić go z szerokiej perspektywy, ukazując zarówno działanie jednostki (fatalizm Kubusia) oraz funkcjonowanie tej gry pozorów w całym społeczeństwie, dzieło można wpisać w gatunek powiastki filozoficznej. Uformowała się ona w okresie oświecenia, stając się jednym z istotnych narzędzi literackiej popularyzacji filozofii racjonalistycznej, środkiem satyry społeczno-obyczajowej i formą krytyki urządzeń politycznych. Zarazem krytykowała filozofię – jej cechą charakterystyczną było wprowadzanie wieloznaczności do prawd filozoficznych czy moralnych, aby wydobyć na jaw paradoksy i niespójności doktryn, uprzytamniając względność składających się na nie tez i zaleceń (Sławiński, 1988, p. 379). Doktryna filozoficzna w

„Kubusiu fataliście i jego panu” nie jest szeroko popularyzowana i propagowana, ale ulega konkretnemu sproblematyzowaniu. Istotna w tej kwestii jest postać Kubusia – filozofa fatalisty, który uważa się „panem samego siebie”. „Jakakolwiek byłaby suma elementów z których się składam, jestem jeden; owóż, jedna przyczyna ma tylko jeden skutek; moje istnienie jest tedy tylko łańcuchem nieodzownych skutków” (Diderot, tłum. 1920, p. 207) – jego absolutny system wyklucza wolną wolę człowieka i uznaje, że egzystencja jest określona z góry przez nieuchronne przeznaczenie.

Diderot pokazuje, że „jedność” Kubusia jest tylko złudzeniem. W swej filozofii, w opozycji do wielu myślicieli oświeceniowych, sprzeciwia się pogładowi, jakoby natura człowieka była w nim sprowadzana do „sumy niezmiennych antropologicznych, biologiczno-fizycznych cech pojmowanego pozaczasowo i pozaprzestrzennie ludzkiego organizmu” (Skrzypek, 1996, p. 66). Autor podkreśla, że człowiek jest istotą podlegającą różnorodnym modyfikacjom przez społeczne warunki bytowania – determinuje go też to, co z zewnątrz. Jednak mimo tego – a może właśnie przez to – ludzie ukrywają prawdę o sobie, podtrzymują pozory pożądanego zachowań, chociaż sami postępują inaczej. Niezwykle dobitnie ujmuje to dialog tytułowych bohaterów, kiedy Pan każe Kubusiowi nazywać rzeczy po imieniu, na co ten odpowiada, że „to może nie zdarza się ani dwa razy w ciągu dnia w całym dużym mieście” (Diderot, tłum. 1920, p. 60), a to dlatego, że „może dwa razy w ciągu dnia w całym wielkim mieście rozumie się czyjeś słowa tak, jak były mówione” (Diderot, tłum. 1920, p. 60). Jak ujmuje to Marek Skrzypek: „nieprzejrzystość społecznych zachowań powoduje nieprzejrzystość i dwuznaczność języka. Skoro nasze czyny i nasze słowa obracają się w swoje przeciwieństwo, mówić, «jak jest» oznaczałoby narazić się na trudne do przewidzenia konsekwencje” (Skrzypek, 1996, p. 94).

Problem wolności, losu oraz gry pozorów w społeczeństwie zilustrowanych poprzez świat przedstawiony dotyka problematyki funkcjonowania języka jako nośnika komunikatu. Zmusza czytelnika do myślenia, do stawiania pytań, weryfikacji swoich postaw i działania. Żartobliwie potraktowane postacie, konflikty czy układ zdarzeń zakładają konieczność ironicznego dystansu, który wskazuje, że elementy fabularne mają dla Diderota wartość jedynie pretekstową, natomiast role pierwszoplanowe odgrywają ukryte poza nimi treści moralistyczne

i sugestie filozoficzne. Refleksyjny sposób narracji-dialogu uczy nas czytać, kwestionować samą powieść jako gatunek, ale również nie dać się oszukać ani słowom, ani rzeczywistości.

Podsumowanie

„Kubuś fatalista i jego pan” jest tekstem pozbawionym tradycyjnych reguł tworzenia powieści, aby zidentyfikować się jako powieść specyficzna, która nie przestaje generować rodzących się w umyśle rzeczywistego czytelnika pytań o jej formę oraz istotę przekazu. Obecność wielu stylów narracyjnych pomyślana jest na korzyść świadomego i uważnego odbiorcy. To jego obraz Diderot ma nieustannie przed oczami: dialoguje z nim, prowokuje go, wykpiwa, żeby wreszcie obnażyć prawdę o nim samym, a dokładniej o jego sposobie czytania, uleganiu iluzji słowa oraz funkcjonowaniu w społeczeństwie.

Nie lada wyzwaniem byłoby zbadanie intertekstualnego pola znaczeń obecnych w tym dziele, które z pewnością pełnią różnorodne funkcje: mogą być ironicznym odniesieniem do norm estetycznych, parodią czy satyrą. Faktem jest jednak, że pod jakimkolwiek kątem nie analizowalibyśmy „Kubusia fatalisty i jego pana”, lektura ta kreuje przestrzeń do odkrywania jej za każdym razem na nowo, a jej uniwersum ma zdecydowanie wyzwalający charakter.

Bibliografia

- Bal, M. (2012). *Narratologia : wprowadzenie do teorii narracji*, red. nauk. tł. Kraskowska E., Rajewska E. Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Bambrik, L. (2020). Le paradoxe et les possibles narratifs dans «*Jacques le Fataliste et son maître* » de Diderot, *Synergies Algérie*, 28, 283–293.
- Chapelan, M. (2009). « Jacques le fataliste et son maître » une relecture postmoderne, *Dix-huitième siècle*, 41, 487–500.
- Diderot, D. (1920). *Kubuś fatalista i jego pan*, tłum. Żeleński T. Warszawa: Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”.
- Didier, B. (1982). « Je » et subversion du texte : le narrateur dans « Jacques le Fataliste », *Littérature*, 48, 92–105.
- Duflo, C. (2012). « Jacques le fataliste », l’antiroman dont vous êtes le héros, *Diderot Studies*, 32, 251–264.
- Głowiński, M., & Sławiński, J. (1988). *Słownik terminów literackich*, pod red. Janusza Sławińskiego. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Mauzi, R. (1964). La Parodie romanesque dans „Jacques le Fataliste”. *Diderot Studies*, 6, 89–132.
- Mitosek, Z. (1997). *Mimesis: zjawisko i problem*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

- Okopień-Sławińska, A. (1985). *Semantyka wypowiedzi poetyckiej: (preliminaria)*. Wrocław: Polska Akademia Nauk, Instytut Badań Literackich, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Skrzypek, M. (1996). *Filozofia Diderota*. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN.
- Stanzel, F. (1980). *Typowe formy powieści. Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym: antologia*, oprac. i przekład Handke R. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Vernière, P. (1959). Diderot et l'invention littéraire: A propos de « Jacques le Fataliste », *Revue d'Histoire Littéraire de La France*, 59(2), 153–167.
- Warning, R. (1976). Opozycja i kazus - o roli czytelnika w powieści Diderota „Kubuś fatalista i jego pan”, tłum. W. Bialik, *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*, 67(4), 343-366.
- Weisz, P. (1978). Le Réel et son double: la création romanesque dans « Jacques le fataliste », *Diderot Studies*, 19, 175–187.

Aleksandra Surdacka
Weronika Żminda
Yuliia Shevchuk

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin

e-mail: s.ola8.as@gmail.com
weronika.zminda@gmail.com
julia.shevchuk260@gmail.com

SZOK i NIEDOWIERZANIE, czyli clickbaity jako źródło dezinformacji w dyskursie internetowym

Abstract: This article addresses the relatively new phenomenon of clickbait and it being a part of disinformation in the Internet discourse. The aim is to define “clickbait” and “disinformation”, define the purpose of those and show examples of clickbaits found in polish websites. In empirical phase article analyses nine articles and their titles checking them for clickbait strategies. Results show that there are number of features characteristic and repetitive for clickbaits.

Keywords: clickbait, disinformation, Internet article.

1. Wstęp

Na wstępie warto pochylić nad tym, czym jest dezinformacja. Według Słownika języka polskiego PWN jest to „wprowadzenie kogoś w błąd przez podanie mylących lub fałszywych informacji”. Celowe i zamierzone działanie, które tworzy niezgodny z rzeczywistością obraz świata. Zjawisko to ma szczególnie duże znaczenie w czasach prężnego rozwoju mediów społecznościowych. Ich powstanie w dużym stopniu zwiększyło prędkości, z jaką rozprzestrzeniają się informacje, zarówno te prawdziwe, jak i fałszywe, stwarzając tym samym idealne środowisko do kreowania masowego przekazu, bardzo często używając dezinformacji do wzbudzania wśród odbiorców pożądanych reakcji i emocji. Umożliwia to prowadzenie tzw. wojny informacyjnej. Państwem, które przoduje w tego typu zabiegach jest cała pewnością Federacja Rosyjska. To właśnie w Rosji wykreowane zostało pojęcie dezinformacji. Termin ten wszedł w użycie w 1923 roku, a jako pierwsza użyła go GPU – sowiecka policja polityczna.

W kontekście internetowym dezinformacja ma przede wszystkim na celu zachęcenie czytelników do „klikania” w artykuły, zwiększając tym samym zasięgi. Jednak częstotliwość występowania tego zjawiska w pewnym stopniu powoduje, że odbiorcy mają zmniejszone

*SZOK i NIEDOWIERZANIE, czyli clickbaity jako źródło dezinformacji
w dyskursie internetowym*

zaufanie do informacji podawanych w mediach społecznościowych. Możliwym skutkiem tej sytuacji jest powrót do tradycyjnych środków przekazu .

W mediach społecznościowych mamy do czynienia z dezinformacją kryjącą się pod postacią np. fake newsów, manipulowania treścią, podawania faktów w zmanipulowanym kontekście. To prowadzi nas do bliskiego związku dezinformacji z manipulacją, której cechy są następujące:

- jej przedmiotem są informacja, kontekst, fotografia;
- stosowanie manipulacji językowej i języka polaryzacyjnego;
- stosowanie błędów logicznych;
- wybiórcze prezentowanie danych.

Manipulacja postrzegana jest jako działanie nieetyczne i często jest stosowana w propagandzie a jej ścisły związek z dezinformacją oznacza, że zjawisko to uznawane jest za negatywne.

Skutkiem dezinformacji, a dokładniej spowodowania przez nią powstania obrazu świata niezgodnego z rzeczywistością jest:

- podejmowanie przez odbiorcę błędnych decyzji,
- tworzenie konkretnego poglądu,
- podjęcie konkretnego działania .

Problem dezinformacji wynika z faktu, że człowiek z natury jest istotą podatną na wpływy, a rozwój mediów społecznościowych umożliwia manipulowanie zachowaniem i emocjami odbiorców na niespotykaną wcześniej skalę. To sprawia, że jesteśmy bezbronni wobec fałszywych informacji, z którymi na co dzień się spotykamy. W niektórych przypadkach prowadzi to do „stresu informacyjnego” spowodowanego natłokiem informacji, które próbują grać na naszych emocjach i kreować naszą rzeczywistość

Stosunkowo nowym zjawiskiem są clickbaity. Każdy użytkownik Internetu czy portali społecznościowych na pewno już natknął się nie, być może nie zdając sobie jeszcze sprawy, czym dokładnie są. Słownik Języka Polskiego następująco definiuje termin clickbait – „chwytliwa treść odnośnika na stronie internetowej, prowokująca do jego kliknięcia” .

Clickbaity występują w formie przyciągających uwagę tytułów artykułów, które wyświetlają się w mediach społecznościowych i zachęcają internautów do kliknięcia i dalszego czytania . Co więc odróżnia clickbait od zwykłego tytułu skoro oba mają na celu skłonić do przeczytania danego artykułu? Clickbait obiecuje sensację, natomiast za rzeczowym tytułem kryje się wartościowy tekst.

Clickbait nie zawsze, lecz często niedokładnie koresponduje z treścią artykułu. Wprowadza nieprawdę lub półprawdę czy też po prostu dezinformuje. Wykorzystuje ciekawość czytelnika, bo obiecuje zapoznanie się z szokującym artykułem / przełomową informacją / niezwykłym wydarzeniem / najlepszym sposobem itp., Gwarantuje więc treści, których nie można przegapić.

PRZYKŁADOWE CECHY CLICKBAITU

- chwytliwy lub wywołujący sprzeczne reakcje tytuł,
- odwołanie do emocji,
- krótkie, ale „soczyste” akapity,
- rozwiązanie „zagadki”, która wymaga kliknięcia na kolejną podstronę,
- „rozdmuchiwanie” pojedynczej informacji do rangi wydarzenia, często przesadzając na temat jego istotności,
- celowe ukrywanie w nagłówku kraju, w którym dane wydarzenie miało miejsce,
- opisywanie sytuacji słowami takim jak: szokujące, niezwykle, przełomowe,
- stosowanie określonych środków językowych np. wyolbrzymień (HIT, SZOK) oraz słów nacechowanych emocjami („Musisz to zobaczyć”, „Nie przegap”),
- operowanie niedopowiedzeniem (tekst jest o czymś zupełnie innym niż temat, o którym pomyśleliśmy),
- zawierają pytania lub wykrzyknienia.

Powyższa lista nie jest kompletna. Ma na celu wskazanie jedynie niektórych i najczęściej występujących cech clickbaity. To zjawisko ewoluuje w czasie rzeczywistym, więc już niedługo będzie można powiększać i zmieniać wyżej zaprezentowaną listę .

Przedstawione powyżej cechy charakterystyczne dla zjawiska dezinformacji i prowadzącego do niej clickbaitu stały się impulsem do zaplanowania i przeprowadzenia

*SZOK i NIEDOWIERZANIE, czyli clickbaity jako źródło dezinformacji
w dyskursie internetowym*

badania w formie studium przypadku przedstawionego w rozdziale drugim. Analizie poddano sześć artykułów opublikowanych na różnych portalach internetowych, która ma na celu znaleźć odpowiedź na dwa pytania badawcze:

- „W jakim celu używany jest clickbait?”
- „Czy clickbaity są źródłem dezinformacji?”

2. Clickbait w sieci 2.0: Studium przypadku

Korpus badawczy tworzą następujące artykuły:

- “Nowy chłopak, a teraz wielkie wieści! Roksana Węgiel pochwaliła się szczęściem”
- “Michael Schumacher – nowe zdjęcie wywołało szok! Czy tak dziś wygląda jego twarz?”
- “Julia Wieniawa w skąpej bieliźnie odsłoniła bardzo dużo! Zmysłowe zdjęcia biją rekordy”
- “Zakaz telefonów w szkole? Czarnek szokuje u Rydyka!”
- “Kuchenne Rewolucje znikają z anteny. Dlaczego TVN zdejmuje program Magdy Gessler?”
- “Pan Jarosław nie dostał kredytu, bo jest otyły”

Na kroki badawcze składają się takie działania jak:

- analiza elementów językowych tytułu artykułu i określenie ich funkcji;
- opisanie relacji treściowych między tytułem artykułu a jego strukturą tematyczno-rematyczną;
- identyfikacja środków językowych i znaków interpunkcyjnych, których użycie wskazuje na cechy clickbaitów.

2.1. Nowy chłopak, a teraz takie wieści! Roksana Węgiel pochwaliła się szczęściem

Artykuł autorstwa Julki Mijał został opublikowany w plotkarskim serwisie internetowym pomponik.pl oraz na Facebooku wyżej wymienionej strony.

Pierwsze zdanie nagłówku zakończone jest wykrzyknikiem, który ma sugerować czytelnikowi, że w artykule zawarta jest jakaś niezwykle ważna i szokująca informacja, którą koniecznie trzeba poznać. Na stronie na Facebooku zamieszczony został jedynie pierwszy akapit. Jest on krótkim wprowadzeniem mającym wzbudzić ciekawość odbiorcy. Dowiadujemy się z niego, że Roksana Węgiel ma starszego o 8 lat partnera, który ma ze swoją poprzednią partnerką małe dziecko.

Autorka artykułu zwraca uwagę na coraz bardziej dojrzały styl wokalistki i odważne stroje. Kluczowym elementem treściowym akapitu jest informacja: „(...) wokalistka przekazała radosne wieści – jej rodzina właśnie się powiększyła!”. Jest to wyrażenie typowe do sytuacji, w których ktoś informuje o tym, że spodziewa się dziecka. To zdanie w połączeniu z informacją o dziecku partnera i dojrzałości Roksany Węgiel sugeruje, że to młoda wokalistka lub ktoś z jej bliskiego otoczenia jest w ciąży. Jednakże, aby potwierdzić te informacje musimy kliknąć w artykuł, który przekierowuje nas na stronę pomponik.pl.

Nie dostajemy od razu odpowiedzi na nurtujące nas pytanie. Musimy uprzednio przeczytać około 9 krótkich akapitów tekstu. Dowiadujemy się z nich, kim jest Roksana Węgiel. Możemy zobaczyć zdjęcia z jej osiemnastych urodzin. Ponownie pojawia się komentarz odnośnie odważnego stylu wokalistki oraz wyznanie dotyczące jej związku ze starszym od siebie mężczyzną.

Ponownie pojawiają się informacje o dziecku jej partnera. Nie dowiadujemy się więc niczego, co nie byłoby zawarte w pierwszym akapicie artykułu, który mógł zachęcić do kliknięcia. Dopiero w ostatnich częściach tekstu pojawia się odpowiedź na pytanie, jakimi treściami podzieliła się bohaterka tekstu. W czterech wersach tekstu zostaje przedstawiona informacja, że Roksana Węgiel adoptowała psa. Tym samym pozwolono uwierzyć czytelnikowi, że młoda wokalistka może spodziewać się dziecka. Jako, że ze względu na młody wiek bohaterki, przeszłość jej partnera i fakt, że jest kojarzona głównie z byciem dziecięcą gwiazdą, jest to teza dosyć kontrowersyjna. Sprawia to, że czytelnik chce zweryfikować te informacje. Po otwarciu artykułu nie uzyskuje odpowiedzi na nurtujące go pytanie. To znajduje się na samym końcu, co więcej nie jest tak kontrowersyjna jak zakładał to wstęp artykułu.

*SZOK i NIEDOWIERZANIE, czyli clickbaity jako źródło dezinformacji
w dyskursie internetowym*

Ilość komentarzy do artykułu i polubień pokazuje, że clickbait spełnił swoje zadanie i przyciągnął uwagę czytelników. Komentarze w większości odnoszą się do całości artykułu, jednak widzimy również komentarz, w którym odbiorca wyraża dezaprobatę wobec manipulacji użytej przez autorkę tekstu - sugerowanie ciąży w momencie, kiedy tak naprawdę chodziło o adopcję psa.

2.2. Michael Schumacher – nowe zdjęcie wywołało szok! Czy tak dziś wygląda jego twarz?

Nagłówek artykułu z witryny eska.pl autorstwa Rafała Wróblewskiego posiada cechy charakterystyczne dla clickbaitu. Pierwsze zdanie kończy się wykrzyknieniem i słowem „szok”, które jest typowe dla tego rodzaju nagłówków. Następnie dalsza jego część zawiera pytanie. Ma to na celu wzbudzenia ciekawości czytelnika, który prawdopodobnie kliknie w artykuł, aby uzyskać odpowiedź na tytułowe pytanie. Po wejściu na stronę pojawia się szereg reklam, co również jest typowe dla sytuacji zastosowania clickbaitu.

Nagłówek również odwołuje się do emocji. Michael Schumacher to światowej sławy kierowca Formuły 1, który w 2013 roku uległ wypadkowi podczas jazdy na nartach i doznał urazu mózgu. Od lat rodzina chroni jego prywatność i nie podaje do informacji publicznej żadnych wiadomości dotyczących jego stanu zdrowia.

W pierwszym akapicie tekstu pojawia się informacja o szoku, jaki wywołało pojawienie się aktualnego zdjęcia Schumachera na jego oficjalnym profilu w mediach społecznościowych. W tekście sugeruje się czytelnikowi, że po dziesięciu latach Michael Schumacher sam przerwał milczenie. Jest to informacja faktycznie szokująca i nieprawdopodobna. Dopiero w następnej części artykułu dowiadujemy się, że „aktualne” zdjęcie mistrza Formuły 1 zostało wygenerowane za sprawą sztucznej inteligencji.

Co ciekawe, komentarze na Facebooku odnoszące się do artykułu wskazują na oburzenie czytelników tą manipulacją ze strony serwisu eska.pl.

2.3. Julia Wieniawa w skąpej bieliźnie odsłoniła bardzo dużo! Zmysłowe zdjęcia biją rekordy

W nagłówku autor sugeruje, że zdjęcia Julii Wieniawy przyciągnęły uwagę niemal całego społeczeństwa, jednocześnie stwierdzając, że wydarzenie to może być bardziej kontrowersyjne niż jest w rzeczywistości. Pierwszy akapit artykułu dotyczy pozytywnych przymiotów aktorki i wspomina o jej popularności na Instagramie. Autor nie szczędzi wykrzyknień i hiperboli:

- „Nic dziwnego, fani uwielbiają ją oglądać, jest naprawdę piękna!”
- „Kobieta najwidoczniej uwielbia pozować!”
- „Wstawiła fotografie w skąpej bieliźnie, która odsłaniała naprawdę wiele!”
- „Wygląda w niej zjawiskowo.“
- „Ujęcie już teraz bije totalne rekordy!”

W dalszej części artykułu dowiadujemy się, że zdjęcia w skąpej bieliźnie były częścią pracy zawodowej kobiety. Aktorka została ambasadorką jednej z największych marek bieliźnianych w Polsce. Po raz kolejny manipulacja nie uszła uwadze czytelników.

W tym przypadku clickbait posłużył nie tyle zachęceniu do przeczytania artykułu, którego treść nie zgadza się z nagłówkiem, co wyświetleniu reklam, które pojawiły się po kliknięciu w artykuł.

2.4. Zakaz telefonów w szkole? Czarnek szokuje u Rydzyka

Artykuł autorstwa Wojciecha Kozickiego został opublikowany w serwisie internetowym Planeta.pl.

W tytule tego artykułu możemy przeczytać pytanie, które w jasny sposób sugeruje czytelnikom, że istnieje duże prawdopodobieństwo wprowadzenia zakazu używania telefonów komórkowych w szkołach. Autor użył słowa „szokuje”, wskazując na tę niespodziewaną wiadomość dla dzieci i ich rodziców. Tytuł jest napisany wielkimi literami, które zwracają uwagę osoby przeglądającej artykuły w sieci, co może budzić obawy, że sprawa jest bardzo poważna.

*SZOK i NIEDOWIERZANIE, czyli clickbaity jako źródło dezinformacji
w dyskursie internetowym*

Autor już na początku wykazuje negatywny stosunek do Ministra Edukacji Narodowej i nie odpowiada nawet na główne pytanie z tytułu artykułu o zakazie używania telefonów, tylko modyfikuje i jeszcze raz stawia pytanie zawarte w tytule..

Czytając dalej, dowiadujemy się o tym, że Przemysław Czarnek „nie chce narzucać zakazów” i „chce słuchać uczniów”.

Oznacza to, że wręcz przeciwnie, minister edukacji staje po stronie dzieci i nie mówi nic sensacyjnego i nawet poprosił Radę Dzieci i Młodzieży, aby wskazały po konsultacjach z uczniami, jak według nich powinno się używać telefonów w szkole.

Do artykułu załączona została ankieta. Sformułowanie pytania jest nieadekwatne do problemu podejmowanego w tekście. Już samo słowo „średniowiecze” mające oznaczać „szkołę bez telefonów komórkowych” ma negatywne konotacje.

Również w tym przypadku tytuł artykułu nosi znamiona clickbaitu, aby sprowokować czytelników do otworzenia i przeczytania tego artykułu. Artykuł nie zawiera natomiast bardzo ważnych i sensacyjnych dla czytelników informacji.

2.5. Kuchenne Rewolucje znikają z anteny! Dlaczego TVN zdejmuje program Magdy Gessler?

Ten artykuł został opublikowany na portalu informacyjnym „Eska.pl” autorki Magdy Gessler. W nagłówku tego artykułu widoczna jest informacja: „Kuchenne Rewolucje znikają z anteny!”. który jasno wskazuje na to, że ten popularny program już nigdy nie zostanie pokazany w telewizji. Również użycie wykrzyknika tylko podkreśla emocjonalny charakter tej wiadomości. Ponadto użycie frazy „zdejmuje program” ponownie wskazuje, że kultowy kuchenny reality show nie będzie już pokazywany w telewizji.

Gdy jednak przeczytamy artykuł, a nie tylko jego tytuł okaże się, że program ten nie znika z ekranów na zawsze. Są to jedynie tymczasowe działania w związku z letnią ramówką stacji.

Czytając tylko sam tytuł, czytelnikom może się też wydawać, że przerwanie nadawania programu jest zależne nie od ramówki stacji, ale być może problem jest po stronie lub z główną bohaterką, skoro została wymieniona w tytule. Autor zastosował w tym artykule clickbait, aby zmotywować czytelników do przeczytania go i zainteresowania się tematem. Inny motywem

zastosowania takiego tytułu może być ukryta reklama programu i jego prowadzącej w celu zwiększenia ich popularności.

Mamy do czynienia z dezinformacją, ponieważ tytuł sugeruje inną treść, której czytelnik może się spodziewać w artykule niż, z jaką naprawdę ma do czynienia.

2.6. Pan Jarosław nie dostał kredytu, bo jest otyły.

Artykuł opublikowany w serwisie internetowym Businessinsider i przedstawia historię mężczyzny, któremu bank odmówił udzielenia kredytu.

Na początku uzyskujemy informację, że Pan Jarosław to osoba z wysokimi zarobkami „na poziomie kilku średnich krajowych”, ma oszczędności oraz dobrą historię kredytową. Są to aspekty, które bez wątpienia przemawiają za udzieleniem kredytu. Co powstrzymuje bank?

Z tytułu artykułu można wywnioskować, że bank jest instytucją piętnującą otyłość - stosującą „fat-shaming”.

Oczywiście takie postępowanie banku może wydawać się nieprawdopodobne, więc czytelnik zdziwiony tytułem chce uzyskać więcej wiadomości na temat dyskryminacji ze względu na dużą wagę ciała.

Po otwarciu linku i przeczytaniu artykułu staje się jasne, że tytuł nie zawiera precyzyjnej informacji.

Po przeczytaniu artykułu okazuję się, że sam fakt bycia otyłą osobą nie jest jednoznacznym przeciwwskazaniem do wzięcia kredytu. Problem, choć powiązany z otyłością, leży gdzie indziej. To odmowa ubezpieczenia spowodowała brak możliwości otrzymania kredytu, a nie tak jak błędnie sugeruje tytuł.

Pod tym wpisem znajduje się 25 komentarzy. Łatwo rozpoznać, które osoby faktycznie przeczytały artykuł i poznały przyczynę odmowy udzielenia kredytu, a które uwierzyły w informacje przedstawione w tytule.

Wnioski

Po zbadaniu, jakie cechy są charakterystyczne dla clickbaitów, a następnie po przeanalizowaniu pod tym kątem 9 wybranych artykułów można stwierdzić, że autorzy działają według bardzo

*SZOK i NIEDOWIERZANIE, czyli clickbaity jako źródło dezinformacji
w dyskursie internetowym*

podobnego schematu. Ich celem jest zachęcenie jak największej liczby internautów do kliknięcia w link, więc tworzą tytuły, które przyciągają uwagę i zaciekawiają. Niestety często używając dezinformacji oraz półprawd. Cechy clickbaitów wymienione w pierwszej części artykułu pojawiły się w artykułach, które poddane zostały analizie.

Przedstawione w tym projekcie artykuły nie są nasycone treścią. Z tego względu, aby zachęcić czytelników do „kliknięcia” w artykuł i zwiększenia ilości wyświetleń, autorzy używają w nagłówkach clickbaitów.

Najczęściej zaobserwowanym zabiegiem jest stosowanie słów takich jak „szok” i „szokujący”, jak również stosowanie wykrzyknień oraz pytań. Artykuły te zazwyczaj są krótkie. Po ich przeczytaniu towarzyszy uczucie rozczarowania oraz bycia oszukanym. Czytelnicy coraz częściej świadomie rozpoznają zjawisko clickbaitu, co widać w komentarzach zamieszczanych pod artykułami. Jednak dzieje się tak dopiero po „złapaniu” się na ten manipulacyjny haczyk. Wywołuje to w większości negatywne emocje i wrogość skierowaną zarówno w stronę autora tekstu, jak i portalu, na którym opublikowany został artykuł.

Clickbaitowe nagłówki prowadzą również do internetowych sporów i kłótni. Odbiorcy bardzo często wyrabiają sobie opinie jedynie po przeczytaniu nagłówków bez sięgania do treści artykułów. Przykładami mogą być zaprezentowane przez nas komentarze na zrzutach ekranów np. „Byłby Vege by dostał”, „Odbiło jej całkowicie .Kariera zrobiła swoje nie wróżę jej niczego dobrego .”, „A ja myślałam że gdzieś znalazła rozum i go zaadoptowała”.

To właśnie ta dezinformacja prowadzi do konfliktów, które niejednokrotnie przybierają formę intensywnej słownej agresji. Początkowo dyskusja dotyczy treści tekstu, ale bardzo często przeradza się w konflikt dotyczący prywatnego życia lub wyglądu komentujących.

Wynika z tego, że clickbaity prowadzą nie tylko do dezinformacji, ale również do hejtu, który jest niezmiernie groźnym zjawiskiem, szczególnie w przestrzeni wirtualnej, w której ludzie czują się anonimowi i przez to łatwiej dają się ponieść emocjom.

Bibliografia

Adams, Z., Osman, M., Bechlivanidis, C., & Meder, B. (2023). (Why) Is Misinformation a Problem?. *Perspectives on Psychological Science*, 18(6), 1436-1463;

- Bazaco A., Redono Gracia M., & Sanchez-Gracia P. (2019). Clickbait as a strategy of viral journalism: conceptualisation and methods. *Revista Latina de Comunicacion Social*, 74(1), 94-115;
- Staniurski P. (2022). Trolling, fake news, infotainment. rola mediów społecznościowych w prowadzeniu wojny informacyjnej na przykładzie działań podejmowanych w tym obszarze przez federację rosyjską. In: D. Boćkowski, E. Dąbrowska-Prokopowska, P. Goryń, K. Goryń (eds.), (pp. 52–53). Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
- Wachowicz, M. J. (2019). Ujęcie teoretyczne pojęcia dezinformacji. *Wiedza Obronna*, 266-267(1-2), 266-267
- (2018, 22 June) Kuchenne Rewolucje znikają z anteny! Dlaczego TVN zdejmuję program Magdy Gessler? [article on website] Retrieved from <https://www.eska.pl/hotplota/news/kuchenne-rewolucje-znikaja-z-anteny-dlaczego-tvn-zdejmuje-program-magdy-gessler-aa-X6hd-2QNn-Nqmt.html?fbclid=IwAR3HexfvWW5pqioU5LeqmVGrlpe0m7eltrueCC9flrh9vXTtEacoYO5MJc>
- (2021, 12 September). Clickbait – co to jest? Jak jest wykorzystywany? [article on website]. Retrieved from <https://www.mbridge.pl/blog/clickbait-co-to-jest/>
- (2022, 11 April). Dezinformacja, fake newsy - co to jest? [article on website]. Retrieved from <https://fundacja.orange.pl/articles/co-to-jest-dezinformacja>.
- (2023, 26 January) Nie dostał kredytu, bo jest otyły. Bank zabiera głos [article o website]. Retrieved from https://businessinsider.com.pl/finanse/nie-dostal-kredytu-bo-jest-otyly-bank-zabiera-glos/g091pdw?utm_source=onetsg_fb&utm_medium=social&utm_campaign=allonet_social_48h&fbclid=IwAR10k2klrjYRWBQA6zzmi028cvxdXhDlBjk2afiuQ3-Idw0fraw7Qf0kehk
- Czerny, P. (2022, 10 March). Dezinformacja w internecie – na czym polega? Jak się przed nią bronić? [article on website]. Retrieved from <https://nano.komputronik.pl/n/dezinformacja-czym-jest-cele-przyklady/>
- Frampton, B. (2015, 14 September) Clickbait: The changing face of online journalism [article on website]. Retrieved from <https://www.bbc.com/news/uk-wales-34213693>
- Kozicki, W. (2023, 2 February) Zakaz telefonów w szkole? Czarnek szokuje u Rydzyka [article on website]. Retrieved from https://www.planeta.pl/Wiadomosci/Polska/zakaz-telefonow-w-szkole-czarnek-szokuje-u-rydzyka-02-022023?fbclid=IwAR3mjknsDaDqpcBwQKqddHHiIYI7qvDnBpaqGRwHyy_3vGrX_o5IF8L5fQ
- Krawczyński, J. (2022, 15 April). Clickbait – co to jest? Nie daj się nabrać na chwytliwe nagłówki. [article on website] Retrieved from <https://nano.komputronik.pl/n/clickbait-co-to-jest/>
- Majewska, G. (2023, 4 February). Julia Wieniawa w skąpej bieliźnie odsłoniła bardzo dużo! Zmysłowe zdjęcia biją rekordy [article on website]. Retrieved from <https://www.eska.pl/hotplota/news/julia-wieniawa-w-skapej-bieliznie-odslonila-bardzo-duzo-zmyslowe-zdjecia-bija-rekordy-4-02-aa-W9Jn-grfQ-iAcm.html>
- Mijał, J. (2022, 28 January). Nowy chłopak, a teraz takie wieści! Roksana Węgiel pochwaliła się szczęściem [article on website]. Retrieved from
-

*SZOK i NIEDOWIERZANIE, czyli clickbaity jako źródło dezinformacji
w dyskursie internetowym*

- <https://www.pomponik.pl/plotki/news-nowy-chlopak-a-teraz-takie-wiesci-roksana-wegiel-pochwalila-,nId,6563027>
- Słownik Języka Polskiego. Clickbait Retrieved from <https://sjp.pl/clickbait>
- Słownik języka polskiego. Dezinformacja. Retrieved from <https://sjp.pwn.pl/slowniki/dezinformacja.html>
- Wróblewski, R. (2023). Michael Schumacher - nowe zdjęcie wywołało szok! Czy tak dziś wygląda jego twarz? [article on website] Retrieved from https://www.eska.pl/news/michael-schumacher-nowe-zdjecie-2023-wywolalo-szok-czy-tak-dzis-wyglada-jego-twarz-aa-jPEX-NRC6Tu7N.html?utm_source=facebook&utm_medium=organic&utm_campaign=radioeska&utm_content=post-link&fbclid=IwAR2BYO9mO6n5Gz1ny4ZoH7HNx96ukF1fERnsA_z-NoVjpafFEvh4Dayc3J8
- Zegarow, P. (2019, 19 October). Dlaczego wierzymy w dezinformację? – Analiza mechanizmów psychologicznych [article on website]. Retrieved from <https://cyberpolicy.nask.pl/1577-2/>

Dawid Tokarzewski

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

e-mail: tokarzewski1@o2.pl

Сравнение заимствований в кинематографической терминологии русского и польского языков

Abstract: The aim of the present paper is to analyse selected examples of loanwords in cinematic terminology in Russian and Polish, based on the magazine “Правила жизни”. The purpose of the analysis is to identify the origin of a given loanword, explain its meaning, identify the stage of adaptation and classify it according to semantic criteria. Individual examples of loanwords in Russian have been compared with their Polish equivalents. The meanings, graphical and grammatical features of the analysed lexical units have been exemplified by sentences excerpted from the articles of the aforementioned magazine.

Keywords: loanwords, cinematic terminology, assimilation, Russian, Polish

1. Введение

Кинематография — это обширная область искусства, которая, благодаря своей роли в современном мире и культуре, стала объектом исследования многих учёных в рамках различных дисциплин. Согласно словарной дефиниции, лексема *кинематография* обозначает «1. искусство съёмки и воспроизведения на экране движущихся изображений, создающих впечатление живой действительности», а также «2. отрасль культуры и народного хозяйства, осуществляющая производство кинофильмов и показ их зрителю» (БТС). Являясь областью, тесно связанной с деятельностью человека, кинематография изобилует разнообразным лексическим составом.

Лексика, относящаяся к сфере кинематографии, весьма неоднородна по происхождению. Данная тематическая группа, несомненно, является открытой для заимствований из многих языков и смежных областей. В основном это связано со сходством между кино и другими видами искусства, например, музыкой, театром, фотографией.

Как пишет К. Хайнова, многие кинематографические термины были заимствованы из театральной лексики, поскольку кино было относительно новой формой развлечения, которую часто сравнивали с театром. Данная группа слов включает, например, названия профессий (режиссёр, актёр, актриса), мест показа (театр),

а также представлений (спектакль). Их дериваты образованы посредством добавления компонента *кино*: кинорежиссёр, киноактёр, киноактриса, кинотеатр, киносpectакль. В свою очередь термины, связанные с производством кинофильмов, были заимствованы из области фотографии (материал съёмки — лента, единица снятого материала — картина, фотография), поскольку процесс съёмки движущихся картин намного напоминал фотосъёмку (Хайнова, 2019, р. 18).

Обилие заимствований также объясняется близостью кино к литературе, музыке и другим видам искусства. Переплетение различных творческих областей означает, что они влияют друг на друга и могут свободно черпать из своих лексических ресурсов.

Следует отметить, что в XX–XXI веках кинематография стремительно развивается во всём мире. Это влияет как на создание новых терминов, зачастую в английском языке, так и на их проникновение в другие языки. Развитие этой области влияет также на то, что значительная часть новой лексики приобретает интернациональный характер. Кроме того, важно отметить, что кинотерминология объединяет лексику, связанную как с искусством, так и с процессом производства фильма или сериала. Это приводит к чрезвычайно быстрому развитию словарного состава языка и появлению новых терминов, относящихся к разным тематическим группам (Хайнова, 2019, р. 15).

2. Иноязычные заимствования в русском и польском языках

В настоящее время английский язык стал ведущим языком-источником, оказывающим значительное влияние на другие языки, в том числе и на русский. Ряд учёных отмечает, что английская речь стала инструментом международного общения в разнообразных сферах жизни, как деловой и научной, так и повседневной (Крысин, 2021, pp. 77–84, Малаховская, 2020, pp. 201–209). Англицизмы стали неотъемлемой частью окружающего нас мира. Они многочисленны в лексике, связанной с культурой, политикой, информатикой или экономикой. Сегодня кинотерминология состоит в основном из заимствований, вошедших из английского языка (Хайнова, 2019, р. 14). Согласно словам И. Борыс, в отдельных терминосистемах с высокой степенью

интернационализации (в том числе и в кинотерминологии) термин проникает в язык-реципиент почти сразу после его возникновения в языке-источнике (Borys, 2013, p. 171).

Для дальнейшего исследования необходимо уточнить термин *интернационализм*. Согласно «Словарю лингвистических терминов», интернационализм — это «заимствованная лексическая единица, функционирующая не менее чем в трёх языках в одном и том же значении и преимущественно сохраняющая общую материальную форму с учётом графической, фонетической, грамматической адаптации в языке-реципиенте» (Жеребило, 2010). Из приведённого определения вытекает, что интернационализмы — это слова международного характера, имеющие одинаковое или сходное значение в нескольких разных языках.

Значительную часть кинематографической лексики составляют заимствования из французского языка. Это термины, которые уже прошли процесс адаптации, они являются более ранними заимствованиями (афиша, импровизация, кадр, мелодрама) (Borys, 2013, p. 171). Многочисленные галлицизмы вошли в русский язык уже в XVIII и XIX веках (Крысин, 2007, p. 122; Розенталь, Голуб, & Теленкова, 2010). Это было связано с всплеском интереса к Франции, возникшим в России в XVIII и XIX веках и большим влиянием французского языка на русский в этот период. Он стал выполнять функцию основного языка среди дворянства и аристократии. Тогда в русскую речь проникло много терминов из области искусства, в том числе из сферы театра (балет, роман, жанр, репертуар) (*ibidem*).

Словарный состав польского языка также обогащается заимствованиями. С давних времён заимствование слов из других языков было важным источником развития и пополнения лексического состава польского языка (Dunaj & Mucawka, 2017, p. 67). Первые заимствования в польском языке использовались главным образом в области религии, что было вызвано принятием христианства. В XIII–XV веках интенсифицировался процесс проникновения заимствований из немецкого языка. В XV веке было отмечено сильное влияние чешского и латинского языков. Кроме того, в лексиконе наблюдались заимствования из итальянского, турецкого, венгерского, а также русского языков. Как и в русском языке, наибольшее влияние на развитие польского языка XVIII и XIX веков оказал французский язык. В более ранний период англицизмы

встречались весьма редко. С XX века проникновение англицизмов в польский язык учащается и постоянно увеличивается (Dunaj & Mucawka, 2017, pp. 67–68).

3. Характеристика и анализ исследовательского материала

Наша цель — рассмотреть избранные примеры заимствований в кинотерминологии на основе журнала «Правила жизни». В ходе анализа собранного материала мы постараемся указать происхождение данного заимствования, объяснить его значение, определить этап адаптации и классифицировать его по семантическому критерию. Мы также сопоставим отдельные примеры заимствований в русском языке с их польскими эквивалентами. Значения, графические и грамматические особенности анализируемых лексических единиц будут проиллюстрированы с помощью предложений, взятых из статей вышеупомянутого журнала.

В качестве материала для исследования было использовано 30 лексических единиц, извлечённых из статей, посвящённых современным фильмам и сериалам. Это термины из разных областей изучаемой сферы.

Кинематографическая терминология была нами разделена на 4 группы:

- а) жанры фильмов;
- б) люди, участвующие в создании фильма (художественный и технический аспекты);
- в) этапы производства фильма;
- г) общая кинематографическая терминология.

Ниже проводится анализ избранной кинолексики в русском языке, в котором учитываются также сходства и различия отдельных заимствований в русском и польском языках.

а) Жанры фильмов:

сага, лавстори, экшен, триллер, вестерн, сай-фай, ситком, боди хоррор, нуар.

В группе под названием «Жанры фильмов» выделено 9 терминов, обозначающих жанры и поджанры фильмов. Заимствования проникли в русский язык из английского

(лавстори, экшен, триллер, вестерн, сай-фай, ситком, боди хоррор), французского (нуар) и древнескандинавского языков (сага) (БТС, Дьяков, 2004-2022, Википедия). В эту группу включены как новейшие, так и более ранние заимствования, следовательно, они находятся на разных этапах освоения.

Стоит обратить внимание на слово сага. По мнению лингвистов, заимствования из скандинавских языков в русском языке встречаются редко (Фомина, Валгина, Розенталь, 2002). Это слово вошло в русский язык весьма давно, оно было включено в словарь А. Д. Михельсона, опубликованный в XIX веке — «Объяснительный словарь иностранных слов, вошедших в употребление в русский язык, с объяснением их корней» (Михельсон, 1883). Слово употребляется во многих языках, оно является интернационализмом, ср. польск. *saga*, нем. *Saga*, франц. *saga*. Обратимся к тексту:

- Первая часть постапокалиптической саги заканчивается тем, что [...]. (Москвитин, 2022)

Новые заимствования, особенно англицизмы, подвергаются графической адаптации. «Графическое освоение заимствованного слова — это передача его на письме средствами русского алфавита, русскими буквами: англ. *meeting* — русск. митинг, франц. *paletot* — русск. пальто, нем. *Jäger* — русск. егерь, польск. *frant* — русск. франт, итальянск. *massaroni* — русск. макароны и т. п.» (Калинин 1978: 68). Значительная часть слов, становясь частью русского языка, сразу же приобретает русский графический облик. Однако иногда не существует единого, унифицированного написания некоторых слов. Таким образом, в текстах и словарях мы можем встретить различные графические варианты некоторых слов, например *лавстори* / *лав-стори* или *экшен* / *экин* / *экиин*. Из этого следует, что новейшие заимствования из английского языка могут быть написаны слитно, через дефис или с различными вариациями в употреблении гласных.

- И главная лавстори этого года. (Москвитин, 2022)
- [...] четвертый эпизод, в котором нет экшена, [...]. (ПРАВИЛА ЖИЗНИ, 2022)

Особого внимания заслуживает термин *боди хоррор*, который относится к словам-композициям. Название поджанра буквально переводится как ‘телесный ужас, телесный хоррор’ (Википедия). В польском языке английский термин также передаётся путём калькирования. Мы можем перевести его как *horror biologiczny* или *horror ciała* (Wikipedia), но англицизм появляется также в своём первоначальном виде, то есть *body horror*¹. Следует отметить, что это слово ещё не фиксируется в словарях русского и польского языков, таких как «Большой толковый словарь русского языка» (БТС), «Словарь англицизмов русского языка» (Дьяков, 2004-2022), «Самый новейший толковый словарь русского языка XXI века» (Шагалова, 2011) или «Słownik języka polskiego PWN» (SJP PWN)², «Wielki słownik języka polskiego PAN» (WSJP PAN)³.

- [...] философский боди-хоррор с Вигго Мортенсенем [...]. (ПРАВИЛА ЖИЗНИ, 2022)

Стоит также добавить, что адаптация отдельных слов в русском и польском языках в некоторых случаях различается. Примером может служить сокращение *сай-фай* (от англ. *science fiction*). В польском языке встречаются три варианта сокращённого термина: *s.f.*, *SF* (SJP PWN) или *sci-fi*, который появляется в разговорном языке и на сайтах, посвящённых данной теме.

- [...] на телевидении жанра: сай-фай и семейный ситком. (Покровский, 2022)

Значительная часть терминов уже прошла процесс графической и лексической ассимиляции в русском и польском языках: *сага / saga*, *триллер / thriller*, *вестерн / western*, *ситком / sitcom*. Самой многочисленной группой являются англицизмы.

б) Люди, участвующие в создании фильма:

персонаж, статист, шоураннер, режиссёр, клипмейкер, кинодублёр.

¹ https://pl.wikipedia.org/wiki/Body_horror (26.10.2022)

² <https://sjp.pwn.pl/> (26.10.2022)

³ <https://wsjp.pl/> (26.10.2022)

В состав группы «Люди, участвующие в создании фильма» входит 6 терминов. Это заимствования из английского (шоураннер, клипмейкер), французского (персонаж, режиссёр, кинодублёр) и греческого языков (статист).

Персонаж и режиссёр представляют собой примеры давних заимствований. Их источником является французский язык, однако следует добавить, что слова *personnage* и *régisseur* проникли во французский язык из латыни. Галлицизмы, как мы уже отмечали, появлялись в русском языке в XVIII и особенно в XIX веках (Крысин, 2007, р. 122).

- [...] или вовсе неизвестный толкинистам персонаж? (Гугнин, 2022)
- [...] поставил оscarоносный режиссер Джордан Пил [...]. (Верхогляд, 2022)

Слово *статист* является примером греческих заимствований, которые принадлежат к разряду весьма ранних иноязычных слов в составе русского языка (Розенталь, Голуб, & Теленкова, 2010). *Клипмейкер* — одно из известных заимствований, появившихся в русском языке ещё в 90-х годах.

- [...] в основном отдуваются безвестные статисты [...]. (ПРАВИЛА ЖИЗНИ, 2022)
- [...] американского клипмейкера японо-бразильского происхождения [...]. (Верхогляд, 2022)

Следует обратить внимание на термин шоураннер, который является одним из новейших заимствований в русском языке и «[...] обозначает человека, работающего исполнительным продюсером, отвечающего за основное направление и развитие проекта» (Дьяков, 2004-2022). Это англицизм, который транскрибируется (англ. *showrunner*). В польском языке это слово не включено в словари, такие как «Słownik języka polskiego PWN» (SJP PWN), «Wielki słownik języka polskiego PAN» (WSJP PAN). В текстах на польском языке оно функционирует в исходной графической форме *showrunner*, т.е. оно было перенесено из английского языка без изменения написания.

- [...] растеряв сначала бюджет, а затем и шоураннеров. (Биргер, 2022)

Слово *кинодублёр* стало неотъемлемой частью современной кинематографической терминологии. Слово *дублёр* является одним из более ранних заимствований. Согласно Национальному корпусу русского языка, оно употреблялось в текстах уже в начале XIX века, однако термин *кинодублёр* вообще в корпусе не отмечается. По словарному определению, *дублёр* — это «актер, заменяющий основного исполнителя роли» (Епишкин, 2010). Это также может быть «человек, который выполняет сложные трюки вместо основного актёра» или «так называют актёра, который озвучивает роль другого актёра в иностранном фильме» (Дмитриев, 2003). Как мы уже отмечали выше, термины, относящиеся к кинолексике, часто образуются путём добавления компонента *кино*. Следовательно, можно сделать вывод, что именно таким образом возник дериват *кинодублёр*.

- [...] то есть он практически сверстник Пелевина и в каком-то смысле его кинодублер. (Москвитин, 2023)

в) Этапы производства фильма:

монтаж, премьера, релиз, постпродакшен, саунд-дизайн.

Группа под названием «Этапы производства фильма» содержит 5 примеров. Это заимствования из английского (релиз, постпродакшен, саунд-дизайн) и французского языков (монтаж, премьера) (БТС, Шагалова, 2011). Слова *монтаж* и *преьера* представляют собой группу старших, уже ассимилированных заимствований (Епишкин, 2010). Новым видом премьеры является *онлайн-преьера*.

- [...] в любимом всеми режиссерами [...] параллельном монтаже нам показывают другой любовный акт, [...]. (ПРАВИЛА ЖИЗНИ, 2022)
- [...] 5 свежих онлайн-премьер. (Верхогляд, 2022)

Термин *постпродакшен* — совсем новое заимствование, которое ещё осваивается русским языком. Отмеченные нами графические варианты — это: *постпродакшн* (слитное написание) или *пост-продакшн* (с дефисом). На польский язык слово

postproduction переводится путём калькирования — *postprodukcja*, причём префикс *post-* остаётся в исходном виде.

- Благодаря сочетанию «органики» и постпродакшена фильм воспринимается более реально [...]. (ПРАВИЛА ЖИЗНИ, 2022)

Стоит рассмотреть термин *саунд-дизайн*, относящийся к словам-композициям. Анализируя различные терминосистемы, мы можем прийти к выводу, что слово *саунд* является популярным компонентом сложных слов, например *саунд-арт*, *саунд-байт*, *саунд-продакшн*, *саунд-пейнтинг* (Дьяков 2004-2022).

- [...] тревожный саунд-дизайн и фигуры [...]. (Верхоглядов, 2022)

г) Общая кинематографическая терминология:

блокбастер, флэшбек, шоу, ракурс, роль, сиквел, копирайт, трэш, хит, мейнстрим.

В состав семантической группы «Общая кинематографическая терминология» включено 10 терминов. Вышеуказанные примеры проникли в русский язык из английского (блокбастер, флэшбек, шоу, сиквел, копирайт, трэш, хит, мейнстрим) и французского языков (ракурс, роль) (БТС, Шагалова 2011, Дьяков 2004-2022).

Стоит отметить, что слово *блокбастер*, согласно «Большому толковому словарю русского языка», имеет два варианта произношения, а именно [те] и [тэ] (БТС). В польский язык это слово вошло в той форме, в которой оно встречается в языке-источнике (англ. *blockbuster*).

- [...] кто скучает по голливудским блокбастерам со звездами [...]. (Москвитин, 2022)

Заимствование *флэшбек* / *флэшбэк* обозначает «кинематографический и литературный приём – возвращение по ходу фильма, романа и т.п. к более ранним сценам, к прошлым событиям». Оно встречается в двух различных вариантах написания (Шагалова, 2011). Графическую вариативность иноязычных неологизмов подтверждает также слово *трэши* / *треш*, означающее устаревшую, ненужную вещь или буквально ‘мусор, хлам’ (Дьяков,

2004-2022). Исходя из этого, можно сделать вывод, что новые заимствования из английского языка на этапе графической адаптации могут писаться с буквой [э] либо [е]. В польском языке это слово употребляется в той же графической форме, что и в английском (flashback).

- Медленный разговор, оживленный яркими сказочными флэшбеками [...]. (Москвитин, 2022)
- [...] превращается в какой-то бестолковый и безвкусный трэш [...]. (Верхоглядов, 2022)

Одним из новейших заимствований из английского языка является также слово *мейнстрим*. Англицизм вошёл также в польский язык, *mainstream* — это «*dominujący sposób myślenia lub najbardziej popularna forma działania*» (SJP PWN).

- [...] голливудский мейнстрим вновь мыслит большими масштабами. (Покровский, 2022)

Значительная часть терминов, входящих в эту семантическую группу, является известными и освоенными заимствованиями: шоу, ракурс, роль, сиквел, копирайт, хит. Они зарегистрированы в толковых словарях русского языка.

Стоит подчеркнуть, что большое количество названных терминов относится не только к кинотерминологии, они используются и в других областях культуры и искусства, например, в литературе или музыке: флэшбек, шоу, сиквел, копирайт, трэш, хит, мейнстрим.

4. Заключение

Подведём итоги. Самой многочисленной группой заимствований в нашем материале являются англицизмы (20 единиц). Только 8 из рассмотренных терминов являются галлицизмами — это более ранние заимствования. Наименьшее количество заимствований, которые мы отметили, вошло из греческого и древнескандинавского языков (всего по одной единице). Это свидетельствует о безусловном доминировании английского языка как языка-источника в современном мире во многих областях, в том

числе и в кинематографии. Важным этапом освоения заимствований в русском языке является графическая адаптация, связанная с различием алфавитов языка-донора и языка-реципиента. Проведённый анализ показал, что иноязычные неологизмы, проникая в русский язык, подвергаются графической адаптации, то есть они транскрибируются. В польском языке заимствования, как правило, сохраняют свой прежний графический облик.

Библиография

- Borys, I. (2013). Terminologia kinematograficzna w rosyjskich i polskich słownikach jednojęzycznych (analiza semantyczna), *Acta Polono-Ruthenica XVIII*, 159-173.
- Dunaj, B., Mysawka, M. (2017). O potrzebnych i niepotrzebnych zapożyczeniach z języka angielskiego, *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Linguistica XII, Folia 234*, 67-80.
- БТС — Кузнецов С. А. (17.09.2022). Большой толковый словарь русского языка, Retrieved from <http://gramota.ru/slovari>.
- Дмитриев, Д. В. (5.01.2023), Толковый словарь Дмитриева. Retrieved from <https://rus-dmitriev-tolk-dict.slovaronline.com>.
- Дьяков, А. И. (20.09.2022). Словарь англицизмов русского языка. Retrieved from <http://anglicismdictionary.ru/Slovar>
- Епишкин, Н. И. (4.11.2022). Исторический словарь галлицизмов русского языка, Москва, Retrieved from <https://rus-gallicismes-dict.slovaronline.com/>
- Жеребило, Т. В. (15.10.2022) Словарь лингвистических терминов, Назрань. Retrieved from <https://rus-lingvistics-dict.slovaronline.com>.
- Калинин, А. В. (1978). Лексика русского языка, Москва.
- Крысин, Л. П., (2007) Современный русский язык, Лексическая семантика. Лексикология. Фразеология. Лексикография, Москва.
- Крысин, Л. П. (2021). Век девятнадцатый — век нынешний: сравнение процессивноязычного влияния на русский язык. *Русская речь, № 4*, 77-84.
- Малаховская, М. Л. (2020). Новейшие англицизмы в русском лексиконе в аспекте обучения переводу. *Известия РГПУ им. А. И. Герцена, № 197*, 201-209.
- Михельсон, А. Д. (1883). Объяснительный словарь иностранных слов, вошедших в употребление в русский язык, с объяснением их корней. Retrieved from <https://www.prlib.ru/item/354602>.
- Розенталь, Д. Э., Голуб, И. Б., Теленкова, М. А. (2010). Современный русский язык. Москва. Retrieved from <https://classes.ru/grammar/126.Rosental-modern-russian-language/c8-p28.htm>.
- Фомина, М. И., Валгина, Н. С., Розенталь, Д. Э. (2002). Современный русский язык: Учебник. In: Н. С. Валгиной (ed.). Валгина Русский язык. Москва. Retrieved from <http://library.lgaki.info:404/2017/>.

- Хайнова, К. (2019). Формирование кинотерминологии в русском языке на фонеисторического развития кинематографии. *Мир русского слова*, № 4, 14-21.
- Шагалова, Е. Н. (2011). Самый новейший толковый словарь русского языка XXI века, Москва. Retrieved from [Сайты:](http://uchitel-slovesnosti.ru/slovary/2.аранов, А. Н., & Добровольский, Д. О. (2014). Основы фразеологии (краткий курс): учеб. Пособие. Москва.</p></div><div data-bbox=)

- Биргер, Л. (17.09.2022). Уснуть и видеть сны: Как «Песочный человек» может изменить целые комикс-вселенные. Retrieved from <https://www.pravilamag.ru/entertainment/680945-usnut-i-videt-sny-kak-pesochnyy-chelovek-mozhet-izmenit-celye-komiks-vselennye/>
- Верхогляд, И. (20.09.2022). Сиквел «Топ Гана», вестерн с пришельцами и экшен про супергероя- пенсионера: 5 свежих онлайн-премьер. Retrieved from <https://www.pravilamag.ru/entertainment/681057-sikvel-top-gana-vestern-s-prishelcami-i-ekshen-pro-supergeroya-pensionera-5-svezhih-onlayn-premer/>
- Гутнин, Е. (17.09.2022). Один сериал, чтобы править всеми: каким получился «Властелин колец: Кольца власти». Retrieved from <https://www.pravilamag.ru/entertainment/681093-odin-serial-chtoby-pravit-vsemi-kakim-poluchilsya-vlastelin-kolec-kolca-vlasti/>
- Москвитин, Е. (4.01.2023). «Клипмейкеры» Григория Константинопольского — шутовской фильм, в котором чересчур много правды. Retrieved from <https://www.pravilamag.ru/entertainment/689883-klipmeikery-grigoriya-konstantinopolskogo-shutovskoi-film-v-kotorom-chereschur-mnogo-pravdy/>
- Москвитин, Е. (17.09.2022). «Три тысячи лет желаний» с Тильдой Суинтон и Идрисом Эльбой — завораживающая сказка о природе сказок. И главная лавстори этого года. Retrieved from <https://www.pravilamag.ru/entertainment/681413-tri-tysyachi-let-zhelaniy-s-tildoy-suinton-i-idrisom-elboy-zavorazhivayushchaya-skazka-o-prirode-skazok-i-glavnaya-lavstori-etogo-goda/>
- Национальный корпус русского языка (5.01.2023). Retrieved from <https://ruscorpora.ru>
- Покровский, В. (20.09.2022). «Я буду решать, когда станет слишком "мета"» : в чем феномен сериала «Рик и Морти». Retrieved from <https://www.pravilamag.ru/entertainment/680965-ya-budu-reshat-kogda-stanet-slishkom-meta-v-chem-fenomen-seriala-rik-i-morti/>
- ПРАВИЛА ЖИЗНИ (20.09.2022). Вигго Мортенсен — о «Преступлениях будущего», Кроненберге и пророческих фильмах. Retrieved from <https://www.pravilamag.ru/entertainment/680809-viggo-mortensen-o-prestupleniyah-budushchego-kronenberge-i-prorocheskih-filmah/>
- ПРАВИЛА ЖИЗНИ (17.09.2022). Главней всего интриги в доме: какой получилась четвертая серия «Дома Дракона». Retrieved from <https://www.pravilamag.ru/entertainment/681489-glavney-vsego-intrigi-v-dome-kakoy-poluchilas-chetvertaya-seriya-doma-drakona/>

Agata Torba

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin

e-mail: agatatorba11@wp.pl

Między pozytywizmem a Młodą Polską – Bajki archaiczne i nowele Wilhelminy Zyndram-Kościałkowskiej

Abstract: The aim of the article is to recall the figure of Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska as a writer at the turn of two eras. In order to achieve this, her volume *Bajki archaiczne i nowele* was analyzed, and it was shown that the novellas, which constitute the second part of the collection, have a more Positivist character, while the fairy tales are closer to the aesthetics of Young Poland. In addition, the literary preferences of the writer are shown, as well as the way in which Positivist and Young Poland inspirations interpenetrate.

Key words: Young Poland, Positivism, Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska

Przełom XIX i XX wieku to szczególny czas dla pisarstwa kobiet. Rozpoczęta w pozytywizmie emancypacja zaowocowała pojawieniem się wielu utalentowanych autorek. Niestety większość z nich nie zyskała wystarczająco dużej popularności, by wejść do kanonu literackiego. Jedną z takich twórczyń jest Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska, postać obecnie niemal nieznana, ale zdecydowanie warta uwagi. Pomimo niewielu informacji na jej temat literacka aktywność pisarki nie została przeoczona przez badaczy. W 2022 roku w czasopiśmie „Sztuka Edycji” pojawił się artykuł Warszawsko-grodzieński trójkąt (auto)biograficzny, w którym przywołano korespondencje Leopolda Meyet’a ze wspomnianą autorką oraz Elizą Orzeszkową. Całą trójkę łączyła wieloletnia znajomość, wskazująca, iż pisarka nie tylko tworzyła, ale i była zaznajomiona z osobami z literackiego świata. Fakt ten oraz pozostawiona przez nią twórczość pokazuje, że jest postacią wartą przypomnienia.

Wilhelmina Bona Zyndram-Kościałkowska (pseudonim Wila) urodziła się w 1844 roku na Litwie jako najstarsza córka Benedykta i Emilii z Czechowskich. Dzieciństwo spędziła w Druskiennikach. Gdy w 1851 roku straciła ojca, jej wychowaniem zajęła się matka, dzięki której Wilhelmina odebrała edukację dla dziewcząt opartą, jak pisze Henryk Biegeleisen, na „znajomości form towarzyskich i nauce języków, zwłaszcza francuskiego, którym władała lepiej i wcześniej niż ojczystym” (Biegeleisen, 1897, p. 2). W *Kalendarium życia i twórczości*

Elizy Orzeszkowej (Wiśniewska, 2014) wskazano, iż pisarce udało się ukończyć pensję w Wilnie (Skarbowy Pensjonat Wzorowy dla Panien Pochodzenia Szlacheckiego).³⁶

Z relacji Biegeleisena wynika, że Wila miała niebywały talent do języków obcych. Francuski nie był jedynym, którym potrafiła się posługiwać, co świadczy o tym, iż poziom jej wykształcenia daleko przekraczał obowiązującą wówczas normę, wskazuje również na indywidualne predyspozycje Zyndram-Kościałkowskiej. Niewątpliwie uzyskanie szerokich kompetencji językowych było możliwe również dzięki statusowi materialnemu rodziny, która mogła pozwolić sobie na kształcenie Wilhelminy oraz zapewnić jej możliwość odbywania podróży po Europie.

W tej sytuacji nie było więc zaskoczeniem, iż Zyndram-Kościałkowska, która była poliglotką, a także interesowała się literaturą, z czasem zajęła się tłumaczeniami tekstów. Przekładała utwory nie tylko z języka francuskiego, ale również: angielskiego, włoskiego i czeskiego. Zapoznawała polskiego czytelnika z dziełami Francis'a Harte-Breta (Nowele, 1888), Pierre'a Lotiego (Rybak islandzki, 1888), Charles'a Dickensa (Dawid Copperfield, 1888; Ciężkie czasy, 1899), Rudyard'a Kiplinga (Nowele, 1898). Oprócz tego tłumaczyła również wiele mniejszych utworów autorów, takich jak Antonio Fogazzaro czy Edgar Allan Poe. Dorobek translatorski przyniósł jej nawet większą rozpoznawalność niż samodzielnie tworzone teksty prozatorskie.

Równocześnie z pracą nad przekładami Wilhelmina podejmowała własne próby literackie. Debiutanckim utworem Zyndram-Kościałkowskiej była Złota hrabinka. Opowiadanie lekarza, którego druk rozpoczęto w sierpniu 1877 roku w czasopiśmie „Ateneum”. Co ciekawe, współautorką opowiadania była poznana przez pisarkę w dzieciństwie Eliza Orzeszkowa. Zaprzyjaźnione kobiety, mimo iż ich drogi życiowe przebiegały inaczej, przez długie lata utrzymywały kontakt. Nic też dziwnego, że stworzone razem dzieło nie pozostało jedynym świadectwem ich współpracy. W 1882 roku Orzeszkowej udało się odnowić tradycję wydawania „Kalendarza Wileńskiego” (przedsięwzięcie ważne dla autorki Marty nie przetrwało zbyt długo – po wydaniu publikacja została objęta cenzurą, a działalność Orzeszkowej zamknięto; Salwińska, 2002, pp. 179–180). Dzięki ustaleniom Iwony Wiśniewskiej (2014, Vol. 1, p. 390) wiemy, że Zyndram-Kościałkowska miała mieć swój

³⁶ Cf. śp. Wila Zyndram-Kościałkowska..., 1926, p. 3

udział w tej inicjatywie. W kalendarzu planowano zamieszczenie studium literackiego o Władysławie Syrokomli autorstwa Wili, jednakże zostało ono usunięte przez cenzora. Obie publikacje pokazują jednak, że od samego początku pisarkę charakteryzowała wszechstronność zainteresowań (od literatury po krytykę).

Dawid Maria Osiński wskazywał, iż autorka „miała to szczęście, że zarówno warunki domowe i wychowanie, jak i predyspozycje indywidualne spowodowały, że mogła chłonać świat, podróżować i oddawać się swojemu ulubionemu zajęciu – pisaniu i tłumaczeniu (...)” (Osiński, 2017, p. 40). Wilhelmina nie rozstawała się z piórem. Wydaje się jednak, że bliższe jej temperamentowi były krótsze formy literackie, z których słynęła wśród współczesnych. Siedem lat po debiucie opublikowała zbiór opowiadań i obrazków pt. *W półcieniu* (1884), który rok później został przełożony na język czeski przez Františka Aloisa Hora. Dodatkowo, przed wydaniem drugiego i jednocześnie ostatniego zbioru, czyli *Bajek archaicznych*, pisarka opublikowała jeszcze kilka innych opowiadań, w tym dwa, które zostały wyróżnione nagrodą w konkursie „Gazety Świątecznej” (*Zuch-Baba* 1903 i *Dola jednej Magdy* 1905). W 1901 roku ukazała się drukiem jedyna powieść Zyndram-Kościółkowskiej zatytułowana *Dwóm bogom*, sygnowana literackim pseudonimem Wila.

Biorąc pod uwagę umiejętności Wilhelminy oraz jej pochodzenie, nie dziwi, iż Zyndram-Kościółkowska zbliżyła się do niewiele starszej od siebie Elizy Orzeszkowej. Przyszłe pisarki poznały się w dzieciństwie na pogrzebie Klementyny Pawłowskiej, siostry Orzeszkowej. Były wtedy jeszcze dziećmi i żadna z nich nie wiedziała, że w przyszłości połączy je wspólna pasja. Andrzej Romanowski, badacz zajmujący się twórczością literacką na ziemiach litewskich, w pracy *Pozytywizm na Litwie. Polskie życie kulturalne na ziemiach litewsko-białoruskich-inflanckich w latach 1864–1904* stwierdził, że dokonania artystyczne Wilhelminy były na tyle znaczące, że uznać ją wypada za „drugą pozytywistkę”, co sytuowałoby autorkę zaraz po Elizie Orzeszkowej (Romanowski, 2003, p. 2011). Obie pisarki większość życia spędziły w Grodnie, miejscowości, która w epoce pozytywizmu odegrała – mimo trudnej historii – ważną rolę.

Przyjaźń twórczyń pomimo dobrego początku związanego ze wspólnym zainteresowaniem sztuką pisarską oraz zaangażowaniem w kulturę polską nie była idealna. Wraz z upływem czasu okazało się, że wiele je różniło. Wilhelmina lubiła obracać się w

towarzystwie i nie stroniła od wyjazdów do stolicy oraz spotkań ze znajomymi, zwłaszcza tymi, którzy również w jakiś sposób zaistnieli w literackim świecie (przyjaźniła się z Leopoldem Méyetem oraz utrzymywała kontakt z Marią Konopnicką). Jak wskazuje Osiński: „Kościałkowskiej bliżej było do tzw. monde’u, światowego życia, wyjazdów a to do Warszawy, a to zagranicę. Nieustannych i dopingujących do działania i życia kontaktów z ludźmi” (Osiński, 2019, p. 442). Orzeszkowa w tym zakresie znacznie różniła się od przyjaciółki, nie odczuwała potrzeby ciągłego przemieszczania się, nieustannego poszerzania kręgu przyjaciół i znajomych. Ponadto sławnej autorce, która miejsce w literaturze zawdzięczała przede wszystkim swojej pracy, nie do końca odpowiadał arystokratyzm Wili oraz silny katolicyzm rodziny Zyndramów (Jankowski, 1973, p. 42).

Nic dziwnego, iż z czasem pisarki oddaliły się od siebie. Autorka *Nad Niemnem* skomentowała owo rozejście się dróg życiowych w jednym z listów skierowanych do Jana Kasprowicza – 2 listopada 1887 roku pisała:

Potem rozeszliśmy się, nie dla osobistych jakich uraz lub niechęci, ale przez absolutne niepodobieństwo przekonań i upodobań. Jej świat nie jest moim światem, ani jej bogowie moimi bogami. Ani Wila, ani Zyndram nie podobają mi się wcale; ona zaś moją prostotę za prostactwo poczytuje. Żyje, o ile tylko może, z hrabiami i w ogóle możliwymi tego świata – ja w Grodnie z nikim, na wsi z chłopami i zagrodową szlachtą (Orzeszkowa, 1956, p. 82).

Ochłodzenie relacji z Orzeszkową, a później zerwanie kontaktu (który na starość udało się odnowić) nie wpłynęło na zahamowanie kariery Zyndram-Kościałkowskiej. Autorka, choć nie była wyjątkowo znana, nie wypuszczała z rąk pióra. Zajęła się bowiem krytyką tekstu, a także analizą i oceną dzieł teatralnych (Osiński, 2017, pp. 39–73). Opublikowała studium o Ignacym Chodźce (Ignacy Chodźko, „Ateneum” 1884, t. 1–2), w którym – jak pisał w recenzji pracy Piotr Chmielowski – poczyniła autorka liczne uwagi estetyczne, a także „na szerokim tle dziejowym i społecznym obrobiła tego pisarza krytycznie” (Chmielowski, 1902, p. 417). Przygotowała także tekst o działalności literackiej Elizy Orzeszkowej i Marii Konopnickiej (Osiński, 2017, p. 39). Poza „Ateneum” autorka współpracowała z innymi czasopismami, a mianowicie: „Krajem”, „Kurierem Litewskim” oraz „Dziennikiem Łódzkim” (Wiśniewska, 2014, Vol. 1, p. 1175).

Wilhelmina interesowała się także teatrem. Podchodziła do sztuk kompleksowo – nie tylko opisywała mocne i słabe strony dramatów, omawiała ich fabułę, ale również oceniała

aktorów występujących na scenie. Opierała się na własnych doświadczeniach zdobywanych dzięki znajomości teatrów i dramatów europejskich. Nie była bezkrytyczna, jak wskazuje Osiński (2017, p. 43), Wila nie oceniała zbyt wysoko sztuk należących do nurtu modernistycznego („Dramatowi modernistycznemu odmówi racji bytu, nazywając go aberracją i chorobą”, tamże). Miała okazję przyglądać się zmianom zachodzącym w kulturze na przełomie XIX i XX wieku i nie do końca się z nimi zgadzała. Była raczej tradycjonalistką, a wprowadzane modyfikacje budziły jej niechęć. Krytyczna wobec nowoczesności Zyndram-Kościałkowska poprzestała jednak na notowaniu własnych spostrzeżeń w zapisach, których nie przeznaczała do publikowania na łamach ówczesnej prasy.

Owe nieprzeznaczone do upublicznienia zapisy Zyndram-Kościałkowskiej stanowią ciekawą, ale mało znaną część jej twórczości. Autorka posiadała wiele prywatnych zeszytów, w których wspominała poznane osoby (niekiedy zamieszczała ich adresy zamieszkania), opisywała spotkania towarzyskie, wyjazdy do innych miast lub poza granice kraju. Dzięki tym notatkom można prześledzić zmiany, jakie zachodziły w jej sposobie myślenia. Wilhelmina na starość tworzyła ich więcej, tak jakby chciała zatrzymać czas na kartach pamiętników. To prawdopodobnie ogarniająca ją samotność, wywołana wczesnym odejściem najbliższych, doprowadziła do uciekania we wspomnienia. Wilhelmina przeżyła nie tylko rodziców, lecz również dwie starsze siostry oraz narzeczonego, Piotra O’Brien de Łaży’ego. Dodatkowo pisarka była wyjątkowo świadoma przybywających jej lat oraz tego, co się z tym wiąże (w jednym z zeszytów pisała, iż „każdy ma swoją wyspę św. Heleny: jest nią starość” Osiński, 2020, pp. 158–182).

Oprócz tendencji do nostalgicznych reminiscencji wraz z wiekiem zmieniło się również jej podejście do wielu istotnych zagadnień. Nie da się ukryć, że w miarę upływu lat tłumaczka pozwalała sobie na większą rygorystyczność i bardziej dosadną krytykę, co jest widoczne na stronach jej kajetów. Jako osoba wykształcona i wychowana w arystokratycznej rodzinie, ceniącej wartości narodowe i patriotyczne zaangażowanie, nie mogła przemilczeć w notatkach niesprawiedliwości związanych z rusyfikacją, czyniącą spustoszenie w świadomości młodego pokolenia. Pod lupę, a może dokładniej pod pióro, brała również politykę oraz historię – przywoływała rządy Jagiellonów jako przykład czasów rozkwitu i wewnętrznej siły kraju; nie

szczędziła słów krytyki pod adresem Józefa Piłsudskiego oraz jego politycznych działań (por. Osiński, 2020, p. 269).

Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska była znaną w epoce autorką, tłumaczką i krytyczką literacką, której styl określił Piotr Chmielowski jako „staranny, a nawet wykwinny, unikający wyrażen powszednich, ale zarazem stroniący od tych, które wypowiadają myśl lub uczucie” (Chmielowski, 1895, p. 465). O wykreowanych przez pisarkę postaciach pisał, że zdają się niezależne od stwórcy, co też świadczy o jej talencie i zdobytym doświadczeniu artystycznym. I choć doceniał walory jej pióra, widział także jej słabość – kunsztowne teksty Wilhelminy drażniły pewną sztucznością (tamże).

Mimo iż życie pisarki było urozmaicone pod względem towarzyskim (w młodszych latach starała się nie ograniczać w tej kwestii), ostatnie chwile spędziła w osamotnieniu. Zmarła 27 kwietnia 1926 roku i została pochowana w Grodnie. Żegnając zmarłą artystkę, „Dziennik Wileński” napisał: „Duch Jej, służyć pragnący prawdzie i pięknu, – nie dał się wchłonąć przez środowisko jałowe, chciał być i zdołał być innym, niż one – i tym samym złożył dowód swej mocy i żywotności” (tamże).

Wieloletnią twórczość pisarki można określić jako próbę połączenia pewnych sprzeczności. Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska była kobietą dwóch epok. Dorastała w pozytywizmie i to właśnie z kulturą tego okresu miała największą styczność. Co więcej, przyjaźniła się i współpracowała z Elizą Orzeszkową, która należała do głównych przedstawicieli epoki, i podobnie jak ona musiała zmagać się z zaściankowością myślenia prowincjonalnego Grodna-Ongrodu .

Poprzez swoje działania twórcze w pewien sposób odcisnęła ślad na środowisku emancypantek. Do końca XVIII stulecia raczej z pewną niechęcią patrzono na pisarki, nie brano na poważnie twórców płci żeńskiej. Na przełomie wieku XIX i XX to postrzeganie znacznie się zmieniło. Pojawiało się coraz więcej autorek nie tylko tworzących, ale również działających na rzecz kobiet, wcielających w życie hasła emancypacyjne epoki. Nim jednak owe zmiany zaczęły zachodzić, „pisarstwo kobiece postrzegano jako przeciwstawienie się odwiecznym tradycjom: patriarchalnej oraz chrześcijańskiej, które wpisywały kobietę w określone role matek i żon” (Złotnicka, 2019, p. 62).

Wilhelmina mimo pochodzenia i katolickiego wychowania przynajmniej częściowo przeciwstawiała się tradycji. Nie była jednak wojującą emancypantką. Biegeleisen (1897, p. 2)

wspominał, iż niektórzy nazywali ją jedynie żartobliwie emancypantką, gdyż w pewnych aspektach jej poglądy zasadniczo odbiegały od postulatów ruchu emancypacyjnego. Nie zmienia to jednak faktu, iż Wila spełniająca się zawodowo stanowiła przykład dla innych kobiet (zwłaszcza w prowincjonalnym Grodnie). Nie chciała poddać się stereotypowi, który towarzyszył wchodzącym w życie społeczne kobietom, przekonywanym, że są słabsze i gorsze od mężczyzn, nie tylko fizycznie, ale również intelektualnie czy artystycznie. Krytyka kobiecej twórczości na przełomie XIX i XX wieku była dość powszechnym zjawiskiem. Mimo negatywnych głosów i konieczności przeciwstawienia się tabu kulturowemu pisarki stopniowo zaczęły nie tylko publikować, lecz również odnosić sukcesy literackie. Czytelnicy oswajali się z literaturą tworzoną przez kobiety, wśród których na pierwszy plan wybijały się m.in.: Eliza Orzeszkowa, Maria Konopnicka czy Gabriela Zapolska. Wilhelmina, choć nie należała do grona tych najlepiej znanych, również starała się odnaleźć własne miejsce w historii literatury.

Żyjąca na przełomie wieków pisarka, mimo pewnej niechęci do modernizmu, wykorzystywała także młodopolskie inspiracje. Przykładem prób rozpisania między tradycją pozytywistyczną a Młodą Polską może być wydany w 1906 roku zbiór *Bajki archaiczne i nowele*. Choć powstał on gdy pozytywizm znajdował się w defensywie, a jego miejsce zajmowały ideały nowego okresu, w utworach Zyndram-Kościałkowskiej widać wpływy obu epok. Owa przejściowość zdecydowała o stylistycznym i tematycznym skomplikowaniu utworów, o czym świadczy już zamieszczone w tytule rozróżnienie gatunkowe. Nowela jako gatunek była szczególnie modna w pozytywizmie w przeciwieństwie do parabolicznych bajek, które nie cieszyły się wtedy popularnością, ich renesans nastąpił przy okazji młodopolskich eksperymentów. Większe i mniejsze ślady wpływu Młodej Polski są jednak dowodem na to, że mimo krytycyzmu Zyndram-Kościałkowska stopniowo poddawała się nastrojowi oraz inspiracjom nowej epoki.

Utworem, który wyróżnia się na tle pozostałych poprzez zachowany w większości „pozytywistyczny charakter” jest *Synowa*. Wilhelmina rozpoczyna tę opowieść od pokazania punktu widzenia matki pragnącej znaleźć dla dorosłego syna odpowiednią żonę. Brzostowiczowa jest przekonana, że liczący ponad czterdzieści lat pułkownik zasługuje na kogoś niezwykłego, wręcz idealnego. Nie widzi w nim żadnych wad, krytykuje kobietę, która z nim mieszka, uznając, iż to ona sprowadziła mężczyznę na złą drogę i uniemożliwia mu

założenie rodziny. Czytelnik poznaje również racje owej „awanturnicy”. Obserwuje oczyma narratora-lekarza prawdę o związku syna z uwiedzioną przezeń kobietą, która – choć jest matką jego dzieci i prowadzi mu dom – w obliczu prawa pozostaje obcą osobą. Pisarka sięgnęła po autentyczny problem, który starała się pokazać z realistycznym prawdopodobieństwem, eksponując cierpienie i bezradność uwiedzionej (skrzywdzona Leokadia nie doczeka się uczciwego potraktowania przez egoistycznego mężczyznę) oraz bezduszość uwodziciela, który zdecyduje się na związek z wybraną mu przez matkę kandydatką, porzucając uwiedzioną przez siebie kobietę i własne dzieci. W noweli nie mamy fantastycznych wydarzeń, nieoczekiwanych zwrotów akcji czy zaskakujących decyzji, pisarka opisuje zwyczajną, okrutną rzeczywistość (charakterystyczną dla pozytywizmu).

Wydaje się, iż w noweli można znaleźć pewne nawiązania do biografii autorki. W utworze wyraźnie widać, jak istotne dla niektórych bohaterów jest pochodzenie i zachowanie pozorów. Zyndram-Kościałkowska ze względu na mezalians wynikający z różnicy majątkowej nie mogła poślubić człowieka, z którym się zaręczyła (Osiński, 2019, p. 445). W sytuacji fabularnej nakreślonej w Synowej znajdziemy echa tego doświadczenia, pisarka zdecydowanie nie pochwała zachowania matki pułkownika oraz rodziny Jarzębowiczów, pokazując, że odpowiednia pod względem majątkowym kandydatka nie zapewni szczęścia bohaterowi. W ten sposób nowela staje się głosem w pozytywistycznym dyskursie dotyczącym samodzielności kobiet oraz kojarzonych związków.

Również dwie pozostałe nowele opowiadają o miłości, jednakże w nieco inny sposób. Już tytuły utworów wskazują, że tym razem uczucia nie będą łączone z kwestiami społecznymi. Oba dzieła mają „muzyczny” charakter, co sugerują tytuły nowel, choć pisarka wykorzystała nawiązania również w sposób przekorny. I tak *Intermezzo* (czyli przerwa muzyczna między aktami opery) opowiada o spotkaniu podczas balu maskowego, w trakcie którego przerywnikiem w zabawie staje się rozmowa o kwestiach najważniejszych, zaś *Scherzo* (czyli szybki, żywy utwór instrumentalny) przedstawia skomplikowany układ relacji między artystą i powoli zakochującą się w nim Charlottą, która stopniowo oddala się od godnego jej miłości Pomiana. Utwory łączy nie tylko „muzyczna” proveniencja, lecz postaci artystów, których trudno oceniać pozytywnie – utalentowany rzeźbiarz nie chce lub nie potrafi pokochać godnej siebie kobiety i darzy uczuciem żadną hołdów wybrankę, skupiony na sobie muzyk robi wszystko, by zdobyć należącą do innego Charlottę, a gdy mu się to udaje, przestaje ją

dostrzegać . I tym razem, podobnie jak w Synowej, miłość wiąże się z rozczarowania, choć za każdym razem zobrazowane jest ono nieco inaczej.

Zyndram-Kościałkowska wykorzystuje w utworach filozoficzne inspiracje Młodej Polski, ale robi to niejako wbrew sobie, starając się nie poddawać modnym i popularnym teoriom. Widać to dobrze w noweli *Intermezzo*, w której pojawia się termin „nadczłowiek” wywodzący się z filozofii Fryderyka Nietzsche’go, ważnego dla wielu twórców epoki. W utworze *Wili* owo nawiązanie wprowadzone zostaje w sposób nieco przewrotny – bohater w czasie rozmowy krytycznie wypowiada się na temat płci pięknej. Bez wahania demaskuje hipokryzję światowych dam, które pozują na inne, niż są w rzeczywistości, a gdy nie są zepsute, od razu starają się udowodnić swoją wyższość i wchodzą w rolę „nadmężczyzny”.

Pisarka podważa zasadność posługiwania się pojęciami niemieckiego filozofa, wskazując, że ich obecność w kulturze ogranicza się do warstwy czysto językowej. Zyndram-Kościałkowska nie przedstawia koncepcji Nietzschego, dając tym samym do zrozumienia, iż dystansuje się od myśli autora. Tako rzecze Zaratustra, gdyż bliższa jest jej filozofia epoki wcześniejszej. Dodatkowo, twórczyni pomimo zauważalnego tematycznego odejścia od pozytywizmu nie rezygnuje z charakterystycznych dla tego okresu realistycznych obserwacji. Zgodnie z realistycznym modelem obrazowania chętnie sięga się po charakterystykę zewnętrzną, która staje się także sposobem opisu osobowości bohatera. Np.:

Twarz o grubych i dość pospolitych rysach, śniadą, ciemnym okoloną zarostem nie przyszłoby nikomu na myśl nazwać piękną, gdyby nie była z niej siła skupiona w sobie, nie tylko już muskularna jak z postaci całej, lecz wewnętrzna, twórcza, rozpalająca oczy szafirowe, głęboko osadzone pod brwią gęstą, równą niemal linią przerywną czoło. (Zyndram-Kościałkowska, 1906, p. 121)

Zyndram-Kościałkowska stara się relacjonować, a nie komentować. Narrator – dążąc do realistycznego obiektywizmu – zachowuje więc dystans, pozwalając śledzić zachowanie postaci:

Skończył. Podniósł głowę. Odrzucił z czoła włosy. Ocknął się i teraz ocknęła się publiczność, grzmiącymi wybuchła oklaskami. W sali całej, aż pod jej stropy, gdzie się najskromniejsi, lecz najzapaleńsi tłoczy słuchacze, nie było dłoni, które by nie klaskały, serca, które by nie były przyspieszonym tętnem. (Zyndram-Kościałkowska, 1906, p. 134)

Pisarka zręcznie łączy realistyczne prawdopodobieństwo z młodopolskimi tendencjami.

Śladem tych ostatnich wpływów jest również muzyczno-artystowski charakter nowel Scherzo oraz Intermezzo. Jak wskazuje Artur Hutnikiewicz w *modernizmie*:

[...] panował wciąż jeszcze duch Wagnera i Liszta, a więc koncepcja muzyki romantycznej i głęboko emocjonalnej, która chciała być tłumaczką tajemnic bytu, otwierać perspektywy nieskończoności, dawać wyraz obudzonemu w tych ostatnich dekadach kończącego się wieku metafizycznemu odczuwaniu rzeczywistości. (Hutnikiewicz, 1997, p. 29)

Utwory Intermezzo i Scherzo nie tylko tematycznie współgrały z muzycznym klimatem epoki, ale również zostały napisane z uwzględnieniem walorów dźwiękowych prowadzonej w nich narracji. Zyndram-Kościałkowska zadbała, by treść i forma były ze sobą zbieżne. Wolor muzyczny starała się oddać przede wszystkim w opisach przyrody, w których dokonuje synestezyjnego połączenia wrażeń, by oddać ulotność chwili, a jednocześnie zbliżyć odbiorcę do przeżyć bohaterów:

Jak barwy, światła i cienie, jak dźwięki, tak i wonie grały wielką symfonię wiosny. Zapach sianozęci potraçał o zapach akacji, ten znów mieszał się z wonią całych łańców konwalii, zaścielających taras przed balkonem pałacu (...). (Zyndram-Kościałkowska, 1906, p.134.)

Przywołanie różnych wrażeń (wzrok, słuch, zapach) ma oddać emocje bohatera. Wilhelmina buduje obraz opierający się na starannych komponentach świata, prowadzi czytelnika razem z melodią, ale jednocześnie rezygnuje z eksponowania emocji, z upsychnienia przyrody. Przeżycia wewnętrzne bohaterów nie przesycają opowieść, lecz pojawiają się jako przebłyski, które uatrakcyjniają przekaz, choć nie dają modernistycznego efektu ulirycznienia narracji.

We współczesnych utworach Wili nie zabraknie również tak charakterystycznej dla Młodej Polski opozycji artysta–filister, przy czym ocena pisarki, jeśli chodzi o konflikt między sztuką a mieszczańskim światopoglądem, nie jest już tak jednoznaczna. Artyści pojawiają się w dwóch nowelach: Intermezzo i Scherzo. Na uwagę zasługuje drugi z utworów, w którym pisarka m.in. kreśli obraz konfliktu między artystą a reprezentującym świat filistrów bohaterem (lowelasem). Konflikt ten nie ma jednak wymiaru ideologicznego, lecz jawi się jako brak porozumienia na płaszczyźnie emocjonalnej. Mistrz skrzypiec jest wrażliwy na piękno, na uczucia, widzi świat w zupełnie inny sposób niż przeciwstawiony mu mężczyzna. Obojętny na sztukę lowelas nie interesuje się talentem muzyka, zdaje się być przyziemnym zjadaczem

chleba, który jedynie ze względu na urodę hrabiny słucha koncertu. A jednak to obojętny filister (a nie wrażliwy muzyk) dostrzega cierpienie zakochanej kobiety oraz krzywdę związanego z nią mężczyzny. W utworze nie ma zażartej dyskusji pomiędzy obiema stronami, nie ma ostrych kontrastów, do czytelnika przemawiają czyny i myśli postaci. Po lekturze utworu trudno oprzeć się wrażeniu, iż to właśnie reprezentujący filistrów lowelas jest postacią pozytywną, bo autentyczną i prawdziwie wrażliwą na drugiego człowieka. Z kolei postać artysty staje się niegodna gloryfikacji.

W przypadku utworów pierwszej części zbioru również doszło do widocznego wymieszania obu epok. Bajkowy świat autorki jest dość specyficzny. Wila przenosi czytelników do czasów zamierzchłych, do starożytnej Grecji, na Wschód, gdzie bohaterami stają się ludzie i bogowie. Utwory są przesiąknięte mitologicznymi inspiracjami, bez znajomości których trudno byłoby w pełni zrozumieć tekst.

Tom otwiera bajka Alma Parens – tytuł nawiązuje do postaci wróżki/prząśniczki, której zadaniem było snucie magicznych nici ludzkiego losu. Autorka nie bez powodu wybrała akurat ten utwór jako pierwszą opowieść z cyklu bajek archaicznych. Stanowi on przygotowanie odbiorcy do dalszych opowieści, swego rodzaju wstęp, który również sugeruje, jak należy czytać kolejne utwory. Tytuł można bowiem przetłumaczyć jako „matka rodzicielka”, a dzięki zestawieniu z określeniem Alma Mater (łaciński zwrot odsyłający do szkoły wyższej) pojawia się kolejne znaczenie – zaproszenie do nauki. W tym kontekście pierwszy utwór byłby przygotowaniem do lektury, a bajki stawałyby się okazją do zdobywania wiedzy, zgłębiania tajemnic, studiowania siebie i świata.

Kościałkowska sugeruje, iż celem bajek będzie zmuszenie odbiorcy do myślenia, do zrozumienia ukrytej w nich prawdy, aspekt dydaktyczny nie narzuca się jednak. Poza tytułem zachętą do pogłębionego odczytania jest także stworzona przez pisarkę swoista rama konstrukcyjna. Charakterystyczne „dawno, przedawno było” wieńczące większość bajek nie tylko odsyła do czasów dawno minionych, lecz również może sugerować, że niegdyś ludzie częściej oddawali się refleksji, w większym stopniu analizowali swoje postępowanie. Powtarzalność zwrotu jest również częścią wykonywanych przez autorkę zabiegów rytmizujących tekst. Działanie to jest kolejnym punktem ukazującym fakt, iż pomimo sięgania

po formę młodopolską, pozytywistyczny sposób myślenia każe jej wykorzystać ukryty, ale wyczuwalny dydaktyzm.

Każda z bajek jest odrębną historią, przedstawia inne postacie. Ich warstwa fabularna to spójna opowieść o jakimś wydarzeniu, doświadczeniu, wypadku. Na przykład w *Deo ignoto* została opisana historia matki, która miała zdecydować o losach jedyne dziecko, poświęcając go jednemu z dwóch bogów. Każdy z nich reprezentował nieco inną ścieżkę życia. Pierwszy, bóg lodu, którego atrybut (piorun) wskazywał na to, iż jest to nikt inny jak Zeus, reprezentował siłę i wielką moc, lecz również oznaczał rezygnację z miłości, litości czy współczucia. Drugi, czyli mieszkający w pieczarze Hefajstos, był symbolem ciężkiej, pełnej cierpienia pracy, która jednak nie oznaczała zaparcia się siebie. Bohaterka utworu (Sława) nie była w stanie podjąć decyzji, ostatecznie żadnemu z bogów nie poświęciła swojego dziecka, przyprowadziła je z powrotem do małżonka. Zaskakujący finał utworu interpretowany w kontekście pierwszej bajki staje się symbolem ludzkiego przeznaczenia. O życiu człowieka nie decydują los czy chłodne kalkulacje, lecz serce, które każe wybierać to, co bliskie i kochane, a w kontekście imienia matki – własną drogę dochodzenia do sławy.

Skutki dokonanych wyborów pokazuje bajka *Prothesmia*, której bohater Proktus po śmierci staje przed trybunałem składającym się z bogów mających ocenić jego życie. Warto tutaj przywołać motto poprzedzające czasopiśmienny pierwodruk bajki: „dobremi bądźcie dla mnie, wy, co po mnie przyjdziecie (z egipskiego nagrobka)” (Zyndram-Kościałkowska, 1893, p. 310). Słowa te można powiązać z głównym wątkiem bajki. Proktus miał nadzieję, że sędzący go bogowie będą dla niego łaskawi. Dzieje się jednak inaczej. Żaden z bogów nie okazał bohaterowi litości, bóstwa dostrzegają jego winy i oskarżają go o lenistwo, zaniechanie, złą wolę. Nieoczekiwany zwrot akcji następuje, gdy na życzenie Proktusa przywołani zostaną jego przodkowie, którzy mogliby zostać pociągnięci do odpowiedzialności za winy potomka. Oskarżony wbrew przewidywaniom czytelnika rezygnuje jednak z tej formy ucieczki przed karą, nie decyduje się na obarczenie własnymi winami przodków i postanawia ponieść konsekwencje swoich czynów. W jego decyzji kryje się morał bajki, pokazującej znaczenie odwagi cywilnej, która ma moc sprawiania, że nawet najbardziej godzien pogardy człowiek odzyskuje prawo do szacunku. Historia Proktusa może jednak być odczytana również jako opowieść o wadze skruchy dającej nadzieję na odkupienie win. Owa podwójność perspektyw

sprawia, że wymowa finału staje się niejednoznaczna, co zmusza czytelnika do samodzielnej oceny, do wyboru własnej interpretacji.

Pisarka stara się poruszać różne problemy, nakładając na nie mitologiczno-historyczną maskę. Czytając bajki, można dostrzec, jak wielką wiedzę posiadała autorka, zwłaszcza jeśli chodzi o dzieje i mity starożytnej Grecji. Wila sięgała nie tylko do popularnych opowieści, ale również nawiązywała do rzadziej opowiadanych historii. I choć przy pierwszej lekturze można odnieść wrażenie, iż pisarka dochowuje wierności przekazom kulturowym, z czasem zaczyna okazywać się, że swobodnie przekracza ramy mitów, na przykład nazywając Hefajstosa Grekiem oraz nadając Aresowi atrybut sążnistonogiego. Proponuje nam własną interpretację wykorzystywanych przekazów, ale także własną wizję dawnego świata.

Za dobry przykład takiego postępowania uznać można bajkę *Mutato nomine*. Tytuł nawiązuje do Horacjańskiego cytatu „O tobie mówi bajka, chociaż pod zmienionym imieniem”, sugerując jednocześnie, że snuta przez Zyndram-Kościałkowską opowieść ma wymiar uniwersalny. Autorka przenosi czytelnika na Wschód, do kraju haremów, by opowiedzieć o wysoko urodzonym młodzieńcu, który znudzony dotychczasowym życiem wyrusza w podróż i odnajduje klucz do serca jednej z niezdojanych wcześniej kobiet. Mimo że taki właśnie był cel bohatera i udało mu się dokonać tego, czego nikt inny wcześniej nie zrobił, tak naprawdę mężczyzna nie czuje się szczęśliwy. Hussain początkowo wydaje się zachwycony miłością, którą ofiarowała mu niezwykła kobieta, jednakże z czasem przestaje mu to wystarczać.

Na pierwszy rzut oka jest to historia miłosna, jednakże nie tylko o to chodzi w bajce. Czy tak naprawdę Hussain chciał znaleźć jedynie kobietę, czy może interesował go ogólny sens życia? Bohater nie potrafił odnaleźć się we własnej rzeczywistości, jego podróż to symboliczne szukanie ścieżki rozwoju. Potwierdzeniem takiego odczytania może być zamieszczona wraz z pierwodrukiem utworu dedykacja dla Marii Konopnickiej: „cichą mą „Aphonię” haremową nazwałaś duszą. Niechże ta bajka w świat idzie pod twego imienia osłoną, niech Ci przyniesie echo rozmów naszych w ogrodach Fraskati w srebrne letnie noce, pod wonnych lip konarami” (Zyndram-Kościałkowska, 1891, p. 2).

Dwie ostatnie bajki poświęciła Zyndram-Kościałkowska problemowi cierpienia. Pierwszą z nich jest *Dura lex, sed lex* („twarde prawo, ale prawo”). Pisarka przedstawia w nim historię okrutnego czynu, jakiego dopuścił się barbarzyński lud Pelazgów na Atenkach. W

ramach zemsty za doznane krzywdy Pelazgowie wykorzystali czas świętowania Greków, napadli na kąpiące się w morzu kobiety, porwali je i zniewolili. Okrucieństwo nie przyniosło jednak dobrych skutków. Napastnikom nie udało się złamać zniewolonych kobiet, dumne Atenki nie zapomniały o swym dziedzictwie i urodzone z gwałtu dzieci wychowywały w pogardzie dla ojców i ich kultury. Kolejne konflikty oraz obawa przed zemstą skrzywdzonych kobiet i ich dzieci popchnęły Pelazgów do następnej zbrodni – wymordowania ateńskich branków oraz ich potomstwa. Okrucieństwo bohaterów zostało ukarane: ziemia Pelazgów przestała dawać plony, a kobiety stały się niepłodne. Zło, jakiego dopuścili się bohaterowie, popychało ich do kolejnych zbrodni, których ostatecznym finałem była porażka krzywdzicieli. Utwór wbrew pozorom nie przynosi czarno-białej wizji świata. Pisarka pokazuje narastanie przemocy, która odciska piętno nie tylko na krzywdzicielach zapamiętujących się w zbrodniach, lecz również na skrzywdzonych kobietach uczących dzieci nienawiści i pogardy do ojców-gwałcicieli.

Ostatnia bajka również nawiązuje do motywu cierpienia. Telos, co z greckiego można przetłumaczyć m.in. jako „doprowadzenie do stanu doskonałości”, opowiada historię poszukiwania ideału. Hefajstos, boski rzemieślnik, tworzy wraz z Prometeuszem niezwykle dzieło w postaci kobiety o imieniu Rozkosz. Każdy z bogów ofiaruje jej coś od siebie, czyniąc ją jeszcze bardziej niezwykłą. Kobieta miała zamieszkać wśród śmiertelników, lecz nim to się stało, mieszkańcy podziemi stworzyli własne dzieło, któremu nadano imię Boleść. Obie kobiety zesłano na ziemię, by podróżowały po ludzkim świecie. Wędrujące razem Rozkosz i Boleść są uosobieniem tytułowej doskonałości, która nie polega na poznaniu jedynie szczęścia, dobra i radości. Pełnię osiągnąć można tylko wówczas, gdy doświadcza się wszystkiego, co przynosi życie. Świat nie może być idealny, pełen jedynie przyjemności, cierpienie jest jego ważną częścią, nieodłącznym elementem.

Obok zróżnicowania tematycznego oraz interpretacyjnego na uwagę zasługuje także styl bajek Zyndram-Kościałkowskiej. Znacznie wyraźniej jest tu widoczny wpływ młodopolskich inspiracji. Pisarka starała się oddać archaiczny charakter snutych opowieści. Budowane przez nią zdania są długie, składnia skomplikowana. Jednocześnie w opisach otoczenia (zwłaszcza przyrody i architektury) doszukać się można próby zrytmizowania tekstu, wyeksponowania tak ważnej dla poezji tamtego czasu warstwy dźwiękowej.

Bywały lazurowego morza słodkie, a monotonne kołysanki; zefirów westchnienia i polnych koników szczebioty. Bywały strumienia w gaju... a może i inne jakie szepty srebrne... Bywały skrzydeł motyli... a może pierzchliwych stóp kobiecych szelesty. (Zyndram-Kościałkowska, 1906, p. 36.)

Pisarka sprawnie operuje językiem – buduje rytmiczną powtarzalność poprzez rozpoczynanie kolejnych zdań tym samym wyrazem, przez operowanie powracającymi pauzami. W warstwie dźwiękowej autorka stara się wykorzystać instrumentację głoskową (w tym przypadku jest to instrumentacja głoskami syczącymi i szeleszczącymi).

Dążenie do brzmieniowej organizacji wypowiedzi, łączenie różnych wrażeń, tworzenie ciągów opisowych mających oddać bogactwo prezentowanej rzeczywistości można również zauważyć w interesujących, choć przez nadmierne nagromadzenie nużących nieco poetyckich porównaniach: „Toteż i Akteus pojął jak niewolnicę cichą, jak owieczkę potulną, jak Artemida śmiałą, jak sama Demeter silną, a jak królowa w niedostępnej swej ciszy dumną, lnianowłosą, białolicą córkę północy” (Zyndram-Kościałkowska, 1906, p. 8.).

Zyndram-Kościałkowska chętnie sięga także po epitety, zarówno konwencjonalne np.: samotna wróżka, kołowrót kryształowy, jak i te bardziej wyszukane np.: obcoplemienny przybysz, sny dionizesowe, czy wreszcie epitety, będące połączeniem dwóch słów np.: białoramienna, rumianolice. Rzecz jasna nie zabraknie również metafor, które czerpią inspiracje z mitologicznego źródła, ale też tworzone bywają spontanicznie (jedną z ciekawszych przenośni są m.in. gór biodra, pojawiające się w bajce Deo ignoto).

Język bajek jest przeładowany, nadmiar mający sugerować archaiczną chwilami utrudnia zrozumienie sensu. Lektury nie ułatwiają specyficzne rozwiązania stosowane przez pisarkę, np. umieszczanie partykuły bo zaraz po pierwszym słowie w zdaniu, np.: „Wszyscy bo przeciw niemu powstał!” (Zyndram-Kościałkowska, 1906, p. 61.). W normalnym przypadku można by uznać to za błąd w druku lub składzie, stwierdzić, iż zamiast bo miało być by, lub po prostu uważać partykułę za zbędną. Jednakże zabieg ten pojawia się więcej niż raz, przez co można wnioskować, że było to celowe – choć chwilami irytujące – działanie pisarki.

Mitologiczne inspiracje oraz umiejętność nadania utworom archaicznego brzmienia, które przenosi czytelnika do świata starożytnej Grecji, wskazują na wiedzę i umiejętności pisarki. Zawikłane, momentami niezrozumiałe i nieco na siłę skomplikowane opowieści, są także ciekawym świadectwem literackich eksperymentów autorki, pragnącej skłonić odbiorcę do uważnej, pogłębionej lektury.

W Bajkach archaicznych i nowelach połączenie umiejętności, kreatywności oraz wiedzy pozwoliło pisarce stworzyć ciekawy obraz zarówno dawnego świata, jak i współczesności. Małe formy narracyjne Wilhelminy Zyndram-Kościałkowskiej zasługują na lekturę nie tylko dlatego, że są interesującą (choć niewolną od pewnych uchybień) próbą przedstawienia wciąż aktualnych problemów (miłość, cierpienie, poszukiwanie sensu życia), lecz również ponieważ wyszły spod pióra kobiety, która na przełomie epok szukała swojego miejsca w literaturze. Wypróbując wprowadzone przez Młodą Polskę nowości, nieświadomie pokazała, że mimo wszystko to pozytywizm był bliższy jej sercu. Eksperymentowała na poziomie treści i stylu, tak jak większość młodopolskich pisarzy, jednak nie potrafiła (a być może również nie chciała) pozbyć się pozytywistycznego sprofilowania. Umieściła w tomie Synową, choć kompletnie odstawała ona od reszty utworów, wprowadziła filozoficzne inspiracje oraz popularne motywy postaci, jednocześnie poddając je krytyce, co potwierdza fakt, iż tom rzeczywiście był pewnego rodzaju próbą odnalezienia się w nowej rzeczywistości literackiej.

Bibliografia:

- Bachórz, J. (1991). Bajka. In: J. Bachórz, A. Kowalczykowska (ed.), *Słownik literatury polskiej XIX wieku* (p. 65–68). Wrocław: Ossolineum.
- Biegeleisen, H. (1897). W. Zyndram-Kościałkowska. *Słowo Polskie*, 106, 2.
- Bordzoł, P. (2022). Warszawsko-grodzieński trójkąt (auto)biograficzny. *Sztuka Edycji*, 21(1), 33–46.
- Borkowska, G. (1993). Nowela, opowiadanie, mikropowieść. In: A. Brodzka et al. (eds.), *Słownik literatury polskiej XX wieku* (pp. 719–727). Wrocław: Ossolineum.
- Chmielowski, P. (1902). *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*. Warszawa: Gebethner i Wolff.
- Chmielowski, P. (1895). *Nasi powieściopisarze*. T. 2, Warszawa: Gebethner i Wolff.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. (1976). Bajka. In: J. Sławiński (ed.) *Słownik terminów literackich* (pp. 42–43). Wrocław: Ossolineum.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński, J. (1976). Nowela. In: J. Sławiński (ed.) *Słownik terminów literackich* (p. 42), Wrocław: Ossolineum.
- Hutnikiewicz, A. (1994). *Młoda Polska*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Ihtanowicz, E. (2000). *Literatura polska drugiej połowy XIX wieku (1864–1914)*. Warszawa: TRIO.
- Jankowski, E. (1973). *Eliza Orzeszkowa*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Konopka, M. (2006). Księgarnia Polska Bernarda Połanieckiego we Lwowie w dobie autonomii (1889–1914). In: H. Kosętko (ed.), *Kraków–Lwów: książki, czasopisma, biblioteki* (pp. 30–41). Kraków: Księgarnia Akademicka.

- Marcjan, M. (1991). Nowela. In: J. Bachórz, A. Kowalczykowska (eds.), *Słownik literatury polskiej XIX wieku* (pp. 614–620). Wrocław: Ossolineum.
- Osiński, D. M. (2019). Materia biografii jako pamięć kultury. Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska o Elizie Orzeszkowej – próba rekonstrukcji archiwalnej. In: J. Ławski, S. Musijenko (eds.), *Eliza Orzeszkowa. Pamięć kultury. Studia i glosy* (pp. 439–472). Białystok-Grodno: Temida 2.
- Osiński, D. M. (2020a). Miejsce tradycji. Refleksja autobiograficzna Wilhelminy Zyndram-Kościałkowskiej. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. 312, Studia Historicolitteraria*, 20(2), 263–289.
- Osiński, D. M. (2020b). Szanse i perspektywy edukacji. Z zapisków Wilhelminy Zyndram-Kościałkowskiej. In: I. Fedorowicz, M. Dawlewicz, K. Geben (eds.), *Pod znakiem orła i pogoni, Polsko-litewskie związki naukowe i kulturowe w dziejach Uniwersytetu Wileńskiego. Zbiór studiów* (pp. 158–182). Wilno: Uniwersytet Wileński.
- Osiński, D. M. (2017). Wilhelminy Zyndram-Kościałkowskiej próby oceny dramatu i teatru. In: M. Gabrys-Sławińska (ed.), *Polska krytyka teatralna XIX wieku* (pp. 39–73). Lublin: Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej.
- Orzeszkowa, E. (1956). E. Jankowski (oprac.), *Listy zebrane, Vol. III*. Warszawa: Ossolineum.
- Podraza-Kwiatkowska, M. (1992). *Literatura Młodej Polski*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Romanowski, A. (2003). Pozytywizm na Litwie. Polskie życie kulturalne na ziemiach litewsko-białorusko-inflanckich w latach 1864–1904. Kraków: Universitas.
- Salwińska, W. (2002). Kalendarze wileńskie w latach 1905–1915. *Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis*, 12, *Studia Historicolitteraria* 2, 179–180.
- Śp. Wila Zyndram-Kościałkowska. Wspomnienie pozgonne. *Dziennik Wileński*. (1926), 101, 3.
- Waksmund, R. (1993). Bajka. In: A. Brodzka et al. (ed.), *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Wrocław: Ossolineum.
- Wiśniewska, I. (2014). *Kalendarium życia i twórczości Elizy Orzeszkowej, Vol. 1–2*, Warszawa: Fundacja Akademia Humanistyczna.
- Zdanowicz, A. (1861). *Słownik języka polskiego*. Wilno: Maurycy Orgelbrand.
- Złotnicka, A. (2019). Polska literatura kobieca na przełomie XIX i XX wieku. *Tekstura*, 8, 61–79.
- Zyndram-Kościałkowska, W. (1897). Aponia. *Słowo Polskie*, 113, 3.
- Zyndram Kościałkowska, W. (1906). *Bajki archaiczne*. Lwów: Księgarnia Polska.
- Zyndram-Kościałkowska W. (1887a). Intermezzo. *Życie*, 42, 1–3; 43, 3–4; 44, 1–3; 45, 1–4.
- Zyndram-Kościałkowska W. (1888). Intermezzo. *Gazeta Narodowa* 265, 1; 266, 1; 267, 2; 268, 2.
- Zyndram-Kościałkowska W. (1893). Prothesmia. In: Upominek. Książka zbiorowa na cześć Elizy Orzeszkowej (pp. 310–315). Kraków, Petersburg: Gebethner i Wolff.
- Zyndram-Kościałkowska W. (1885). Scherzo. *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*, 66, 3–4; 67, 2–3; 68, 2–3; 69, 2–3; 70, 2–3; 71, 2–3; 72, 2–3; 73, 2–3; 74, 2–3; 75, 2–3; 76, 2–3; 77, 6–7.
- Zyndram-Kościałkowska W. (1887b). Synowa. *Nowa Reforma*, 289, 1; 290, 1; 291, 1; 292, 1; 293, 1; 294, 1; 295, 1; 296, 1; 297, 1.

Maciej Żyśko

Uniwersytet Marii-Curie Skłodowskiej, Lublin

e-mail: maciej.zysko5@gmail.com

We're not playing Postman's Knock here! Ou qu'est-ce qu'on doit faire pour préserver la fonctionnalité du texte en traduction. Une étude de cas sur Going Postal de Terry Pratchett

Abstract: In the following article, the author tries to analyse and compare selected translation solutions of a fragment of Terry Pratchett's *Going Postal* translated to French by Patrick Couton and to Polish by Piotr W. Cholewa. The aim of the analysis is to find out which factors affect the translation process and which types of changes they necessitate. The author bases his analysis on Katherina Reiss's notion of textual functions, as well as on Vinay's et Darbelnet's methodology of translation. The author concludes by stating that the factors that affect the translation process in this case are, among others, lack of analogous concepts in SL and TL, grammatical, syntactic and lexical differences, as well as internal logic and cohesion of the ST.

Keywords: Pratchett, translation, textual functions

1. Introduction

Terry Pratchett est certainement un auteur très important dans le canon de la littérature fantasy. Son cycle fameux *The Discworld Series* (fr. *Les Annales de Disque-Monde* ; pl. *Świat Dysku*) a ses amateurs partout dans le monde grâce aux nombreux traducteurs qui ont tenté de transférer son style et son humour caractéristiques. En analysant les traductions en français et en polonais, nous pouvons constater que leurs auteurs ont choisi des approches très différentes pour familiariser les nouveaux lecteurs avec les œuvres de Pratchett.

Dans cet article, nous allons donc étudier quelques problèmes de traduction sélectionnés et comparer deux traductions en soulignant les différences entre elles : la traduction française de Patrick Couton (2013), et la traduction polonaise de Piotr W. Cholewa (2008) du roman *Going Postal* (fr. *Timbré* ; pl. *Piekło Pocztove*) de Terry Pratchett (2004) afin de répondre à la problématique de recherche définie dans le titre de cette contribution.

2. Problème de recherche

Dans notre propos, nous nous concentrerons sur les traductions mentionnées ci-dessus afin d'établir quelles différences peuvent apparaître entre les versions linguistiques d'un même texte source et nous allons formuler quelques hypothèses concernant les raisons pour lesquelles ces changements apparaissent.

3. Base théorique

Les propositions théoriques de Katherina Reiss, qui concernent la typologie et les fonctions du texte, nous serviront de principale base théorique de cette étude. Selon Reiss (1981), « textes écrits peuvent avoir une ou plusieurs intentions. Cependant, en général, juste une seule intention est dominante ». Dans ce cadre, les textes peuvent avoir trois fonctions principales : fonction informative – communication de contenu ; fonction expressive – communication de contenu artistique ; fonction opérative – communication de contenu à caractère de persuasion.

Il convient de mentionner aussi que les locutions sont parfois composées des fragments qui ont des fonctions différentes ou même peuvent remplir plusieurs fonctions à la fois. Reiss (1981) les appelle les loan structures et suggère qu'une des tâches du traducteur est de les conserver dans la mesure du possible.

Le traducteur doit analyser le texte sur les niveaux de son entièreté et d'unités plus petites (paragraphe, phrases, mots), déterminer la fonction de chaque unité et faire de tels choix qui permettent de transférer les éléments principaux de chaque texte pour qu'il puisse remplir la même fonction. Cependant, il arrive parfois que les traducteurs introduisent certains changements au texte traduit par rapport au texte source. Ces modifications, selon Reiss (1981), peuvent être regroupées en deux catégories : soit, elles sont intentionnelles (intentional) et apparaissent chaque fois où les cibles du traducteur sont différents que ceux de l'auteur du texte original, par exemple quand les propriétés du public changent ; soit, elles sont forcées (unintentional), causés par les différences aux niveaux des systèmes des deux langues (grammaire, syntaxe, etc.).

Dans le contexte de la méthodologie de traduction, d'après Vinay et Darbelnet (2000), ces changements sont effectués (ou non) dans le cadre des trois méthodes de traduction directe : l'emprunt (emprunter le terme de la langue source), le calque (traduire les éléments du terme source pour créer un nouveau terme dans la langue cible) et la traduction mot-à-mot ainsi que dans le cadre des quatre méthodes obliques de la traduction : la transposition (changer la nature des mots sans changer le sens), l'équivalence (employer les expressions fossilisées qui fonctionnent dans les deux langues), l'adaptation (créer une nouvelle situation dans la langue cible) et la modulation (changer la perspective entre les deux locutions). Toutes ces méthodes, en théorie, devraient servir de transmettre le sens en préservant la fonction de la locution.

Dans cet article, nous allons traiter chaque exemple ci-dessous comme un seul texte et essayer d'établir quelles sont ses fonctions et quelles actions le traducteur a pris pour les préserver et pour produire la traduction finale.

4. Analyse des problèmes de traduction sélectionnés

Avant de commencer l'analyse des exemples ci-dessus, il faut faire quelques remarques, surtout sur deux choses : notre choix d'exemples et le contexte de la scène.

Les exemples que nous allons analyser ont été bien choisis et sélectionnés en fonction des problèmes potentiels de traduction. Les passages semblent problématiques à cause de la grammaire, du manque des correspondances entre la langue cible et la langue source, et aussi parce qu'ils contiennent beaucoup d'humour caractéristique à la prose de Terry Pratchett. Les exemples des pratchettismes dans le texte peuvent être les jeux des mots, les blagues linguistiques et d'autres exemples de la créativité linguistique du romancier qui peuvent exiger de la créativité comparable de la part du traducteur.

Avant de nous concentrer sur les exemples sélectionnés, nous estimons utile de présenter brièvement le contenu du roman pour familiariser le lecteur avec le contexte nécessaire : Moite von Lipwig, un escroc professionnel, vient d'être nommé le chef du poste à Ankh-Morpork (la ville modelée d'après New-York où la majorité d'histoires qui appartiennent à The Discworld Series se déroulent). Les vieux facteurs sont sceptiques à la nomination et ils veulent que Moite subisse une épreuve qui est menée par l'Ordre de la Poste présidée par l'honorable maître. Cette

épreuve, c'est la Tournée – une adaptation de la route quotidienne du facteur avec l'objectif de distribuer une lettre, mais réalisée de manière exagérée et beaucoup plus dangereuse que le travail typique dans le secteur postal. Moite doit faire face aux obstacles comme « la bouteille de bière abandonnée par le négligeant », les « rabats avec les lames de rasoir » ou des chiens agressifs pour que les facteurs l'acceptent comme l'un d'eux.

4.1. Exemple 1

Puisque nous savons déjà le contexte de la scène analysée, on peut passer à une des premières phrases :

Be you the Unfranked Man? (Pratchett, 2004. p. 118)

Est-ce vous le non-affranchi ? (Couton, 2013. p. 172)

Czy jesteś Człowiekiem Nieofrankowanym? (Cholewa, 2008. p. 119)

La toute première question de l'honorable maître en anglais est la suivante : « Be you the Unfranked Man? ». Cette locution ne vient pas de la langue typique. Certes nous voyons une instance de l'inversion qui est un mécanisme typique dans la langue anglaise, mais ce qui est intéressant dans ce cas, c'est la forme de l'infinitif *be*, qui sert à souligner le caractère formel des mots de l'honorable maître, donc la locution ci-dessus a principalement la fonction expressive.

Pour le traducteur français, le choix était relativement simple. Dans la langue française, il est tout à fait possible de formuler les questions en employant l'inversion et, de plus, cette manière de le faire est aussi considérée comme la caractéristique typique du langage soutenu et ainsi la même expressivité est conservée.

Néanmoins, dans le cas de la langue polonaise, la syntaxe de la question est – en général – la même que celle de la constatation, alors il n'est pas possible de copier la structure du texte source, mais cela n'a pas constitué un problème pour Cholewa, qui a résolu cette situation en utilisant la forme composée *jesteś* (3e personne singulière du verbe *być* (être) + particule/interjection *żeś*). Après une petite requête, nous avons trouvé plusieurs exemples de

cette forme dans nombreuses traductions de Shakespeare , ce qui mène à penser que peut-être cette forme existe dans la conscience commune des locuteurs de la langue polonaise et peut être associée avec le style soutenu ou archaïque, et pour cette raison elle peut être considérée comme une proposition rendant assez bien l'original. Nous voyons donc que le traducteur a réussi à préserver la fonction expressive même s'il était nécessaire de faire quelques changements.

4.2. Exemple 2

'Then let him walk the Walk!' the unseen voice commanded. (p. 121)

- Alors qu'il s'avance pour la Tournée ! ordonna la voix invisible. (p. 176)

- Niech zatem drogę przez Tor utoruje! - nakazał niewidoczny właściciel głosu. (p. 122)

Dans ce cas, il faut se concentrer sur l'expression walk the Walk qui contient une allitération à fonction expressive – elle est un jeu de mots de caractère humoristique, donc le traducteur doit essayer de préserver son spécificité. Le traducteur français n'a pas réussi à le faire et faute de cette traduction, la version française a perdu un peu de l'humour. La prose de Pratchett est pleine de jeux de mots et de petites blagues similaires à celle-ci.

Quant au traducteur polonais, il est arrivé plus près d'une solution optimale ou, peut-être, il a même amélioré l'original. En joignant le nom tor et le verbe utorować qui viennent de la même famille de mots, Cholewa a augmenté l'effet comique : la langue polonaise ne supporte pas bien des répétitions et leur utilisation délibérée est considérée comme amusante.

Mais une autre question se pose ici : pourquoi le traducteur polonais a remplacé the unseen voice par niewidoczny właściciel głosu ? Peut-être pensait-il que puisque la voix est toujours invisible et la solution mot-à-mot pourrait dans ce cas constituer un pléonasme, il a choisi de corriger l'original.

4.3. Exemple 3

'Let him don the Boots!' the voice went on.

Amazing how you can hear capital letters, Moist thought, trying not to choke on the cloth. (p. 121)

« Qu'il enfile les Souliers ! » reprit la voix.

C'est étonnant qu'on arrive à entendre les lettres majuscules, songea Moite en tâchant de ne pas s'étouffer sur le tissu. (p. 176)

- Niech włoży Buty! - ciągnął głos.

Zabawne, jak można usłyszeć wielkie litery, pomyślał Moist, próbując nie udusić się tkaniną. (p. 122)

Ici, il est intéressant de s'arrêter sur le mot *Buty* dans la traduction polonaise. Le mot anglais *boots* désigne un type de chaussures qui couvrent l'entièreté du pied et qui sont lourdes et fortes (Collins Dictionary, Merriam-Webster Dictionary). De plus, dans ce contexte, les *Boots* sont comme faits en plomb et leur poids a une fonction précise dans le rituel décrit. Le terme *souliers* en est un équivalent exact (TLFi). Mais en polonais, le traducteur a décidé d'employer le terme plus neutre. Pourquoi ? Peut-être, il n'y a pas de terme polonais qui corresponde exactement à cette catégorie de chaussures ?

Cambridge Polish-English Dictionnaire propose deux équivalents du mot *boot* en ce sens : *but* et *kozaczek*. Bab.la liste en addition le mot *botek* et les dérivations de ces trois termes. *Kozaczek* (qui n'est pas inclus dans le WSJP) et *kozak* désignent un type de chaussures qui sont portées particulièrement en hiver, tandis que *botek* est décrit comme « un type de chaussures à tige haute qui est utilisé surtout par les femmes et les enfants » (SJP PWN). Bref – ces équivalents n'ont pas une même connotation que les *boots*. L'équivalent polonais possible dans ce contexte pourrait être *buty robocze*. Le traducteur a pourtant choisi *Buty*, peut-être pour respecter la composition de l'original. Cet exemple illustre que parfois le traducteur doit faire face aux limitations qui influencent son choix de vocabulaire.

4.4. Exemple 4

'The Unfranked Man walketh alone! On his tod, Tolliver Groat! He doesn't want to be a Junior Postman, oh no, nor even a Senior Postman, not him! He wants to achieve the rank of Postmaster all in one go! We're not playing Postman's Knock here, Junior Postman Groat! You talked us into this! We are not mucking about! He's got to show he's worth it!' (p. 124)

Ce non-affranchi marche seul ! Tout seul, Tollivier Liard ! Il ne vaut pas être préposé novice, oh, non, ni même premier préposé, pas lui ! Il veut arriver au rang de receveur d'un seul coup! On ne joue pas au jeu du facteur, préposé novice Liard! C'est vous

qui nous avez entraînés là-dedans! On ne rigole pas, nous ! Il doit prouver qu'il le mérite ! (pp. 179-180)

- Ten człowiek nieofrankowany musi iść sam! Bez pomocy, Tolliverze Groat! On nie chce zostać młodszym listonoszem, o nie, ani nawet starszym listonoszem! To nie dla niego! On chce jednym skokiem dotrzeć do rangi poczmistrza! Więc nie bawimy się tu w listonosza Stuka, młodszy listonoszu Groat! Ty nas do tego namówiłeś! I nie będziemy tracić czasu! Ma nam pokazać, ile jest wart! (pp. 124–125)

Ici le problème se pose avec l'expression Postman's Knock, qui est le nom d'un jeu de baisers populaire aux États-Unis. Pendant le jeu, on échange les baisers entre un groupe de filles et un groupe de garçons en certain ordre imposé par une attirée (Mullich, 2021).

En français – un jeu appelé le jeu du facteur existe vraiment, mais le terme désigne un autre type d'activité, dans lequel les enfants s'assoient dans un cercle au sol et l'un d'entre eux devient le facteur, qui circule autour du groupe. Le rôle de facteur est de distribuer une lettre – de donner un objet spécifié à la personne, qui, à son tour, devient obligée de chasser le facteur et de ne pas le laisser prendre sa place sur le sol. Si le receveur de la lettre réussit à capturer le facteur il devient le nouveau facteur (amedejoueur.com, 2022). Couton s'est donc servi de l'équivalence.

Pour le lecteur polonais, l'équivalent possible du nom du jeu français serait Chodzi lisek koło drogi, mais – bien sûr – cet équivalent ne peut pas être appliqué ici, parce que cela pourrait facilement rater la blague : il faut se souvenir du fait que c'est un vieux facteur qui prononce ces mots. S'il s'agit du titre anglais, on ne peut pas l'utiliser parce que le jeu n'est pas connu aux lecteurs polonais. Cholewa a alors décidé de rendre « We're not playing Postman's Knock here » comme « nie bawimy się w tu w listonosza Stuka », ce qui constitue un exemple de l'adaptation. Cholewa a créé un nouveau jeu qui fonctionne uniquement dans le texte cible. Le jeu n'existe pas, donc peut-être la blague a été ratée quand même ? Bien sûr, le terme fait référence à la poste et le fait de frapper aux portes (listonosz Stuk se traduit littéralement : le facteur Toc), mais il ne correspond pas à un vrai jeu et donc l'effet comique qui est fondé sur le fait que le vieux facteur utilise (dans le contexte postal) une expression qui peut être associée avec les fêtes des adolescents américains disparaît dans la traduction polonaise.

4.5. Exemple 5

It would be a poor lookout if he wasn't a better player of les buggeurs risibles than this bunch of old fools! (p. 125)

Ça n'avait rien d'encourageant s'il ne savait pas mieux jouer au con que cette bande de vieux imbéciles ! (p. 181)

Żle by to wyglądało, gdyby nie był lepszym graczem w les durnieures risibles od tej gromady starych durniów! (p. 126)

Dans ce cas, l'expression intéressante, ce sont « les buggeurs risibles ». Il faut mentionner, que dans le cadre des Annales du Disque-Monde, qui sont une parodie de notre réalité et y font fréquemment références, les langues réelles fonctionnent sous les noms changés. Cet emploi permet de caractériser les personnages et les cultures de manière facile, en évoquant les stéréotypes linguistiques y liés. Par exemple, les adages latins et français que nous connaissons de certains contextes spécialisés (ex. légal) ou registres spécifiques (ex. langage soutenu) existent et fonctionnent sur le Disque exactement comme dans la réalité. Le latin et le français sont appelés respectivement : l'éphèbien et le quirmien. Dans le cas de cette scène-ci, Moite emploie cette expression pour décrire ses activités professionnelles d'un escroc. Pour comprendre pourquoi, il en faut analyser le côté linguistique.

D'après TLFi, le mot risible signifie « qui fait rire » et il est possible de l'utiliser en fonction d'un substantif. Par contre, l'adjectif buggeur semble être une variante romanisé du mot anglais bugger. C'est une expression informelle qui peut être traduite en français comme un salaud ou un connard (Collins French Dictionary). Il est aussi très britannique, donc il est peu probable que le lecteur non-anglophone le connaisse et pour cette raison, il faut effectuer quelques changements (adaptations) pour le traduire en préservant son humour.

La décision de Cholewa était de remplacer le radical bugger avec le mot polonais équivalent dureń (ce qui constitue une adaptation). Grâce à ce choix, il a pu conserver ce sens et la manière de sa présentation en écrivant les durnieures risibles. En plus, il a décidé aussi de traduire old fools en starych durniów, ce qui peut être considéré comme un indice pour le lecteur polonais.

Dans le cas de la traduction française, Couton n'avait pas trop de choix. Une expression française dans le texte français ne peut pas avoir la même expressivité. Une solution possible pourrait être de changer la fonction des emprunts français dans le roman et remplacer cette langue par une autre, qui remplirait la même fonction. Mais en même temps, il faut se souvenir du fait qu'ici, nous parlons d'une œuvre qui appartient à une longue série fantasy, donc une telle décision aurait signifié une fracture dans la continuité de la série. Couton a donc décidé de sacrifier un élément humoristique pour la cohésion du Disque-Monde en version française.

4.6. Exemple 6

'Well, Mister Postmaster? Will you face the postman's greatest challenge? Will you face...' the voice paused for effect and just in case there might be a few bars of portentous music, 'the Enemy at the Gate?'

'Face it and o'ercome it, if you demand it!', said Moist. The fool had called him Postmaster! It was working! Sound as if you're in charge and they start to believe it!

Oh, and 'o'er' had been a good touch, too. (p. 126)

« - [...] Alors, monsieur le receveur ? Allez vous affronter le plus grand défi du facteur ? Allez vous affronter... (la voix marqua un temps pour l'effet et au cas où retentiraient quelques mesures de musique pompeuse) l'Ennemi au Portail ?

- L'affronter et le terrasser, si vous l'exigez ! » répondit Moite. L'imbécile l'avait appelé receveur ! Ça marchait ! Donner l'impression qu'on a l'autorité, et ils commencent à y croire ! Oh, et le « terrasser » était aussi une chouette idée. (p. 183)

- [...] I co, panie poczmistrzu? Czy zmierzysz się z największym wyzwaniem listonosza? Czy zmierzysz się z... - głos urwał dla efektu i na wypadek, gdyby zabrzmiało kilka akordów złowieszczej muzyki – z Nieprzyjacielem u Bramy?

Zmierzę się i pokonam go, jeśli tego żądacie! - odparł Moist. Ten dureń nazwał go poczmistrzem! To zadziałało! Mów, jakbyś to ty rządził, a zaczną w to wierzyć!

I to „pokonam go” też było niezłym pociągnięciem. (p. 127)

Dans cet exemple, il y a plusieurs solutions à remarquer. Premièrement, nous allons nous concentrer sur le mot o'ercome. Ce mot n'appartient pas à l'anglais standard et n'apparaît pas dans les dictionnaires que nous avons consultés. C'est plutôt une sorte de stylisation d'un autre mot : overcome (Collins: surmonter, affronter). Pourquoi Moite, a-t-il choisi cette variante et

pourquoi pense-t-il que c'est une chouette idée ? Analysons le contexte lexicographique de ce mot.

O'er est une variante orthographique de la préposition over. Les définitions de plusieurs dictionnaires (Collins, Longman, Cambridge) suggèrent que ce mot appartient au registre poétique et littéraire. Dans ce cas donc, Moite veut impressionner son locuteur en utilisant la langue plus soutenue et donner à sa parole l'air presque héroïque. Il modifie donc le mot overcome et l'effet est sa variante pseudo-soutenu o'ercome. Cette locution peut avoir pour but de provoquer des émotions fortes et de convaincre les facteurs que Moite est un bon candidat pour le poste du receveur, donc sa fonction (du point de vue de la situation interne du texte) est opérative.

En français, on a employé le mot terrasser qui est décrit par TLFi de la manière suivante : « Jeter et maintenir à terre quelqu'un ; abattre, renverser quelqu'un au cours d'une lutte » et « Vaincre un adversaire dans une bataille ». Cela provoque aussi des sentiments forts et suggère un air héroïque.

Pour le cas de la version polonaise, le traducteur a utilisé le verbe pokonać, qui peut, dans certains contextes, être traduit en anglais comme overcome. Pourtant, il appartient à la langue standard, donc la stylisation archaïque de la traduction est perdue, mais en même temps, cela ne change pas l'atmosphère de cette scène – on a toujours l'impression que Moite exagère un peu. La traduction reste donc logique, même si Cholewa a décidé de faire un changement qui n'était pas strictement nécessaire.

Une autre solution (liée à l'image d'un vilain cinématique que Prattchett veut probablement évoquer avec l'interjection « the voice paused for effect and just in case there might be a few bars of portentous music ») qui mérite notre attention est la traduction polonaise du mot portentous, qui signifie selon Collins : « plus sérieux que nécessaire ». Le traducteur français a décidé d'employer l'adjectif pompeuse qui a une connotation similaire, selon TLFi. Mais la traduction polonaise contient le mot złowieszczy : « qui évoque le mal » (WSJP). On pouvait bien traduire mot-à-mot ici et écrire pompatyczna muzyka, donc pourquoi le traducteur a-t-il pris une décision différente ? Pompatyczny, selon WSJP, signifie « trop sérieux ou somptueux, ce que l'interlocuteur voit de mauvais œil ». Pompatyczna muzyka serait alors quelque chose qu'on peut entendre à l'opéra, pendant un spectacle perçu très sérieusement et,

dans le cas analysé, pourrait devenir drôle. Ces associations ne sont pas désirables pour un vilain cinématique, donc pour conserver cette référence à la culture populaire, le traducteur a décidé de faire cette petite adaptation.

4.7. Exemple 7

'[...] It never does, though, 'cos this place is cursed.'

'That's cursed with an extra ed?' (p. 131)

- [...] Mais ça ne marche jamais, parce que ce bâtiment est maudit.

- Maudit avec un "di" en plus ? (p. 190)

- [...] Ale nigdy się nie udaje, bo to miejsce jest przeklęte.

- To znaczy przeklęte dodatkowym te? (p. 132)

Pour terminer, nous souhaiterions étudier un exemple typique du jeu linguistique de Terry Pratchett. L'auteur a décidé d'utiliser la terminaison archaïque du temps passé pour souligner le fait que la Poste d'Ankh-Morpork est très maudite. Cela est devenue la base d'une blague faite par Moite.

Dans ce cas, les deux traducteurs ont décidé d'utiliser la technique d'adaptation. Cuton n'a pas pu préserver l'accent grave dans la terminaison, parce que le mot maudit – l'équivalent précis du mot cursed – ne contient pas de lettre e. Il a donc décidé de doubler la syllabe di, ce qui a produit un effet comique similaire.

Dans la traduction de Cholewa, cette blague a été aussi préservée, mais la technique utilisée était un peu différente. Le traducteur polonais a doublé la lettre t et a ajouté un accent grave sur le e. Finalement, il a réussi à produire un effet du mot étranger et archaïque.

5. Conclusion

Pour conclure, il faut constater que les changements de texte source sont parfois effectués parce que la traduction mot-à-mot n'est pas possible ou elle n'est pas en mesure de bien rendre le sens

et la fonction du texte source en traduction. Parfois, il s'agit de l'absence des certains concepts dans la langue cible ; parfois, les problèmes concernent les catégories strictement linguistiques, comme la grammaire, la syntaxe et le lexique. Il arrive aussi qu'ils sont motivés par la volonté de préserver les traits caractéristiques et les stylisations du texte source – soit son caractère humoristique, soit la logique interne et la cohésion du texte.

Il faut ajouter que, faute de place, nous ne pouvons pas présenter ici plus d'exemples de solutions de traduction. Nous avons donc essayé de choisir notre corpus de telle manière qu'il soit représentatif pour montrer des pièges et des défis que la prose du Pratchett peut poser aux traducteurs. Même si les œuvres de Pratchett appartiennent à la catégorie de la littérature populaire, la richesse de jeux de mots et la créativité linguistique de cet auteur rend sa prose assez difficile à traduire. La spécificité de la grammaire anglaise et la volonté de l'auteur d'expérimenter avec les formes archaïques ne facilitent pas la tâche du traducteur. Cela illustre bien la complexité de ce défi et la beauté du jeu intellectuel qui est « la chasse » aux équivalents.

Bibliographie

- Pratchett, T. (2004). *Going postal: A discworld novel (1st ed)*. London: Doubleday.
- Pratchett, T. (2008). *Piekło Pocztowe (P. Cholewa, Trans.)*. Warszawa: Prószyński i S-ka SA.
- Pratchett, T. (2013). *Timbré (P. Couton, Trans.)*. Paris: Pocket.
- Reiss, K. (1981). Type, Kind and Individuality of Text: Decision Making in Translation. *Poetics Today*, 2(4), 121–131. <https://doi.org/10.2307/1772491>
- Vinay, J.-P., & Darbelnet, J. (2000). A methodology for translation. In: L. Venuti & M. Baker (eds.), *The Translation Studies Reader* (pp. 84–93). London: Routledge.

Ressources en-ligne

- amedejoueur.com. (2022, 25 February). Règles du jeu du facteur (Le Facteur n'est pas passé). [Blog post at amedejoueur.com - Tests & idées de jeux pour vos loisirs]. Retrieved from <https://amedejoueur.com/le-jeu-du-facteur/>
- Mullich, D. (2021, 6 September). What is the game “Post Office” and how do you play? [Answer to a question on Quora]. Retrieved from <https://www.quora.com/What-is-the-game-Post-Office-and-how-do-you-play>