

INSTYTUT KULTUROZNAWSTWA I KATEDRA LINGWISTYKI STOSOWANEJ
WYŻSZEJ SZKOŁY GOSPODARKI W BYDGOSZCZY

H E T E R O G L O S S I A

Studia kulturoznawczo-filologiczne

Numer 2 (2012)



Bydgoszcz 2012

Rada naukowa

prof. dr hab. Piotr Cap – przewodniczący
prof. dr hab. Adam Bezwiński, prof. dr hab. Walenty Piłat, prof. dr hab. Bolesław Andrzejewski
prof. dr hab. Joanna Korzeniewska-Berczyńska, prof. dr hab. Swietłana Waulina
prof. dr hab. Adam Grzebiński, dr hab. Marek Siwiec, dr inż. Ryszard Maciołek prof. WSG
dr Marzena Sobczak-Michałowska prof. WSG, dr Włodzimierz Moch, dr Sylwia Wiśniewska

Redakcja

prof. dr hab. Walenty Piłat – redaktor naczelny
dr Irena Kudlińska – sekretarz redakcji
dr Marek Chamot prof. WSG, dr Ewa Fryska, mgr Małgorzata Springer-Wołodko

Recenzenci artykułów

prof. zw. dr hab. Stanisław Puppel, Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu
dr hab. Ewa Nikadem-Malinowska prof. UWM, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie
prof. dr hab. Leontij Mironiuk, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie
prof. dr hab. Adam Grzebiński, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
prof. dr hab. Jerzy Limon, Uniwersytet Gdański

Korekta

Jacek Lindner

Projekt okładki

Marta Rosenthal-Sikora

Skład

Adriana Górska

Copyright © by Wydawnictwo Uczelniane
Wyższej Szkoły Gospodarki w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2012

ISSN 2084-1302

Wydawnictwo Uczelniane
Wyższej Szkoły Gospodarki w Bydgoszczy
85-229 Bydgoszcz, ul. Garbary 2
tel. 52 5670047, 52 5670049
www.wsg.byd.pl
wydawnictwo@byd.pl
e-ksiegarnia.byd.pl

SPIS TREŚCI

Przedmowa	5
“I want not to be.” Dreams, dogmas and deconstruction in the early plays of adrienne kennedy	9
<i>Małgorzata Chrzan</i>	
Literatura rosyjska na łamach miesięcznika „Arkusz” (1994 – 2004)	25
<i>Irena Rudziewicz</i>	
Groteska jako literacki sposób ukazania rzeczywistości doby socrealizmu w Polsce i Bułgarii (na wybranych przykładach)	33
<i>Iwona Ścisłowska</i>	
Comprehension / of metaphors in educational environment	53
<i>Virginia Rutkowska</i>	
O „pamięci” w twórczości Iwana Bunina. Z historii rosyjskiej literatury emigracyjnej (1920–1940)	69
<i>Iwona Anna Ndiaye</i>	
A War Road to Peace? Legitimization Strategies in the Post-9/11 US Anti-Terrorist Discourse	79
<i>Piotr Cap</i>	
Роль модально-оценочных значений в реализации концептов «Бог» и «Дьявол» (На материале древнерусских текстов xi-xiv веков)	91
<i>Roza Alimpjewa, Nadez da Pizar</i>	
Teaching English for Academic Purposes to tertiary non-native students of Business Management and Economics: The assessment of students’ competencies in academic study skills	103
<i>Andrzej Lis</i>	
Looking back at gender from the postcolonial perspective. My Girlhood: an Autobiography by Taslima Nasrin as a counter-narrative to the western feminist discourse of the ‘Third World’ woman.	125
<i>Katarzyna Gębarowska</i>	

Sztuka ziemi - próba kontekstualizacji	141
<i>Agnieszka Ługowska</i>	
Kulturotwórcza rola powojennej inteligencji Kultura w Bydgoszczy po 1945 roku – odrodzenie dzięki nielicznym	159
<i>Marek Chamot</i>	
Między trwaniem a rozpadem - obrazy dworu w literaturze drugiej połowy XIX wieku	179
<i>Magdalena Dziugieł-Łaguna</i>	
Pola semantyczne wyrażeń jako oznacznik atrakcji turystycznych	191
<i>Ryszard Maciołek, Aleksandra Dybała</i>	
(Nie)pozorna rzeczywistość postrzegana przez pryzmat mediów	211
<i>Marzena Sobczak-Michałowska</i>	



Oddajemy do rąk Czytelnika drugi numer czasopisma "Heteroglossia. Studia literaturoznawcze, językoznawcze, kulturoznawcze". Publikujemy tu nie tylko badaczy bydgoskich, lecz także autorów z innych ośrodków akademickich.

Prace te dotyczą takich obszarów kulturowych jak język i kultura angielska, rosyjska, polska i inne. Mamy nadzieję, że wpiszą się one w polskie badania i zaznaczą w nich swoją obecność. Zdajemy sobie sprawę z różnych niedoskonałości redakcyjnych, mamy jednak nadzieję, że w kolejnych numerach ich unikniemy.

Zapraszamy do współpracy.

prof. dr hab. Walenty Piłat

glossia

glossia

glossia

glossia

glossia

LITERATUROZNAWSTWO

Małgorzata Chrzan

Wyższa Szkoła Języków Obcych w Świeciu

“I WANT NOT TO BE.”
DREAMS, DOGMAS AND DECONSTRUCTION
IN THE EARLY PLAYS OF ADRIENNE KENNEDY.

Whenever the topic of African American drama and theatre is raised, the reader usually is presented with a lengthy description of plays and their productions, their complying with the ruling aesthetics of the 1960s and 1970s, that is realism, and the role of the new ideologies which stressed the importance of “blackness” in the lives of African American society. Adrienne Kennedy, however, has always been a catalyst of heated discussions among African American critics and scholars. The playwright, calm and withdrawn, was for a long time considered a mystery. She was never considered a part of the mainstream African American theatre. Yet, such critics as James V. Hatch noticed her talent and unique theatrical idiom. In the introduction to *The Owl Answers*¹ he named Kennedy “a poet of the theater” who “composes surreal fantasies around her characters” (756). Yet; Adrienne Kennedy, who authored numerous plays, declared that she never believed in her own writing abilities and that it was only for the whim of fortune that she was discovered and compelled to produce her first play ever, *Funnyhouse of a Negro*. She recalled that in *Deadly Triplets*:

When I joined Albee’s workshop, January 1962, I submitted my play *Funnyhouse of a Negro* as a writing sample to get into the class. ... Finally, after several weeks someone called. ... Each person was required to have a play done in workshop. ... My play was to be in April. ... But during the winter, I became frightened. My play seemed far too revealing and much to my own shock, I had used the word “nigger” throughout the text. I decided to drop out of class. ... I didn’t want my guts let out in front of the whole class. (Kennedy 100-101)

¹ This essay is devoted to three plays by Adrienne Kennedy: *Funnyhouse of a Negro*, *The Owl Answers* and *The Rat’s Mass*. In quotations, whenever I refer to *Funnyhouse of a Negro* – I use *Funnyhouse*, to *The Owl Answers* – I use *Owl*, and to *The Rat’s Mass* – I use *Rat*.

Introvert Kennedy did not want the critics and audience to play with what she considered intimate and private. Nonetheless, *Funnyhouse of a Negro* won the 1964 Obie Award. From that time onward numerous critics wrote a substantial body of criticism on this and other Adrienne Kennedy's plays. In 1996, New York's Signature Theatre devoted the whole season to the work of that remarkable playwright.

The critics, both theatre and literary, vary notably in their opinion concerning the achievement of Adrienne Kennedy as a playwright. For some she is:

... very conscious of the political turmoil, as well as the torment among blacks over the questions of religion, miscegenation, integration, black nationalism, the Muslims, the Panthers, Pan-Africanism, and the dubious nature of African roots later celebrated on television. These issues came up in her plays, however, as symbols, by indirection, in a highly idiosyncratic and expressionist style. ... If it is clear that there was/is nothing militant about her, it is also apparent that powerlessness and death are obsessions. (Blau 531)

Others claim: "No slice-of-life here for Kennedy" (Harrison, 31). Herbert Blau, when writing about Kennedy, remarked:

Whiteness is very much engrailed, maybe against her wishes, in her lyrical quest for roots. ... She was nevertheless out of place in the emergence of Black Power when it erupted as a revolutionary defiance of the Killer Machine with a ruthlessly aggressive style of its own. (Blau 531)

For him, Adrienne Kennedy is a good playwright, though fascinated not with being Black, but with the question of whiteness. Paul Carter Harrison sees here not so much of an interest in whites but:

... the impact of European acculturation on the "Negro," who, being neither European nor African – being perhaps a mere pigment of the imagination – is tormented by the schism of personality. It is a work dredged up from the memory of when we were "Negroes," or, as the poet Amiri Baraka would anathematize, impotent "knee-grows" wearing the masks of an alien culture, closing our minds to the humiliation and "terribleness" of the slaves' journey through the Middle Passage while extolling the virtues of our oppressors and expressing contempt for all remnants of the African genius. ... *Funnyhouse* is an introspective surrealist excursion into the mind of the protagonist Clara (*sic!*), whose efforts to grapple with the contradictions of her identity precipitate madness, despair and a predictably nihilistic violence. (Harrison 31)

A careful reader, though, will notice that *Funnyhouse* does not even imply the historical Middle Passage, and if it deals with the passage of any kind, it must be the passage from the white culture familiar to Sarah (and not Clara, who is the heroine of *The Owl Answers*) into the feared and – ironically – unknown Blackness, for no "remnants of the African genius" are presented in the play. As far as the oppressors' virtues are concerned, their whiteness seems to be the only virtue applicable to Harrison's view. Kennedy is far from extolling any virtues, she seems much more involved and interested in exposing vices. The impotence Harrison alludes to here

lies on both sides: Queen, Duchess and Jesus (Sarah's white alter egos) complement Sarah's and Lumumba's (Black alter egos) humiliation and inability to act in a certain manner.

Adrienne Kennedy, when asked about her reasons for writing, she answered she "became truly fascinated by what (African American) community was always *whispering* about (Kennedy 16). Indeed, her plays seem confessional in their overall mood. They never present any issues from a holistic point of view. Both the readers and the viewers feel like having an intimate conversation on very painful topics. Howard Taubman even claims that "miss Kennedy ... digs unsparingly into ... the tortured mind of a Negro who cannot bear the burden of being Negro" (250). And yet this burden is always the burden of an individual and not of the masses. It can be discerned in *Funnyhouse of a Negro* in the battle Sarah's personalities wage against one another, in *The Owl Answers* where a girl suffering from a mental breakdown has to come to terms with her own family issues, and in *The Rat's Mass* where Sister and Brother Rat glorify the world of whites at the same time suffering from despair and loneliness.

Interrogated about the persistent pessimism of her plays, Adrienne Kennedy remarked that she felt "a hidden darkness underneath things that (was) in opposition to (her) in some way" (Kennedy in: Cummings, 32)

Indeed, all the plays mentioned above strike with the persistence in exploring the negative aspects of living an Afro-American life. They present complex notions that lead to nihilism as felt by African Americans in the mid-century. As such, they may well become a perfect study in pessimistic approach to many ideological forces of the 1960s. And it is for such ultra-pessimism in the presentation of the condition of Afro-Americans that the plays met with severe criticism from the playwrights and critics² involved in the new Black ideological movements of the 1960s. The major concern, expressed by the Black critics, was the lack of ideology in the plays which would make them easily recognized as pro-black. White critics, on the contrary, felt the plays virtually expressed the obsession with the question of Blackness and assimilation, and that they undoubtedly mimed the techniques used by Artaud's theatre of cruelty.

James V. Hatch in *Black Theater USA* (756) stated that "in a tradition in which the major style has long been realism, Adrienne Kennedy has done what few black playwrights have attempted: used form to project an interior reality and thereby created a rich and demanding theatrical style." That style is based on building an extended metaphor, constructed on the mixture of scenography, poetic text, and a specific character paradigm. In *Funnyhouse of a Negro* the crowd of personae on stage is in fact a projection of multiple personality of the main character – Sarah. *The Owl Answers* presents a world in which time, space and characters are not fully defined, where everything is relative and unbalanced. *The Rat's Mass* portrays

2 Por. Baraka, Harrison, Blau, and Abramson.

people who are not able to form proper basic social bonds, and whose actions lead to their disintegration .

Even nowadays *Funnyhouse of a Negro*, the earliest play of Adrienne Kennedy, strikes with a complexity rarely seen in a work of art. The body of criticism³ produced on the subject, though, seems to be missing something. It never gets to the core. It moves around the subject, never touching the deep and the dangerous. The complexity made the play a game of traps awaiting the critics since those who look for one dominant structure within the play script are not able to see any, and those who struggle over finding major themes and describing them fully soon realize they must write about everything else to remain comprehensible. The structuralist analysis fails every time it is employed because of its insufficiency. Similarly, *The Owl Answers* and *The Rat's Mass* escape the easy generalizations. James V. Hatch, when referring to the skill of the playwright and the quality of the dramatic text, states quite openly that “for the reader who is fascinated by the beauty, the tenderness, the horror, and the mystery of the play, reading and rereading (in the absence of a production) will be a pleasurable frustration” (756).

The complexity of all Kennedy's early plays is a result of logical, thematic and discursive clashes it is based on. From the technical point of view, the dialogues remind more of monologues than anything else, yet they are the source of power in the plays. They create the music of language and the choreography of the characters' deeds. The repetitiveness of the text brings two effects: musicality, making the words the characters utter a kind of chant or mantra, and metaphoricity. Metaphors do not occur as a result of the inner logic of the text. In *Funnyhouse of a Negro*, Sarah's selves, through choral, melismatic and often echolalic effects of their speeches add layers over layers of meaning to the basic text, to Sarah's recitative. The same words mean something different when spoken by each of Sarah's selves. The echoing effect of several, oft-repeated words brings about new meanings. “Nigger” pronounced by a white character speaks of racism, by a Black – of total despair. Similarly, in *The Owl Answers* Clara and other characters are more than simple dramatis personae. They embody stereotypes, history, or culture. The repetitiveness of their text, forming some kind of a refrain, unifies them, and sets them apart at the same time. In *The Rat's Mass* human characters lose the ability to communicate with one another. In the course of the play they become more and more animal-like, resembling rats both physically and mentally.

Metaphors are not only formed by words the characters utter. They are also an outcome of the symbolism of the scenography, stage movement, costumes, makeup or light and sound design. In *Funnyhouse* dialogues and monologues are further complicated by the changes in the scenography – places are more than they actually are: a room is also a jungle and a palace. In *The Rat's Mass*, the rat's house is reduced to two black chains, a red carpet runner and candles, which symbolize

3 Early critical works devoted to Adrienne Kennedy's achievement comprise of works by such authors as Blau, Taubman, Harrison, and others.

the hopelessness, the way of life and knowledge. In *Owl* the intersecting inner and outer world represented by a mixture of elements approximating to some elements of a subway car, St Peter's dome, a church altar, the Tower of London, a burning bed and a red brick building comprise a metaphoric idiom in which one place ultimately becomes all other places.

Kennedy constructs her dramatis personae similarly to the idea on which scenography is conceptualized. Sometimes a crowd on stage represents one persona, some other time one character is more characters and shifts personalities from scene to scene, and finally, a character may be a disguise of a soul in a foreign body.

Sarah is one of three factual characters in the *Funnyhouse of a Negro*, yet, because of her being split into four selves, viewers witness a crowd of characters on stage, a crowd which forms a startling unity. All this moulds into a peculiar world somewhere between the reality and imagination where the living and the dead have equal rights to torment one another, where it is even difficult to distinguish between those who are dead and those alive. Her selves can be classified according to a colour scheme Sarah created for herself. Therefore we have personae who are black (i.e. Patrice Lumumba), who are white (e.g. Queen Victoria Regina, Duchess of Hapsburg), and those that are mulatto (i.e. Jesus). Not only do they represent certain social groups, they also are laden with the symbolism of three colours to which Sarah's world is limited. Sarah is a mulatto girl whose father was Black and mother almost white. Being brought up in a white society she learns that being Black is neither desirable nor profitable. Therefore she idealizes her mother and demonizes her father. She creates stories based on the theories of racial purity explaining her own origin in rape performed by her father on the mother.

Sarah is an African American who feels trapped in her own ethnicity. She is an only child of a mother who would pass for a white and a father who is "the blackest one of them all" (Kennedy, *Funnyhouse* 6). Sarah is constantly grieving her own being of light brown complexion. Her ideal – being white – best represented by her three white selves, though, is the only thing she is not able to achieve. She dreams of things that would make her resemble the white people: the education, the fashion they follow, the kind of friends they have, their features of character, etc. However, her inability to escape the boundaries of ethnicity is embodied in Patrice Lumumba, one of her selves.

Sarah's light brown complexion is the source of her own nightmares. It is the trace of the lower race (according to white stereotyping of the mulattos) that disables her from being socially accepted. Sarah feels that whatever she does she will always remain socially castrated and ethnically lynched. Like for Raymond, also for other whites she will always remain a fine specimen of a lower race. In such manner, the colour of her skin determines her own powerlessness. For Sarah being Black is equal to being prosecuted for a crime she had never committed. However, she does not feel any sympathy to those whose skin color is far darker than her own. She does not feel remorse. She only fears being associated with Blackness and thusly exposed as

the “unfortunate one.” This is why she speaks frequently about her being cruel to her father, about bludgeoning his face with an ebony mask, and about her lack of mercy towards the petrified man. She mentally performs cleansing of her own ethnicity. Sarah’s face is also dripping with blood, the blood of the Black race. For her, being Black is a painful stigma.

There is only one self Sarah projects herself into that is easily classified as Black. It is the figure of Patrice Lumumba, a Congolese politician assassinated in the early 1960s. For many African Americans Lumumba became a symbol of tragedy, and this is why in the play the most traumatic image comes embodied as Lumumba – a petrified Black man with bludgeoned head and face covered with blood and tissue. Sarah is probably able to unify with him because of the common source of their unhappiness – being Black. She shares the same view on their prospects in the future, that is on the lack of any future. The person of the dead man implies also the possible haunting and being haunted, the inability to escape one’s destiny, lack of power (the dead are not capable of any physical action) and destruction. Lumumba is dead and so are the dreams of free Africa.

Another black character, her father, is a character who in the play comes out of Sarah’s memory and imagination. It is probably the most tragic of all the characters of the *Funnyhouse*. The viewer sees him through Sarah’s and Landlady’s eyes. His low behavior, his “groveling” and pleas for forgiveness make him resemble the slave-like characters of the 19th century melodramas. He is petrified by the hatred which he senses in his own daughter. It is unbelievable for him why Sarah restrains herself from any contact with him since the lifestyle he leads is the style of life Sarah dreams about. For Sarah, he is a criminal, a “black beast” who raped her mother and pushed Sarah into the realm of social abhorrence. For Sarah, furthermore, social acceptance is much more important than the family relations. Her father, therefore, is a character who suffers the eternal damnation at the hands of his own daughter. This is why he is dead to her. For the Landlady, Sarah’s father is an unhappy man. She does not even try to understand why he asks his daughter for forgiveness and why she denies him any. She classifies him as a typical Black, a sobbing and irrational drunkard, a father who remembers about the existence of his child only when he gets in a specific mood. She is not in the least surprised by his groveling and his sobs. This is how she sees a typical Black male. The Landlady does not see a man but a stereotype.

Sarah is fascinated with everything that is white. This is why she keeps a statue of Queen Victoria Regina in her room. Taking on the identity of Queen Victoria’s Sarah behaves according to what she thinks becomes a royal figure. She speaks matter-of-factly, carries long and detail-based analyses of all the situations of her life, interrogates others and demands straight answers. She seems also to be void of any feelings and human emotions. Sarah takes on the characteristics of the plaster statue. She even moves like a great sculptured puppet, taking poses an imagined puppeteer forces her into. All she speaks about is royalty and honour. It is to her that the final judgment belongs. Victoria embodies Sarah’s strife for power and importance.

Duchess is probably the most passionate of all Sarah's selves. She is a companion of queen Victoria's, and as such she is placed exactly in the image of Sarah sitting in her room contemplating the plaster figure of the monarch. Duchess expresses an emotional contrast to Queen Victoria. She has feelings and is not afraid or ashamed to show them in public. She is annoyed and hopeless in the face of Sarah's dilemma. She is confused and furious. But most of all she is afraid of the father to whom she refers as "black beast" and "killer." Even though she is a duchess, she tries to hide behind the façade of the Monarch of England – Victoria. When the plan fails, she is looking for help in the arms of Raymond. She is so petrified that she even shares her secret – the falling off of her hair – with her Jewish lover. She falls prey to Raymond's accusations of her being cruel to her father and tormented by her own cruelty at the same time. Helpless, she becomes totally dependent on Raymond. As a persona – she gradually decomposes.

It is interesting to note that the image of Jesus is far from the image instilled by the centuries-long European tradition. He is a whitish-yellow hunchback dressed in white rags. His lips are full and red. He is quite sensual in his relationship with the Duchess. He is a total opposite of the image of a male, though rid of sexuality and sensuality, Christian savior. He even says: "Through my apocalypses and my raging sermons I have tried to escape him, through God Almighty, I have tried to escape being black" (Kennedy, *Funnyhouse* 21). In this sentence Jesus himself exposes the ideologically heavy centuries-long church procedure of presenting him as a white man of blue eyes and thin and pale lips. His phobia is borne out of the conviction that people will finally recognize him as a non-Caucasian, and hence a Black, man. He knows that the headpiece, the rags and the sandals on his feet are not enough. They do not provide a perfect hiding. The religious ideology brought to America by the Pilgrim Fathers instilled the picture of Jesus as a creature void of emotions, even though he was the savior of the human race, even though he saved humanity because of God's grace. This is the image Sarah's Jesus wants to preserve, but is unable to. He is more human than god-like. He is not perfect as he turns out to be a racist himself (his racism is aimed at himself – at a man who is not white, who is sensual, and who is not even close to the perfection the white race expects of him).

Sarah's mother is an extremely compressed character in *Funnyhouse*. She appears only twice, but is spoken of much more often. She is recognized because of her bald head, which she carries in her arms, to which she speaks about her misfortune of marrying a Black man. In fact she appears to have two heads: the beautiful pale-faced one, with long, straight black hair, sitting firmly on her shoulders – the beautiful face Sarah remembers from her childhood; and the bald one that she carries in front of her, to whom she speaks about her misery – the face Sarah saw after her mother went insane and after she lost her hair. Mother is a thought, an image taken either out of Sarah's imagination or presupposed memory. For Sarah, she is an object of admiration, of perfection that is very hard to be achieved. At the same time the mother figure has the quality of a figure taken out of the worst nightmares that could

haunt many African Americans – of somebody who could pass for a white and lost his/her opportunity by sticking to/getting stuck in Blackness.

The Landlady, on the contrary, is one of the two white characters that are not formed in Sarah's mind. She is:

... a tall, thin, white woman dressed in a black and red hat and appears to be talking to someone in a suggested open doorway in a corridor of a rooming house. She laughs like a mad character in a funnyhouse throughout her speech. (Kennedy, *Funnyhouse* 10)

She does not change her attitude throughout the whole play. The only thing she is capable of, when confronted with the character perplexed with her racial entrapment, is to laugh at the petrified Sarah. Her only comment to Sarah's suicide is laughter and a statement to a potential listener: "the poor bitch has hung herself" (Kennedy, *Funnyhouse* 24).

Landlady is referred to as Mrs. Conrad, suggesting a character that is able to reach the heart of darkness because and in spite of her being white. She seems to be a Conradian character reduced to only one feature – the devilishness. Conradian characters are in all respects in search of discovery – self-discovery to be precise. The Landlady is looking for nothing in herself, though. She is, on the contrary, very much interested in the lives of others. She has her one, and the only, correct point of view on the matters that haunt Sarah and uses every chance to inform others. She is formed as an opposition of a true Conradian character. Contrary to Marlowe, she compulsorily feels obliged to enlighten everyone on the matters of others. That is why she is seen as someone telling the story of Sarah's torment to somebody in a corridor. In fact, Mrs. Conrad becomes also a direct transposition of a stereotype of a white devil created and propagated by the Nation of Islam and other nationalist movements of the 1960s.

Raymond, Sarah's Jewish lover, passes for an artist. He is also "a funnyman of the funnyhouse:" tall, white and ghostly thin. He dresses in black. His behaviour is almost the same as the Landlady's. He laughs at the ideas that come to Sarah's mind. Although the relationship with Sarah is described as an intimate one, she claims:

I would like to lie and say I love Raymond. But I do not. He is a poet and is Jewish. He is very interested in Negroes. (Kennedy, *Funnyhouse* 9)

For Raymond, Sarah is only an object of a prolonged parascientific observation. He loves Sarah as he would love a rat in a laboratory doing research on it. In the course of the play he makes Sarah/Duchess admit things she would never want to admit. His relationship seems to be a study in cruelty and torment. He is in control of Sarah, driving her into greater and greater misery. Surprisingly, Sarah sees Raymond as a defence against the problems of the world. She clings to him when he denigrates her openly; she reacts with emotions to his studied poses. Yet, by the end of the play, it is Raymond who seems to know everything about Sarah, even the things she never wanted to learn about herself. Raymond represents the negative stereotypes of Jews constructed during the decades of the coexistence in Harlem and other such districts

in American cities. His relationship with Sarah is a parallel of the interdependence of the Jews and the Blacks.

The Rat's Mass offers the viewer a simplistic view of the characters: they are humans with elements of their bodies resembling a rat's body. Brother Rat has a rat's hand and a tail, Sister Rat has a rat belly and a tail. Even though they are not completely rid of human features, even though they speak about human problems, their actions do not define them as completely human. From time to time they become animal-like: they move in the manner the rats do, their speech is reduced to animal sounds. The human elements of their bodies define them as "pale Negro children" (Kennedy, *Rat* 346). Besides the main characters, there is Rosemary, a white girl who boasts of being a descendant of "the Pope and Julius Caesar and the Virgin Mary" (Kennedy, *Rat* 349) and a procession of Christian characters: Jesus, Joseph, Mary, two Wise Men and a Shepherd who resemble figurines of the nativity scene set in Catholic houses under the Christmas trees. This mixture of animate and inanimate, human and non-human, white and non-white features leads to the formulation of an idiom of human insignificance and madness.

Contrary to *Funnyhouse* and *Rat's Mass*, *The Owl Answers* presents a world in which meanings are multiplied even though there are not many characters or things on stage. Characters are many although sometimes set within one body. Thus the dramatis personae are enumerated as:

SHE who is CLARA PASSMORE who is the VIRGIN MARY who is the BASTARD
who is the OWL

BASTARD'S BLACK MOTHER who is the REVEREND'S WIFE who is ANNE
BOLEYN

GODDAM FATHER who is THE RICHEST WHITE MAN IN THE TOWN who
is THE DEAD FATHER who is REVEREND PASSMORE

THE WHITE BIRD who is REVEREND PASSMORE'S CANARY who is GOD'S
DOVE (Kennedy, *Owl* 757)

They change from one personality to another at random, although they do it slowly, at all times "leaving some garment from their previous selves upon them always to remind us of the nature of SHE who is CLARA PASSMORE who is the VIRGIN MARY who is the BASTARD who is the OWL's world" (757). This is a world in which there is no stability, where communication is impossible because the object of conversation changes before the message is formulated. It is a world of frustration because the characters are never sure who they are conversing with. In one of the final scenes Clara, a personification of a tragic mulatto, talks to the Negro Man in real life while in her mind she addresses god. She is waiting for god's answer and ignores whatever is told by her lover. Conversation is not enough for them to communicate.

Even more, in *Owl* characters are never sure who they are themselves. Clara is named a Bastard by other characters who refuse to give her any name. She insists

on being called Mary by her lover. And finally, she is referred to as an Owl by the man whom she love-hates. Similarly, Anne Boleyn, when asked for help, becomes Reverend's wife who is obsessed with purity, fidelity and religiousness, and who is against Clara's going to her white father's funeral. The most striking example of character shifts is the father figure. He is merely a man on the subway, yet for Clara he is her father who recently died. Therefore for her he is dead, and nevertheless he comes back to life; he is white, and nonetheless we see that he is black. Even more, in the course of the play we observe the process of whitening and de-whitening, and dying and un-dying several times, which corresponds to and is in agreement with Clara's emotional condition.

The discussion would not be complete without paying attention to such aspects as ideology (or social dogmas) and psychology of the characters of Adrienne Kennedy's plays. In the *Funnyhouse* Sarah realizes she belongs to the untouchables of American society. Such profits as material wealth and advance in society, let alone the pursuit of any kind of personal happiness, are denied her. A thin barrier makes Raymond and the Landlady stress their higher social position. They are not open in their racist actions. But the treatment of Negro Sarah as a fine specimen of her race and not as a human being speaks volumes. Both Raymond and the Landlady are indifferent to Sarah's emotional torment. As a matter of fact, they add to her sufferings because of such base means of expressing power as laughter and keeping distance. Furthermore, Sarah, because of high level of socialization of white racist/racial ideology does not speak of black people. Her father was to "heal the race," not poor and abused people. For Sarah, humanity is indubitably associated with whiteness. Unfortunately, because of such associations Sarah deprives herself of the status of being human. Her behavior best reflects the stereotypical picture of an African American who wants to assimilate in the American society formed by separatist movements popular in the 1960s.

The Owl Answers presents a young woman trying to find an identity. James V. Hatch (756) sees her as a character who tries to resolve her love/hate both for Black and White. For him Clara is simultaneously attracted to her own carnality and feels repulsion towards it. She is at the same time pure and dirty, spiritual and carnal. Yet, even more so, she becomes a *khôra* – something described by Derrida as the third genus, as the non-defined, un-belonging entity that fails establishing any bonds with the rest of the world of binary oppositions. Hence her change into an owl – a bird that haunts and implies an impending misfortune.

Correspondingly to the above mentioned characters, the rat siblings from *The Rat's Mass* also do not belong into any category. They are neither human nor animal, neither white nor black, neither children nor adults. In their naivety they render their happiness in the hands of a white girl – Rosemary. Yet, their choice proves to be tragic since Rosemary's only wish is to be all-powerful. They are left alone, desperate and dying.

All these characters are trapped in between the colour boundaries. They perceive their own situation as dangerous and unfavourable one. They want to be white,

although it is impossible. They want to be white because the society they live in, in which they were born, brought up and educated is white. They want to attain such state by self-denial, by the castration of their own past: seemingly, they entirely forget black history and culture.

It is because of the acculturation that all main characters created by Kennedy in her early plays suffer from numerous psychological disorders. The text itself suggests that various syndromes and obsessions are the most important in the process of characters' deconstruction and re-construction that takes place on stage. These syndromes may vary from involuntary thoughts, images or ideas. They may become upsetting or distressing, and can be difficult to manage or eliminate. They take the form of intrusive thoughts, urges, and images, especially of inappropriate things at inappropriate times. Usually they fall into three categories, all to be observed in Kennedy's characters, i.e. inappropriate aggressive thoughts, inappropriate sexual thoughts, and blasphemous religious thoughts. They may become paralyzing, anxiety-provoking, or persistent. They may be interpreted as an outcome of the (self) manipulation on memory – especially the episodic memory – done by characters who want to rid themselves of the unwanted worries or memories. The results of posttraumatic stress disorder, they quite often lead to acute forms of psychological illnesses. As such, they may be considered symptoms of such psychological disorders as autism, depression, obsessive-compulsive disorder (i.e. paranoia), psychosis, or schizophrenia.

In the case of *Funnyhouse*, Sarah creates alternative personalities, trying to make up for the trauma of her childhood. In order to control them, though, Sarah limits her world. The limitation, though, does not involve the space she is given to live in or the number of friends. Sarah lives in the world of colours and their meaning. Actually, she limited herself to three colours only: black, white and red. She lives in a place decorated with them, she sees her selves as both representations and representatives of a given colour, and she thinks in colour strategies. Her world is not a rational and material world. It is built of metaphors of race, gender and ethnicity. It is the world of her mind, not of her body. It is the world of the ideology she follows. Moreover, only the examination of the metaphors may give a more complex picture both of Sarah as a character and of the interconnections between ideology and aesthetics present in the play.

Out of all the Sarah's selves only one is Black, i.e. Patrice Lumumba. The rest, i.e. the Queen Victoria Regina, Duchess of Hapsburg and Jesus are white or of whitish yellow complexion. Other people that surround her, namely her lover Raymond and the Landlady – Mrs Conrad – are the only representatives of other American ethnic groups. Sarah herself is a faceless Black character dressed in dark student clothes. This facelessness in a way grants Sarah anonymity, making her potentially any light-brown-skinned African-American girl. In the course of the play of Sarah establishes various types of relationships with other characters, and also a variety of relations between the main character and her four selves. The emotions that guide her make

her respond differently to her selves according to the code of race and social position a given self represents. Sarah admires Queen Victoria Regina for her royalty and her whiteness, Duchess of Hapsburg for her interest in the mysteriousness. She love-hates Jesus, though. With Patrice Lumumba she shares the feeling of being tormented by the personal past. The relationships with these and remaining characters are much more complicated than it seems at first sight and need more space to be fully displayed.

The inconsistencies that make Sarah a complicated character are best distinguished in her four selves, out of which three are white characters (or characters associated in the popular culture with the idea of whiteness) and only one is Black. It is a striking proportion especially that Sarah herself is a Black American. For emancipated and nationalist African Americans, identification with the whites was (and is) hardly ever possible. White culture has always been perceived as dominant and imposed. The discrepancy between the ideals of the white-created American Constitution and the reality in which democracy was “for whites only” substantially strengthened and increased during the centuries of slavery and decades of the Jim Crow law. Sarah, though, does not identify with her white alter egos as many critics assume⁴, but with the notion of whiteness itself. She does not see white culture as something altogether positive. She strives for its power as she is powerless herself.

The decomposition of Sarah's is done by two simultaneous and contradicting processes. She is treated as a container for all her egos. This enables the reader/viewer to anticipate that five *dramatis personae* are in fact one entity. The parallel pluralization of her egos aims at distracting the audience, and at achieving the estrangement effect in the viewer/reader. The pluralization stimulates the process of Sarah's losing the unity of her character/personality. She seems to lose her identity in the four different egos that assume the control of her. Nevertheless, in the course of their competitive usurpation Sarah's distinct personality is gradually destroyed. When their only common feature – kinky hair – is lost, their interconnections are severed and Sarah ceases to exist both psychologically and physically. She is, basically, a character not so much in battle with the surrounding world, but in battle with herself. Dissolving gradually, she becomes more of a shell which all her selves occupy at the same moment: all together, all equal but all separate.

Clara of the *Owl*, on the contrary, is a fluctuating ego that is in constant search for its definition. Her tragedy lies in the incapability of concentrating on who she wants to be. That is why she contradicts herself with every personality she takes on. The Bastard does not share interests with Clara, is more carnal and yearns for the bodily

4 Numerous African-American critics (Harrison, etc.) of the 1960s and 1970s claimed that Adrienne Kennedy, although African American herself, should not be counted among the revolutionaries of Black theatre. For them, she was too much preoccupied with the negative picture of the black life in America, her plays were pessimistic and her characters too often identified with the whites. They did not consider the technical aspects of her plays or her poetic vision as significant in creating new forms of Black theatre; even more, they commented that she only revived what the white culture had instilled in her. Luckily, recent years brought a considerable change in the approach of critics to Kennedy's plays.

pleasures and emotions of sexual desire. It is Bastard who picks up a man on a subway and starts a romance with him. Yet it is Virgin Mary, another of Clara's personalities, who attacks him with a knife to scare him off and preserve the purity of her soul.

The Rat sister and brother do not build any alter egos. Instead, they brood of who they would like to be or of who they are not. Brother Rat declares his love of a white girl, Rosemary, and a mercy killing of his supposedly pregnant sister. Sister Rat complains of her pain and the inability to regain her childhood and innocence. Both children feel lost in the world and are virtually powerless as far as defining themselves is concerned. They rely on the opinion of others which is the source of their tragedy, of constant depression and suicidal intentions.

Thus, from the beginning of the plays, Sarah, Clara and the Rat siblings are always already self-deconstructed. This self-deconstruction operates on oppositions existing between and within each of their selves. What matters here, what in fact is the core of their trauma, is everything they (*want*) and cannot (*have*). Through this process Sarah and other characters finally realize that their existence is a failure since they cannot (*have*) what they (*want*) and they cannot (*live*) without what they (*want*) to (*have*). Moreover, they are not able to change the object of their desires. Their tragedy seems even greater when one realizes that they are not able to (*be*) who they (*want*) to (*be*), that the social and ideological constructs of race and gender imposed on them must result in self-destructing practices; hence the pluralization of their selves.

Therefore, on the basic level, Sarah of the *Funnyhouse* totally accepts the rules of the white society and at the same time totally rejects her Black father who was able to accomplish the dreams the white society had instilled in Sarah. Her psychosis springs from despising everything that is not white, that stresses Blackness. Sarah even seems not to understand that there is another way out, other than suicide. Sarah's "I want not to be" (Kennedy, *Funnyhouse* 8) is not only a bold answer to Hamlet's dilemma, it is also a sign of the completion of Sarah's self-deconstruction. Only when she (*is not*), Sarah is able to reach her goal in life, namely: "to maintain a stark fortress against the recognition of" (Kennedy, *Funnyhouse* 9) herself. But since she cannot (*not to be*) as she wishes, her wish becomes the point in which the metaphor explores and exploits a paradox of human dreams, being and satisfaction aiming at the existential inability of human beings to achieve happiness in life.

When the reader looks closer at Sarah and her world the basic black/white opposition disappears. It is no longer clear. Each time Sarah or one of her selves speak of whiteness, they contradict not only the stereotypes, but themselves. The statue of Queen Victoria is referred to as something beautiful and yet scary. The father, compared to black beast, becomes a Christ-like figure. Raymond, introduced as Sarah's lover, seems to be a doctor or a scientist experimenting on her and treating her like a fine specimen of her race. All the selves represent Sarah, and yet she does not love them: she hates Jesus, she is indifferent to Patrice Lumumba. She only admires Queen Victoria and the Duchess. As Howard Taubman wisely noted, the play touches upon the problem of "the tortured mind of a Negro who cannot bear the

burden of being Negro” (25). Yet, that Negro is not able to decide whether she wants to pass for white or not.

The more one learns about Sarah, the less certain one is how to interpret her character(s) and claims. Sarah asserts that her father is dead. She tells stories of how she killed him, bludgeoned his head with an ebony mask, and yet, as she claims, he keeps returning, haunting her. The Landlady is sure that Sarah’s father committed suicide at the time Patrice Lumumba was murdered. Still, Raymond concludes that he “knows the man. He is a doctor, married to a white whore” (Kennedy, *Funnyhouse* 24). Each new piece of information undermines the information passed previously. There is no objectivity. Everything is highly subjective. Phenomena are not true – they are only emblems, signs of imagined/imaginary actions (under)taken or thought of as having been (under)taken by Sarah. Sarah and her selves do not state anything. They produce metaphors entangled in the labyrinth of black/white controversy. Even at the end of the play not a single reader/viewer can be sure what represented the reality and what stood for Sarah’s dreams. In fact the dreams Sarah has had resemble nightmares. The dead are rising from the graves of human memory and invade the minds of the living, confusing them [Sarah’s father is dead. “And he keeps returning” (Kennedy, *Funnyhouse* 7)]. The living are not the only victims; Sarah’s selves suffer from the same malady – the nightmare bonds all her egos.

In fact, Sarah’s world is equally formed of ideas as of facts. Their density makes it virtually impossible to ensure the reader which is which. Jesus, Lumumba, Queen and Duchess – Sarah’s selves – are only representations of these historical persons. They have nothing in common with their prototypes. They all have the properties of puppets representing certain stereotypes rather than true people. As characters they become the visualization of the imagined, idealized, mythicized, but most of all distorted world. Through them Sarah allegorizes her own position in the society, her being misrepresented and misjudged. It is not lack of ratiocinative thinking on her part. In fact it is overtly rational. Since no one is willing to ensure Sarah’s past, she has to create it on her own, though only the hypothetical and symbolic one. From the creation of one’s past, though, to creating one’s ideology there is only one step. The first steps, however, always come in the form of stereotypes and mythmaking, whose basis is internalization of ideas of the dominant culture.

Funnyhouse of a Negro, *The Owl Answers* and *The Rat’s Mass* are extremely complicated plays as far as the interconnections between ideology and aesthetics are concerned. What strikes the reader/viewer is the variety of images layered one over another and intertwined in endless combinations. These images are never neutral. They are shocking, they possess the quality of nightmares, they haunt in a ghost-like manner recurring minute after minute. Yet, by laying one image over another, Adrienne Kennedy was adding new meanings to seemingly tiny items of gross ideological importance. These images are not constituted of words only. Scenography, lights and sounds add to their meaning.

The limitation set on the number of colours used in the scenography brings

a startling effect when strong white light adds to it, or when only one element of the set is lit. The colours are suddenly intense, but, as the author puts it in the stage directions, extremely ugly. In *Funnyhouse* in the scene in Raymond's room the audience must rely on what they hear rather than on what they see. The shutters hide mirrors positioned so as to reflect the light and blind the audience as Raymond opens and closes them at his will. In *Owl*, on the contrary, the audience must rely rather on what they hear than on what they see as the visual part of the play does not correspond with the meaning of the characters' utterances. *The Rat's Mass* ends with Christmas nativity figurines shooting the Rat siblings at night, thus stressing the paradox and lack of any logic as the dominant factors in the lives of people.

Each gesture an actor is obliged to take, each pose becomes a kind of code, still enlarging the number of possible readings of the text. Yet the gestures are to be vivid and clear since they are limited to the minimum. In this manner Adrienne Kennedy turns actors into puppets set in the slow-motion reality of Sarah's mind, or fluid reality of Clara's memories, or the unstable reality of the Rats' fears. All this amounts to the effect of some unreal, though known world, in which ideas are blurred to the extreme, reaching the point after which it is not possible to discern where the image is born, how it develops and what it results in. The text, combined with images created by actors, their gestures, lights and scenography amounts to deep symbolism of the play. These symbols are of varied nature. They concern religion, history, culture, and of course ideology. Thanks to all these possible symbols involved in the play, the reader is constantly involved in the intellectual and the emotional assessment of *Funnyhouse of a Negro*, *The Owl Answers* and *The Rat's Mass* and their aesthetic modes.

These plays utilize dream-like visions of multiplied personalities, repetitive actions, haunting images and enigmatic symbols. They are characterized by the use of dream as a space for the surreal construction of personified and active entities made of free associations of the repressed and the sublime. They are also extremely innovative as dramatic texts. Although Kennedy is famous for her surreal visions, the plays exploit various techniques not used by other playwrights. By relying heavily on the symbolism of colour, on the trance-like text, and constant constructing and deconstructing of her characters, Kennedy aims to present the complex legacy of racism in the USA. The world presented in her plays is not the realistic vision of a society. Rather, it is a picture of a troubled mind that is at constant battle with itself. Dogmatic thinking becomes the major cause of various disorders, which do not lead to the process of healing, but, unfortunately, to self-hatred and destruction.

REFERENCES

- Blau, Herbert. "The American Dream in American Gothic: The Plays of Sam Shepard and Adrienne Kennedy." *Modern Drama* 27. December 1997: 520-539.
- Cummings, Scott, T. "Adrienne Kennedy." *American Theatre*. 22 June 1992: 31-33.

- Harrison, Paul C. *The Drama of Nommo*. New York: Grove Press, 1972.
- Hatch, James V., ed. *Black Theater USA: Forty-Five Plays by American Negroes, 1847-1974*. New York: Free Press, 1974.
- Kennedy, Adrienne. "A Rat's Mass." *More Plays from Off Off Broadway*. Michael Smith, ed. Indianapolis, New York: Bobbs-Merrill, 1972: 345-357.
- . *Deadly Triplets: A Theatre, Mystery and Journal*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.
- . *Funnyhouse of a Negro*. New York: Samuel French, 1969.
- . "The Owl Answers." James V. Hatch, ed. *Black Theater USA*. New York: Free Press, 1974: 756-764.
- Taubman, Howard. "Adrienne Kennedy Play Opens at East End." *New York Times*, 15 January 1964: 25.

Abstract

This paper is devoted to the analysis of the early plays of Adrienne Kennedy, a prominent African American playwright, such as *Funnyhouse of a Negro*, *The Owl Answers*, *The Rat's Mass*, or *The Sun*, which describe the condition of people who are searching for their identity. The characters' quest is filled with the traumatic experience of self – denial and hatred. The majority of dramatis personae in those plays are women (Sara, Clara, Duchess of Hapsburg, Queen Victoria and others), therefore their search does not deal only with the question of race, but also with the idea of gender.

The ideas of racial identity and social position of a woman form key concepts of Kennedy's plays. But she does not concentrate on the social discourse. Even though she employs ideological concepts in her drama (Black Aesthetic and Black ideologies of the 1960s), she concentrates on the spiritual, on the psychological and the emotional spheres of human experience.

These plays utilize dream-like visions of multiplied personalities, repetitive actions, haunting images and enigmatic symbols. They are characterized by the use of dream as a space for the surreal construction of personified and active entities made of free associations of the repressed and the sublime.

They are also extremely innovative as dramatic texts. Although Kennedy is famous for her surreal visions, the plays exploit various techniques not used by other playwrights. By relying heavily on the symbolism of colour, on the trance-like text, and constant constructing and de-constructing of her characters, Kennedy aims to present the complex legacy of racism in the USA. The world presented in her plays is not the realistic vision of a society. Rather, it is a picture of a troubled mind that is at constant battle with itself. Dogmatic thinking becomes the major cause of various disorders, which do not lead to the process of healing, but, unfortunately, to self-hatred and destruction.

Keywords: African American, drama, experimental, psychoanalysis, symbol, racism, aesthetics, ideology, Adrienne Kennedy, identity, surreal, sublime, other, estrangement, deconstruction

Irena Rudziewicz

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

LITERATURA ROSYJSKA NA ŁAMACH MIESIĘCZNIKA „ARKUSZ” (1994 – 2004)

Wydawany od 1991 roku w Poznaniu Miesięcznik Kulturalny Poznań-Warszawa-Kraków-Wrocław „Arkusz” był do czerwca 1994 roku sobotnio-niedzielnym dodatkiem „Głosu Wielkopolskiego”. Obecnie ukazuje się w nowej szacie graficznej i jest adresowany do środowisk intelektualnych, artystycznych, uniwersyteckich i szkolnych. Redaktorem naczelnym jest Bogusław Latawiec, a wśród stałych współpracowników znajdują się m. in. E. Balcerzan, P. Czapliński, J. Czech, U. Przyboś, P. Śliwiński.

Na łamach pisma publikowana jest proza, poezja, eseistyka, artykuły naukowe, recenzyjne i popularno-naukowe, szkice i reportaże literackie, publicystyka kulturalna i recenzje, przekłady i pierwodruki wierszy wielu poetów polskich. Wyróżnia miesięcznik „Arkusz” dbałość o wysokie walory artystyczne, edukacyjne i dydaktyczne, a także prezencje różnorodnych form kultury polskiej (film, rzeźba, muzyka, teatr, plastyka). Warto również podkreślić stosunkowo duże zainteresowanie Redakcji życiem społeczno-kulturalnym naszych wschodnich sąsiadów, w szczególności literaturą rosyjską. Ten aspekt nietypowej, jak się wydaje, działalności pisma zostanie w artykule omówiony.

Na łamach miesięcznika znajduje się spora liczba publikowanych utworów współczesnych prozaików i poetów rosyjskich, a także interesujące omówienia twórczości wybranych rosyjskich literatów, wywiady z nimi, recenzje utworów, spotkania z autorami i omówienia konferencji. Wśród prozaików zainteresowanie wzbudzają przede wszystkim twórcy postmodernistyczni oraz emigracyjni. W Polsce były publikowane teksty urodzonego w 1955 roku w Moskwie Włodzimierza Sorokina, które przez wiele lat ukazywały się w Rosji tylko w drugim obiegu. Przez J. Lewandowską została przetłumaczona „Kolejka”, a w „Literaturze na świecie” w 1994 roku był opublikowany fragment „Trzydziesta miłość Mariny” w tłumaczeniu J. Czecha.

W „Arkuszu” pojawiło się jedno opowiadanie z cyklu „Первый субботник”, który oficjalnie był wydany w Rosji w 1992 roku. W fabułę utworu przestawianą w socrealistycznym stylu wplata Sorokin elementy erotyki, grozy, zabawy, skandalu. Pisarz jest z wykształcenia grafikiem, działa w ruchu konceptualistów, a w tekstach literackich stosuje zabawy i gry słowne¹.

Wydawcy pisma sięgnęli do twórczości Juza Aleszkowskiego, który wprowadził do literatury rosyjskiej nowe tematy oraz stosował nietypową leksykę, wykorzystując mat, żargon łagrowy, słowa niecenzuralne². O tym pisarzu, urodzonym w 1929 roku, został zamieszczony również artykuł, w którym Autor omawia emigracyjną prozatorską twórczość tego pisarza, podkreślając, że Aleszkowski pisał również książki dla dzieci, scenariusze filmowe, piosenki, najczęściej o łagrach, gdzie spędził cztery lata. Wyjechał do Wiednia, a potem do USA i tam aktualnie przebywa, pracuje, tworząc wciąż nowe utwory literackie³.

Na łamach czasopisma została zaprezentowana twórczość jeszcze jednego pisarza-emigranta. Urodzony w 1931 roku w Moskwie Jurij Mamlejew⁴ utworzył na przełomie lat 60-tych grupę literacką „Sekta mistyków seksualnych”, nawiązując do surrealizmu. Do wyjazdu za granicę swoje utwory publikował przede wszystkim w samizdacie. Od 1975 roku przebywał w USA, a od 1983 mieszka we Francji.

Wśród publikowanych tekstów literackich znalazł się fragment prozy Aleksandra Sołżenicyna. Jest to szkic mówiący o pobycie pisarza w Prusach Wschodnich, na terenie Warmii podczas ofensywy wojsk radzieckich w styczniu 1945 roku⁵. Bardzo interesujący, jak się wydaje, jest reportaż korespondenta z Barnaułu, który przedstawia sytuację w Rosji po powrocie do Ojczyzny najbardziej znanego pisarza emigracyjnego. „Powrót Sołżenicyna, pisze Worotnikow, wywołał spore poruszenie w środowisku inteligenckim. Wypowiadane na ten temat opinie są bardzo zróżnicowane. Jest tu zachwyty, ironia, sarkazm, niechęć... Inni emigranci najczęściej wpadają do Rosji tylko z wizytą. Sołżenicyn przyjechał na stałe...”⁶

Wśród publikowanych w miesięczniku materiałów o współczesnym nacjonalizmie znajduje się również tekst Ludmiły Ulickiej, współczesnej pisarki rosyjskiej, która podkreśla, że „nacjonalizm zawsze łączy się z krwią, dlatego, że w swoich skrajnych przejawach miłości do krwi własnej przeradza się w nienawiść do cudzej”⁷. Wystąpie-

1 Wł. Sorokin, *Pierwszy Leninowski*, tł. J. Czech, „Arkusz” 1996, nr 12 (61), s. 12–13. W dalszych przypisach nazwa pisma będzie zaznaczona pierwszą literą „A”.

2 J. Aleszkowski, *Uwaga – orgazm. Powieść naukowo-fantastyczna*, tł. J. Czech, „A” 1998, nr 7 (80), s. 11, 12.

3 J. Czech, *Wyście uczony, towarzyszu Stalin...*, „A” 1998, nr 7 (80), s. 10.

4 J. Mamlejew, *Bojownik o szczęście*, tł. J. Czech, „A” 1999, nr 2 (87), s. 16.

5 Al. Sołżenicyn, *Dietrichsolorf*, *Fragm.* ks. „Wpadło ziarno między żarna. Szkice wygnańca 1974 – 1978”, tł. J. Czech, „A” 2000, nr 10 (107), s. 13.

6 Al. Worotnikow, *W Rosji o Sołżenicynie*, tł. J. Czech, „A” 1994, nr 6 (36), s. 16.

7 L. Ulicka, *Fontanna Przyjaźni Narodów*, tł., J. Czech, „A” 1995, nr 1 (38), s. 1, 2.

nie pisarki wywołało na łamach pisma dyskusję i polemikę⁸.

Wśród przetłumaczonych na język polski utworów współczesnych pisarzy rosyjskich znajduje się opowiadanie urodzonego w 1942 roku krasnojarskiego literata i dziennikarza E. Rusakowa, który ukończył Instytut Literacki im. Gorkiego w Moskwie, debiutował w 1966 roku i od tego czasu publikuje swoje teksty na łamach rosyjskich czasopism „Юность” i „Знамя”. Tłumaczone i publikowane w „Arkuszu” utwory pochodzą z tomu „Дева Маруся” z 1996 roku⁹.

W przeciągu lat pojawiają się na łamach pisma krótkie prozatorskie utwory Daniela Charmsa, pochodzące z różnych lat pracy pisarskiej rosyjskiego twórcy (np. z 1931, 1939 – 1940, 1940)¹⁰, a także fragmenty prozy Michaiła Bułhakowa¹¹. Opublikowano również stronice z książki „Anna i Amadeo”, mówiące o spotkaniu Anny Achmatowej w Paryżu z malarzem włoskim Amadeo Modiglianem, o którym wielokrotnie potem wspominała, opowiadała i pisała do końca życia w swoich wierszach¹² oraz wspomnienia Wieniedikta Jerofiejewa¹³.

Stosunkowo często zamieszczane są na łamach omawianego pisma wiersze rosyjskich poetów zarówno starszego jak i młodego pokolenia. Wśród nich znajduje się utwór Włodzimierza Majakowskiego z 1912 roku, opisujący ówczesny Petersburg.

Spełzają, z dachów łzy na gzymсы
By w dłoni toni kreślić prążki,
A wargom nieba, które zwisły,
Kamienne powtykano smoczki.

I niebo – cichnąc – wie: w te strony,
Gdzie w misę morza blasku zagłada,
Poganiacz mokry i znużony
Dwugarbnej mewy gnał wielbłąda¹⁴.

Zamieszczono również wspomnienia o rosyjskim poecie, który w Polsce był często i chętnie przekładany przez wielu różnych polskich tłumaczy, a obecnie mało tłu-

8 J. Czech, *Inteligencjo, poznaj własny kraj!*, „A” 1995, nr 3 (40), s. 6; B. Latawiec, *Nowe konfiguracje nacjonalizmu*, „A” 1994, nr 7 (37), s. 12.

9 E. Rusakow, *Nie najświętsza panienska*, tł. J. Sadowski, „A” 2002, nr 7 (128), s. 5; Tenże, *Zotow w lustrze*, tł. J. Sadowski, „A” 2002, nr 12 (133), s. 8.

10 D. Charms, *Proza*, tł. J. Czech, „A” 1995, nr 11 (48), s. 12; To samo, tł. J. Czech, E. Balcerzan, „A” 1996, nr 11 (60), s. 10.

11 M. Bułhakow, *Powierzchnia na kółkach. Pamiętnik genialnego obywatela Połosuchina. Fragmenty*, tł. N. Woroszyłska, „A” 1998, nr 3 (76), s. 14.

12 B. Nosik, *Pierwsze spotkanie, Fragmenty. ks. <<Anna i Amadeo. Historia tajemniczej miłości Achmatowej i Modiglianego albo „Rysunek we wnętrzu”>>*, tł. N. Woroszyłski, „A” 2001, Ne 5 (114), s. 4–5.

13 W. Jerofiejew, *Świątynia Chrystusa Zbawiciela (Wspomnienia o pierestrojce)*, tł. J. Czech, „A” 1997, nr 11 (72), s. 13.

14 Wł. Majakowskie, *Co nieco o Petersburgu*, tł. E. Balcerzan, „A” 2003, nr 5 (138), s. 8.

maczony i rzadko publikowany, prawie całkowicie zapomniany¹⁵.

Inaczej przedstawia się sprawa z twórczością Władysława Chodasiewicza. Jest to Polak piszący po rosyjsku, mieszkający we Francji, zmarły tam przed wojną. Jego utwory wciąż na nowo tłumaczone i publikowane w Polsce, mają swoich czytelników i recenzentów. Największy i najnowszy wybór wierszy poety znajduje się w „Antologii Nowoczesnej Poezji Rosyjskiej”¹⁶. Spotykamy na łamach czasopisma również wiersze Bułata Okudźawy¹⁷ i Władzimira Nabokowa¹⁸ oraz Jewgienija Riejna. Urodzony w 1935 roku poeta, eseista, publicysta, scenarzysta filmowy, z wykształcenia inżynier, mieszka na stałe w Moskwie, gdzie tworzy swoje poetyckie teksty. Jako poeta został ukształtowany na przełomie 50 – 60-tych lat wraz z grupą młodych poetów, wśród których był Josif Brodski, przyjaciel Riejna¹⁹.

Najwięcej miejsca i uwagi wśród literatów zajmuje na łamach „Arkusza” Gennadij Ajgi, poeta czuwaski i rosyjski, u którego obok walorów poetyckich na szczególną uwagę zasługuje, według jednego z tłumaczy, kształtowanie latami „indywidualnej poetyki Ajgiego, w tym – w intrygującej graficznej postaci jego utworów”²⁰.

Twórczość tego poety, w porównaniu z dokonaniem poetyckimi Brodskiego, została przeanalizowana w artykule „Drugie słońce”. Według Autora Brodski „reprezentuje szkołę leningradzką, popieraną przez A. Achmatową”, a Ajgi „...jest twórcą na wskroś awangardowym, posiadającym na dodatek zaplecze plastyczne w postaci malarstwa rosyjskiej awangardy”. Należąc do małego narodu Czuwaszów Ajgi dużo pisze w języku rosyjskim i czuwaskim, tłumaczy poezję wielu twórców, w tym polskich, na język czuwaski, zna poezję polską i przyjaźnił się z Wiktorem Woroszyłskim, który wiele z twórczości Ajgi przetłumaczył.

W Polsce o Ajgi pisano wiele i często, wydawano tomiki jego wierszy, choć nie jest to poezja łatwa i prosta. „Ajgi przypomina malarza abstrakcjonistę, który w redukcji elementów swej sztuki doszedł do krańca. Ten ostateczny punkt nie jest jednak końcem jego twórczości, ale punktem wyjścia do tworzenia na nowo.

z wiedzą bieli
w oddali człowiek
po białym śniegu
jak z niewidzialnym sztandarem”²¹.

Na stronicach miesięcznika pojawiała się również recenzja książki esejów i wier-

15 E. Balcerzan, „*Teraz by nikt mnie nie poznał...*”, „A” 2000, nr 6 (103), s. 8.

16 E. Balcerzan, *Najmniejszy ślad*, „A” 2002, nr 4 (125), s. 15.

17 B. Okudźawa, *Wiersz*, tł. W. Woroszyłski, „A” 1996, nr 4 (53), s. 6.

18 Wł. Nabokow, *Do Rosji*, tł. A. Mandaliem, „A” 1996, nr 8 (57), s. 6.

19 J. Rejn, *A Ona weszła cicho w ciemnej sukni*, tł. P. Fast, „A” 1997, nr 3 (64), s. 7.; Tenże, *Piasek*, tł. P. Fast, „A” 2003, nr 4 (137). S. 7.

20 G. Ajgi, *Poezja – jako – Milczenie. Luźne notatki na temat*, tł. W. Woroszyłski, „A” 1995, nr 1 (38), s. 8–9; Tenże, *Świat Sylwii*, tł. E. Balcerzan, „A” 2002, nr 1 (122), s. 8.

21 J. Czech, *Drugie słońca*, „A” 1996, nr 1 (50), s. 11.

szy Ajgiego w wyborze i tłumaczeniu Woroszylskiego, gdzie zamiast „Wstępu” znajduje się „Rozmowa z Poetą” przeprowadzona przez Natalię Woroszyłską. Recenzent zwrócił przede wszystkim uwagę na dwa podstawowe tematy poety czuwaskiego. „Sny to druga, obok śniegu, również światłolubna sfera poezji Ajgiego... W głębinach snu łączy się czas przeszły, teraźniejszy, przyszły i powstaje nowa, dynamiczna struktura. Wspólnota żywych, umarłych, świecą w niej także twarze obcych ludzi: spotkamy ich w przyszłości”²².

W „Arkuszu” znajdujemy także opisy znajomości, przyjaźni, współpracy i spotkań polskich twórców, naukowców, tłumaczy i czytelników z Ajgim - zarówno w czasie ich pobytów w Moskwie, jak i w stronach rodzinnych poety, w czasie wieczorów poetyckich i spotkań z czytelnikami²³.

Twórczość Ajgiego ma również znaczący wpływ na wielu młodych poetów. Na stronicach „Arkusza” opublikowano kilka przetłumaczonych utworów Aleksandra Makarowa-Krotkova, który pod wpływem autora czuwaskiego tworzy wiersz wolny. Urodzony w 1959 roku w Moskwie Makarow-Krotkow ukończył Instytut Kultury w Moskwie, a pierwsze swoje utwory publikował w wielu zagranicznych pismach, m. in. takich jak „Kontynent” i „Muleta”. W 1995 roku w Moskwie został opublikowany tomik jego wierszy „Dezserter”.

Dla Gennadija Ajgi

próba milczenia
jest płodna

a jednak 1966

Dla Ws. Niekrasowa

no więc przyjechaliśmy
do Petersburga

już wolno²⁴ 1991

Interesująco, jak się wydaje, prezentowane są na łamach pisma wydawane w Polsce tomiki i książki autorów rosyjskich oraz ich recenzje. Najczęściej są prowadzone rozmowy i wywiady, w których pisarze i poeci wypowiadają się na temat swojej twórczości. Taki materiał został zamieszczony w 1996 roku, gdy opublikowano rozmowę z Sergiuszem Awiecincewem po wydaniu w Poznaniu tomiku jego wierszy „Modlitwa o słowa”. „Chciałbym, podkreśla poeta, aby to co ja piszę, różniło się od subiektywnej

22 B. Latawiec, *Czytanie z Giennadija Ajgiego*, „A” 1996, nr 4 (53), s. 6–7.

23 E. Balcerzan, *Moska – Czeboksary*, „A” 1997, nr 12 (73), s. 7; 1998, nr 1 (74), s. 7; nr 2 (75), s. 11; nr 4 (77), s. 10; nr 5 (78), s. 11; nr 10 (83), s. 8–9.

24 Al. Makarow-Krotkow, *Wiersze*, tł. J. Czech, „A” 1997, nr 12 (75), s. 6.

liryki. Żeby kojarzyło się nie z obrazem, a z ikoną... Wiersze są oczywiście rodzajem spowiedzi. Drażni mnie jednak romantyczny kult biografii. Niepokoją mnie także w poezji przywdziewane przez poetów maski, gry, przebierania... W rosyjskiej kulturze zawsze zresztą jednostka była sprawą najważniejszą²⁵.

Znajdujemy również na łamach miesięcznika informacje o nowych książkach, zawierających tłumaczenia poezji rosyjskiej. Należy do nich wybór tłumaczeń poetów rosyjskich Woroszyłskiego, który informuje, iż „książka ta jest owocem mojego aktywnego obcowania przez pół wieku – jako tłumacza, komentatora, biografą – z poezją rosyjską XIX i XX stulecia”²⁶. Występują także materiały o współczesnych tłumaczeniach poetów rosyjskich różnych pokoleń przez młodych translatorów oraz wiersze im poświęcone (np. Achmatowa, Błok, Gumilow, Jesienin).

Blok – obłok i piękna Anna Przez stół pochyleni
szepczą głowa przy głowie – zachwyt szepcze
z chwilą²⁷.

W czasopiśmie został zamieszczony bardzo interesujący porównawczy artykuł Piotra Fasta o twórczości Brodskiego i Wisławy Szymborskiej, w którym Autor analizuje „zarówno podobieństwa, jak i różnice w ich podejściu do materiału poetyckiego, który wyznaczają czas, miłość oraz twórczość”. Na podstawie literackich dokonań poetów, analizy wybranych utworów Fast rozpatruje czas, który u Brodskiego występuje jako analiza <<czasu postrzeganego przez „ja”>>, a u Szymborskiej <<przez pryzmat trzeciej osoby – to „on”>>. Inne podejście u poetów i do spraw miłości. Dla Brodskiego erotyzm istnieje „jako domena tzw. stosunków damsko-męskich... Stanowi antytezę miłości, unicestwia ją raczej niż utrwała”, a silne przeżywanie miłości „uzmysławia znikomość naszego istnienia w czasie”.

U Szymborskiej miłość stanowi jedną z naczelných wartości, „jest dobrem najwyższym. Stanowi sens życia...”, ale rozumie ją poetka, jako jedność z erotyzmem, choć czas również „nad miłością sprawuje władzę, jest dla niej zagrożeniem”. „Postrzegając miłość jako największą wartość egzystencjonalną, stwierdza Fast, oboje poeci inne wyciągają z tego konsekwencje”.

Twórczość, według Brodskiego, stwarza świat i w nim <<pozostaje jako świadectwo „innobytu”>> twórcy, ona „sytuuje dzieło i jego sprawcę – w pozaczasowej domenie języka, kultury i wartości”. Dla Szymborskiej – pisanie to „źródło radości... stwarza nowe byty”, ale poetka nie „absolutyzuje mimo wszystko pisarza, ani mocy sprawczej poety”. Szymborska jest żyjącym człowiekiem, filozofem, ale sceptycznym,

25 *Luksus swobody. Rozm. Z Sergiuszem Awiercinczewem. Rozm. Olgierd Błażewicz, „A” 1996, nr 3 (52), s. 7; Uratować słowo. Rozm. Z Witalijem Szentalińskim, „A” 1998, nr 6 (79), s. 1, 2; Uczyłem się od Poznaniaków, Rozm. Z Igorem Łosiewskim. Rozm. J. Czech, „A” 1998, nr 11 (84), s. 6; Polska mafia. Rozm. Z Aleksiejem Michiejewem. Rozm. N. Woroszyłska, „A” 2000, nr 4 (101), s. 14; A. Stankowska, Ważąca perły, „A” 2002, nr 8 (129), s. 7.*

26 W. Woroszyłski, „Moi Moskale”, „A” 1997, nr 10 (71), s. 8–9.

27 M. Wieczorek, *Poetom rosyjskim*, „A” 2002, nr 8 (129), s. 1, 7.

który „dostrzega tylko ewentualną szansę na korzystne rozstrzygnięcia owej nieuchronności, uświadamianej, jako zagrożenie”. Brodski zaś „ufa swemu rozpoznaniu niemal ostatecznie”, poeta i jego bohater to człowiek, który filozofuje i w tej refleksji i autorefleksji „dostrzega sposób na pokonanie egzystencjonalnych nieuchronności”.

Na podstawie przeprowadzonych analiz wybranych utworów Fast uważa, że podstawowa ich niezgodność „polega na odmienności retoryki. Poeci różnią się zasadniczo w konstruowaniu stosunków między podmiotem/bohaterem wierszy a problemami, które przed nimi stoją. Brodski jest w swej retorycy introspektywny, a Szymborska – ekstraspektywna”²⁸.

Przedmiotem wnikliwych badań stał się wiersz Brodskiego „Ogrodnik” w artykule Piotra Łuszczkiewicza. Autor przytacza dane biograficzne poety rosyjskiego, przypomina przebieg drogi twórczej w Rosji i na emigracji oraz przeprowadza bardzo wszechstronną analizę utworu przetłumaczonego przez Stanisława Barańczaka. Według badacza dla poety poezja jest przede wszystkim „zapisem emocji” i określeniem stanowiska”, a także „reakcją indywidualum na wyzwanie sił wyższych, często bez oglądania się na własne bezpieczeństwo”. A w pierwszej kolejności – „jest pięknem”.

Ogrodnik wspiął się – istny drozd
w waciak odziany – na szczyt drzewa.
łącząc tym samym niby most
to, co dwunogie, z tym, co śpiewa²⁹.

Fast jest autorem bardzo obszernej i wnikliwej recenzji książki E. M. Thompson *Trubadurzy imperium. Literatura rosyjska i kolonialna*, w której analizuje kolejne części dzieła amerykańskiej badaczki. Jest to pozycja poświęcona zagadnieniom, problemom, pytaniom mało lub wcale nie analizowanym w Polsce, a tym bardziej w Rosji. „Dążenie do badania tożsamości, samoświadomości kulturowej, obecne już od wielu lat w krytyce i pojawiające się poprzez kategorie Innego czy Obcego, stanowią świetny kontekst poznawczy dla tej problematyki,³⁰ – nie bez racji stwierdza uczony.

Na podstawie tego krótkiego przeglądu można, jak się wydaje, zauważyć znaczące zainteresowanie Redakcji „Arkusza” problemami i przedstawicielami rosyjskiego procesu literackiego. W centrum uwagi znalazła się zarówno poezja jak i proza, autorzy starszego i młodszego pokolenia, pisarze emigracyjni i publikowani w kraju. Prezentowane teksty literackie oraz ich omówienia, recenzje i analizy, dostarczają czytelnikom aktualnych i najnowszych danych o rozwoju współczesnej literatury rosyjskiej.

28 P. Fast, *Brodski i Szymborska – czas, miłość, twórczość*, „A” 1998, nr 3 (76), s. 8–9.

29 P. Łuszczkiewicz, *Dowcip i metafizyka. O wierszu Josifa Brodskiego „Ogrodnik”*, „A” 1999, nr 2 (87), s. 4.

30 P. Fast, *Trubadurzy i imperium*, „A” 2001, nr 3 (112), s. 1, 2.

BIBLIOGRAFIA

Czech J., *Drugie słońce*, „Arkusz” 1996, nr 1.

Czech J., *Inteligencjo, poznaj własny kraj!*, „Arkusz” 1995, nr3.

Fast P., *Brodski i Szymborska – czas, miłość, twórczość*, „Arkusz” 1998, nr 3.

Fast P., *Trudniejszy imperium*, „Arkusz” 2001, nr 3.

Latawiec B., *Czytanie z Giennadija Ajgiego*, „Arkusz” 1996, nr4.

Łuszczkiewicz P., *Dowcip i metafora. O wierszu Josifa Brodskiego „Ogrodnik”*, „Arkusz” 1999, nr 2.

Worotnikow Al., *W Rosji o Solżenicynie*, tł. J. Czech, „Arkusz” 1994, nr6.

Abstract

In the article presented were materials devoted to the Russian literature published on the pages of the “Arkusz” monthly. Taken into account were both texts penned by Russian prose writers and poets of various generations as well as all kinds of pieces of information pertaining to their way of life and literary output.

Attention was also paid to the articles in which analysis of particular texts was made and literary achievements of the selected authors were presented.

Keywords: monthly, Russian literature, prose writers and poets

Iwona Ścisłowska

Polskie Centrum Kształcenia im. Jana Pawła II w Brukseli

GROTESKA
JAKO LITERACKI SPOSÓB UKAZANIA RZECZYWISTOŚCI
DOBY SOCREALIZMU W POLSCE I BUŁGARII
(NA WYBRANYCH PRZYKŁADACH)

„Groteska - jako, że jest jej właściwa ostra deformacja i przetworzenie obrazu świata, który znany jest z potocznego doświadczenia - całkowicie zamarła w okresie stalinizmu tak w Polsce, jak i w Bułgarii. Kodyfikatorzy „ery” socrealizmu traktowali ją jako skrajny przykład sztuki dekadencjonalnej i burżuazyjnej. Głównym powodem tej anatemy było jednak nie „pochodzenie społeczne”, lecz jej naturalna skłonność do parodiowania i podważania wszelkich dogmatów. Nieprzypadkowo krach stalinizmu zbiegł się z renesansem groteski, która w literaturze powojennej obu krajów słowiańskich przeszła charakterystyczną metamorfozę: niemal ostatecznie przestały być do niej zaliczane hybrydy groteski mitologicznej (typu Sfinks, Minotaur, Midas, Pegaz), gotyckiej (w stylu chimer i maszkaronów architektury reprezentującej ten styl, jak chociażby postacie zdobiące katedrę Notre -Dame), a także rozmaite mutacje fantastyki (np. istoty przypominające kociołki i inne utensylia z XVI-wiecznych ilustracji do *Gargantui i Pantagruela* F.Rabelais’ego; diabeł - armata plujący włóczniami w *Kuszeniu św. Antoniego* Callota; wędrujący nos z opowiadania M. Gogola *Nos* i inne)”¹. Groteska okazała się reakcją: po pierwsze - na obfitą, ale bezwartościową literaturę socrealistyczną i po drugie - na pełną nonsensów rzeczywistość tamtych czasów. Kryterium doboru utworów będących przedmiotem moich rozważań - wybranych opowiadań S.Mrożka (z tomu *Słoń*, 1957) i prozaików bułgarskich: G.Weliczkowa, G.Miszewa, I.Petrowa, jak również dramatów - stanowiła rola, jaką te teksty odegrały w literaturze polskiej i bułgarskiej, a także podobieństwo idei i postaw bohaterów

1 Por. W.Bolecki, *Groteska, groteskowość* [w:] *Słownik literatur polskiej XX w.*, pod red. A. Brodzkiej, Wrocław 1992, s.360.

oraz ich stosunek do biurokratyzacji życia i wytworzonych przez system absurdalnych mechanizmów. Groteska - zgodnie z definicją W.Kaysera - służy opisowi znanego świata i wykorzystuje, a nawet nadużywa skrajnych efektów, które do tego stopnia zmieniają optykę, że świat ten całkowicie deformują i czynią go zupełnie obcym. Owa obcość może mieć dwojaki charakter - komiczny lub tragiczny, bądź też elementy komizmu i tragizmu mieszają się ze sobą - w zależności od celu, do którego zmierza twórca kreujący nową rzeczywistość. Według W. Kaysera została wyzyskana w ten sposób gra z absurdem, przez co zwraca się uwagę na demoniczną naturę świata. Należy też pamiętać, że groteska jako kategoria estetyczna związana jest ściśle z komizmem, z jego przejaskrawioną wersją, gdzie wszelkie zabiegi prowadzą do zestawienia elementów humorystycznych, wyolbrzymionych aż do nieprawdopodobieństwa z tragicznymi, a tego co wzniosłe, z tym co nadzwyczaj wulgarne.²

„Reprezentantem groteski w powojennej literaturze polskiej był m.in. S. Mrożek, który debiutował jako dziennikarz w 1950 r., ale wówczas wypełniał swe obowiązki zgodnie z wymaganiami realizmu socjalistycznego. Swoje krytyczne opinie przedstawiał wtedy bardzo ostrożnie, a wszelkie problemy sprowadzał do przejściowych odchyłeń. Konsekwentnie i z godnością akceptował rzeczywistość, uprawiając szczególnie rodzaj analizy negatywnych zjawisk: tak długo je roztrząsał przy pomocy odpowiednich kategorii ideologicznych, aż przestawały wydawać się groźne”.³ Powolna odwilż w polskiej rzeczywistości politycznej i kulturalnej znalazła subtelne odzwierciedlenie w tekstach Mrożka, które w połowie lat 50-tych stały się bardziej osobiste. Sam pisarz nie potrafi ustalić, kiedy jego entuzjazm zaczął wygasać, chociaż sugeruje rok 1953: „Miłość do Stalina trwała około trzech lat, z grubsza biorąc, bo łatwo jest zapamiętać datę, kiedy się pokochało, ale trudno, kiedy się przestało”.⁴ „Ostateczna przemiana wszechstronnego, acz eklektycznego Mrożka - dziennikarza w jednego z czołowych powojennych pisarzy polskich wiąże się ściśle z przeobrażeniami, jakie zachodziły w Polsce po śmierci Stalina. Mrożek przypisywał ogromne znaczenie ukształtowania własnej tożsamości wydarzeniom historycznym polskiego października 1956 r. Chociaż twórca sugeruje, że początek nowej świadomości przypadł na rok 1953, to jego odcięcie się od socrealistycznych wzorów stało się widoczne dopiero w 1955 r., kiedy zaczął pisać recenzje dla „Echa Krakowa”. Od tego momentu można zauważyć, jak autor recenzji, parodii, opowiadań i wreszcie dramatów zrywa więzi z oficjalnym systemem kultury. Wyraźne odejście nastąpiło w sierpniu 1956r., kiedy Mrożek przestał publikować swoje konserwatywne felietony w „Od A do Z”, a w ich miejsce od września pojawił się „Postępowiec” - parodia socrealistycznego dziennikarstwa.”⁵

2 C.Juda, *Groteska - metajęzyk literatury epoki kryzysu* [w:] *Rozpad mitu i języka*, Katowice 1992, s.194.

3 H.Stephan, *Mrożek* Kraków 1996, s.51.

4 S.Mrożek, *Popiół? Diament?*, „Kultura” 1983, nr 1-2, przedruk: S.Mrożek, *Małe prozy*, Kraków 1990, s.34.

5 H.Stephan, *Mrożek*, op.cit., s.74-75.

Czynnikami popularyzującymi groteskę w literaturze i sztuce po 1956 r. było wydanie w roku 1957 przedwojennych i nowych utworów W.Gombrowicza (*Bakakaj, Ferdydurke, Trans-Atlantyk, Ślub, Iwona, księżniczka Burgunda*), przypomnienie twórczości S.Witkacego oraz żywiołowa recepcja literatury zachodniej. W drugiej połowie lat 50-tych groteska stała się naturalną odtrutką na socrealizm, a popularnymi składnikami języka literatury stały się wkrótce: absurd, dziwactwo, fantastyka i gry językowe. Naturalnym punktem odniesienia dla groteski w literaturze krajowej były wówczas absurdalne mechanizmy życia w okresie stalinowskim. One też stały się pierwszymi tematami opowiadań Mrożka, m.in. z tomu *Słoń* (1957), który autor uznał za swój właściwy debiut. E. J. Czerwiński zwracał uwagę na swoistość dramatu Mrożka po 1956r. (ale jego opinię można odnieść również do prozy tego autora, począwszy od tomu *Słoń*), podkreślając jego opozycyjność wobec oficjalnej ideologii, ukrywaną pod alegoryczną czy groteskową wizją, przejrzystą dla widzów, a zarazem możliwą do przyjęcia przez cenzurę. Absurdalny styl służył tu - paradoksalnie - realistycznemu odwzorowaniu społecznej rzeczywistości, gdyż wiernie chwycił istotę świata stworzonego w imię pełnej sprzeczności ideologii.⁶

W *Słoniu* dominują opowiadania z pogranicza satyry, odwołujące się do obiegowych schematów socjalistycznego myślenia i przedstawiające upolitycznioną, zbiurokratyzowaną rzeczywistość. Bohater *Drogi obywatela* jest sumiennym meteorologiem, piszącym dla najwyższej instancji raporty pogodowe, w których aura musiała być dokładnie opisana, żeby „władza, jeżeliby ją kto zapytał o pogodę, nie musiała się czuć zbita z pantałyku, a tylko na biurko okiem rzuciwszy - od razu wiedziała, co powiedzieć”.⁷ Ów człowiek - było nie było urzędnik państwowy - zawsze pisał prawdę, a ponieważ padało, opisywał deszcze. Pesymistycznie brzmiące raporty nie podobały się władzy, toteż wezwano meteorologa na rozmowę, w trakcie której uzmysłowiono bohaterowi „odpowiedzialność jego roboty”. Od tej chwili, niezależnie od tego czy padało, czy była burza z piorunami, czy też nastąpiło oberwanie chmury, meteorolog tworzył optymistycznie brzmiące opisy (nieraz nawet wierszem) w stylu: „Niekiedy przelotne mżawki, które spowodowały pewne wylewy. Mimo to nic nie złamie bojowej postawy naszych saperów i ekip ratowniczych”. Kiedyś jednak napisał raport, który zaczęto wnikliwie sprawdzać. Okazało się, że sporządził ów zapis „upiwszy się za pieniądze uzyskane z pokątnej sprzedaży aerometru i hydrometru”. Wkrótce zginął rażony piorunem, kiedy w czasie burzy obchodził pola z dzwonkiem, którym chciał rozproszyć chmury. Bohater, który był uczciwym człowiekiem, chciał w ten sposób dostosować rzeczywistość do swoich raportów. Zdawał sobie jednak sprawę, że można byłoby to uczynić tylko za pomocą magii i dlatego użył dzwoneczka. Niestety, nie udało mu się. To opowiadanie (jak większość z tego tomu) było reakcją na mitologizującą funkcję literatury ustanowioną przez teorię realizmu socjalistycznego, służącego do rytualnego celebrowania idealnej wizji świata. Jest to przykład two-

6 E.J.Czerwiński, *The Slavic Theatre of the Absurd 1956-1968* [w:] *Contributions to 7th International Congress of Slavists*, Hague 1973, vol.2, s.82. Cyt. za M.Sugiera, *Dramaturgia Sławomira Mrożka*, Kraków 1996, s.44.

7 S.Mrożek, *Opowiadania*, Kraków 1974. Przytaczane cytaty pochodzą z tego samego wydania.

zenia optymistycznych, zafałszowanych wizji życia, które nie miały potwierdzenia w rzeczywistości, wynikały bowiem z tego, że władzy zwierzchniej nie można było krytykować, gdyż była „nieomylna”. Jeśli pojawiały się błędy, to popełniali je urzędnicy zajmujący niski szczebel w hierarchii administracyjnej (tak jak meteorolog z *Drogi obywatela* czy dyrektor ogrodu zoologicznego ze Słonia).

Groteskę - główny Mrożkowski atrybut - charakteryzuje niezborność, konflikt między określonym zjawiskiem a istniejącą koncepcją tego co naturalne, stosowne, przyzwoite. W opowiadaniu *Droga obywatela* owa niezborność jest dostrzegalna, gdy porówna się nieprawdziwe raporty - pisane zgodnie z zaleceniem władzy zwierzchniej - z faktycznym stanem pogody (sprawozdania mówią o pięknej słonecznej aurze, podczas gdy w rzeczywistości pada, a nawet istnieje niebezpieczeństwo powodzi). „Groteska towarzyszy refleksji na temat życia. Zjawia się jako konsekwencja porównania rzeczy takich, jakimi są w głębi, z takimi, jakimi wydają się na powierzchni, ma powołanie „metafizyczne”, odsłania i uwypukla, ponieważ zmusza do wniknięcia w głąb struktury, przez co wszelka rzeczywistość zaczyna się mniej lub bardziej wykrzywiać. Jawnym celem aspektu groteskowości jest demaskowanie codziennej rzeczywistości przez uwypuklenie ukrytych struktur bytów”.⁸ Przykładem tego może być chociażby opowiadanie *Spółdzielnia „Jeden”*, które unaocznia, do jakich aberracji prowadzą ideologiczne przesłanki. Tytułowa spółdzielnia prowadzi serwis telefoniczny dla tych, którym grozi konieczność picia w pojedynkę. „Na jednego” - bo tak potocznie była nazywana ta czynna całą dobę instytucja - bazowała na pracownikach-amatorach, którzy mieli ochotę w danej chwili napić się alkoholu, ale nie mieli za co oraz na kadrze „pracowników specjalnych i kwalifikowanych”, do których należał m.in. niedoszły duchowny i specjaliści różnych dziedzin pracujący na zlecenia. Tego typu kadra była niezbędna, gdyż zdarzało się, że dzwonili poeci czy profesorowie lubiący dysputy przy kieliszku i wtedy należało wysłać specjalistę z dziedziny pokrewnej zainteresowaniom klienta. Jak podkreślał kierownik spółdzielni - organ, na czele którego stał, odgrywał też „pewną rolę gospodarczą, przyczyniając się do zwiększenia obrotu w handlu monopolowym”.

Mroźek czerpał inspirację z kontaktu z codziennością, ze zjawisk potocznych, w których dostrzegał pierwiastek dziwaczności. Zdając sobie sprawę z wynaturzeń, które uwidaczniały się na każdym kroku, zastosował groteskę jako poetykę apriorycznie kwestionującą pozytywną wizję świata. Walczył groteską z paradoksami polskiej socjalistyczno-demokratycznej rzeczywistości. Bo jakże można nie mówić o paradoksie, dziwaczności czy szokującej monstrualności w sytuacji, gdy państwo w pełni aprobejuje istnienie spółdzielni, które propagują picie alkoholu. Mroźek obnażył tu fałsz pseudoracjonalnych rozwiązań i sparodiował argumentację, podkreślającą pozytywny aspekt istnienia tego typu spółdzielni, a mianowicie rozwój handlu krajowego. Równie paradoksalną sytuację obrazuje opowiadanie *Cichy współpracownik*. Tytułowy bohater - urzędnik w podeszłym wieku - „bez przerwy pisał memoriały w sprawie

8 J.Onimus, *Groteskowość a doświadczenie świadomości*, tłum. K.Falicka, „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 4, s.319-320.

nowych sposobów propagandy”. Wymyślił m.in. wyhodowanie specjalnego rodzaju koniczyny, z której - poprzez odpowiednie przygotowanie nasion - wyrastałby maleńki, roślinny portrecik jakiegoś przywódcy lub przodownika pracy. Starzec, jak się okazało, padł ofiarą własnej gorliwości: z okazji święta narodowego rozebrał się do naga i pomalował ciało w siedem podłużnie ułożonych kolorowych pasów tak, aby przypominał tęczę. Ponieważ pragnął wyglądać jak najbardziej realistycznie, wyszedł na balkon i usiłował zrobić figurę gimnastyczną zwaną potocznie mostkiem. Niestety, spadł i zabił się.

Podłoże Mroźkowskiej groteski tkwi w tym, że dla autora świat stanowi homogeniczną mieszaninę stłumionej grozy i posępnego humoru. „Charakterystyczne dla tej kategorii estetycznej jest to, że element okropności nigdy nie jest całkowicie wyeliminowany. Groteska przez swój aspekt okropności - wyrażający się w ukazywaniu chaosu i absurdu życia - jest punktem ogniskowym dla tego wszystkiego, czego autor się obawia i do czego czuje odrazę, jako przeciwieństwo wszystkiego, co stawia jako ideał. Krytyczny stosunek autora do świata wyraża się w tym, że uogólniając pewne obserwacje rzeczywistości, buduje taki obraz, w którym poszczególne elementy tracą swój naturalny wymiar, zostają odkształcone i wytracone z normalnej równowagi. Istotą tego typu utworów jest negacja, mniej lub bardziej napastliwa krytyka posługująca się środkami komicznej deformacji, do których należą: groteska, karykaturalne powiększenie (hiperbola) lub pomniejszenie (litota), dowcip, ironia, kpina i szyderstwo”.⁹

„W strukturze groteski jest głęboko osadzony czynnik śmiechu, co akcentują równie mocno wszyscy badacze tej kategorii, niezależnie od rozbieżności w ujęciu problemu i w ocenie historycznie określonych postaci groteski. M. Bachtin pojmował śmiech groteskowy jako „poczucie zwycięstwa nad strachem”, W. Kayser udowodniał „terapeutyczny walor groteski”, a L. B. Jennings uznawał humor za „mechanizm rozbrajający”. Śmiech pełni więc w grotesce niewątpliwie funkcje katarskie, wyzwalając zdolność psychicznej transgresji: poczucie przekroczenia - w żywiole śmiechu - wszelkich zależności i suwerenne zdystansowanie się wobec świata strasznego i obcego człowiekowi”.¹⁰ „Ideowo groteska wyrasta z tendencji satyrycznej, a artystycznie - ze stylizacji. Różnica między groteską a satyrą rysuje się dość wyraźnie: groteska, wyrastając z tendencji satyrycznej, przerasta ją. Satyra posługuje się ograniczoną deformacją, wyjaskrawieniem, często posiłkuje się alegorią. O ile alegoria jest konstrukcją znaczeniową nieautonomiczną, posiada zawsze jeden określony układ odniesienia, leżący poza jego obrębem, o tyle groteska posiada autonomię znaczeniową, czyli oznacza samą siebie i dodatkowo ma swoją „przyczynę artystyczną”, którą jest sprzeciw wobec określonych konwencji i kanonów. Próba unicestwienia schematów wypracowanych przez literaturę socrealistyczną była parodia, zajmująca ważne miejsce w obrębie stylizacji (stylizacja parodiowa jest drugim źródłem groteski). Wszystkie

9 L.B.Jennings, *Termin groteska*, tłum. M.B.Fedewicz [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładu „Pamiętnika Literackiego”*, t. II pod red. K.Bartoszyńskiego, Wrocław 1968, s.365.

10 J.Kelera, *Polska dramaturgia groteski*, „Dialog” 1988, nr 5, s.115.

działa określane terminem stylizacji (w tym także parodia) mają swój literacki wzorzec i ich egzystencja jest ściśle związana z tym wzorcem. Integralna część znaczenia parodii tkwi w aluzjach do wzorca. Groteska różni się od parodii autonomią kształtu formalnego. Parodia posiada konstrukcję otwartą, odsyłającą całym szeregiem aluzji do parodiowanego wzorca¹¹. „Jest takim naśladowaniem jakiegoś stylu, które odrywa go od genetycznie z nim złączonych założeń i wprowadza w nowe związki, przyporządkowuje założeniom sprzecznym z tamtymi, jednym słowem: ustala sytuację konfliktową między stylem a jego motywacją, między „formą” a „mitem” (każdy styl przynosi własną mitologię i określony model kultury). Owa sytuacja konfliktowa jest zrozumiała wyłącznie na tle pewnej świadomości kulturalnej, w obrębie której pewne „mity” zwykło się wiązać z pewnymi „formami”. Parodia dąży do zburzenia równowagi cechującej jakiś skonwencjonalizowany układ”¹².

Mrożkowska parodia często opiera się na niewspółmierności i kontraście, czego dowodem może być m.in. tytułowe opowiadanie omawianego tomu, które mówi o świecie pozorów stwarzanych na publiczny użytek. Dyrektor ogrodu zoologicznego, który „okazał się karierowiczem, zwierzęta traktował tylko jako szczebel do wybicia się”. Gdy placówka otrzymała zawiadomienie, że wkrótce dostanie słonia (dotychczas „usiłowano go zastąpić, hodując trzy tysiące królików”), dyrektor napisał memoriał do Warszawy, w którym rzekł się długo oczekiwanego przydziału, chcąc w ten sposób uwolnić rząd od wydatku na zakup zwierzęcia i „przedstawił plan uzyskania słonia sposobem gospodarczym”, tzn. przez wystawienie nadmuchianej atrapy. Jak się wkrótce okazało, tak daleko posunięta oszczędność nie opłacała się, gdyż słon uleciał w powietrze na oczach zwiedzających zoo uczniów. Konfrontacja teoretycznej znajomości słonia z preparowaną rzeczywistością miała tragiczne konsekwencje: „uczniowie, którzy wtedy byli w ogrodzie zoologicznym, opuścili się w nauce i stali się chuliganami. Podobno piją wódkę i tłuką szyby. W słonie nie wierzą w ogóle”. W omawianym opowiadaniu władza - zgodnie z założeniami literatury socrealistycznej - została ukazana w pozytywnym świetle, bowiem ze swojej strony uczyniła wszystko co tylko możliwe, aby ogród zoologiczny posiadał żywego słonia. To dyrektor tej placówki, chcąc się za wszelką cenę przypodobać rządzącym, podjął fatalną decyzję o wystawieniu atrapy i to właśnie on był odpowiedzialny za degrengoladę moralną młodzieży. Opowiadanie *Słoń* - jak duża część twórczości Mrożka - parodiuje założenia literatury socrealistycznej. O ile jednak w utworach realizmu socjalistycznego było możliwe istnienie pomysłowego dyrektora, który myśląc o dobru państwa, rezygnuje z żywego okazu, o tyle obdarzenie postaci pozytywnej cechami negatywnymi (karierowiczostwo), jak i sama pointa utworu były nie do pomyślenia.

„Znajomość mechanizmu funkcjonowania oficjalnej kultury wykształciła u Mrożka ironiczny stosunek do wartości i elementów, które bywały łatwo manipulowane i wykorzystywane w celach politycznych. Popularność jego tekstów literackich w drugiej połowie lat 50-tych była konsekwencją jego wyjątkowej wrażliwości na dylematy

11 Por. S.Gębala, *Kilka uwag o grotesce literackiej*, „Kwartalnik Rzeszowski” 1967, nr 1, s.41-42.

12 J.Sławiński, *Poetyka pastiszu*, „Twórczość” 1960, nr 4, s.119-120.

powojennej kultury zdeformowanej przez realizm socjalistyczny. Obsesja Mrożka na temat doskonale racjonalnego systemu, który „pożera” własnych wyznawców (meteorolog z opowiadania *Droga obywatela* ginie od pioruna, urzędnik - „cichy współpracownik” ponosi śmierć, spadając z balkonu drugiego piętra, dyrektor zoo - chociaż nadal żyje - traci autorytet i przyczynia się do demoralizacji młodzieży, która przemieniła się w chuliganów i pijaków), całkowite podporządkowanie logice i autorytetom, prowadzące bohaterów do upadku, wreszcie posługiwanie się sformalizowanym językiem, mają swoje źródło w osobistym doświadczeniu Mrożka, w jego uwikłaniu w rygory i absurdy rzeczywistości doby socjalistycznej. Jego działalność dziennikarska w klimacie kulturalno-politycznym wczesnych lat 50-tych stanowiła pożywkę dla późniejszych analiz „fenomenu” zniewolenia, czego przykładem są m.in. omawiane utwory z tomu *Słoń*. Już w początkowym okresie popularności Mrożka ówczesni komentatorzy odczuwali, że pasja, z jaką ten autor opisuje nonsensy stalinizmu, może być tylko pasją dawnego wyznawcy, wstrząśniętego i przeżartego rozczarowaniem, broniącego się już tylko drwiną”.¹³ Potwierdzeniem tego jest chociażby opowiadanie *Imieniny*, którego najbardziej intrygującym bohaterem jest postępowiec zamknięty w klatce jak kanarek, będący ozdobą mieszkania mecenasostwa. Ponieważ żona adwokata „gardziła” banałem, poprosiła męża „o żywego postępowca”. Owo indywiduum zamknięte w klatce śpiewało pieśni (*Naprzód, żołnierze wolności; Pieśń traktorzysty, MyZetempe...*), grało na bałabajce i haftowało. Jak się okazało - to „miejskowy. Przez kilka lat był dziki, robił nawet szkody, (...) ale ostatnio oswoił się. (...) Haftuje, gra na bałabajce, śpiewa, choć wydaje się czasem, jakby za czymś tęsknił”. O tym wszystkim narrator dowiedział się od samego gospodarza domu, obchodzącego tego dnia imieniny, które były także przyczyną wzbijających się nad Miejską Radą Narodową fajerwerków (w taki sposób „miejskowy posterunek milicji dawał wyraz swej radości z powodu imienin mecenasa, podobnie zresztą jak cała ludność”).

Rodowód groteski stanowią wydarzenia polityczne i uwarunkowany nimi wizerunek polskiej rzeczywistości. Groteska jako stan świadomości - zarówno indywidualnej, jak i społecznej - stanowi swoisty rodzaj światopoglądu. W sferze realizacji literackich oznacza to sposób przeżycia świata, czyli jego określoną interpretację, nie będącą zresztą interpretacją mimetyczną, lecz deformującą. Jako przykład może posłużyć opowiadanie *Wiosna w Polsce*, prezentujące urzędników państwowych, którzy wraz z nadejściem wiosny, ulegali swej orlej naturze, opuszczali miejsca pracy i wylatywali przez okna, po czym szybowali w przestworzach jak ptaki. „Powagę sytuacji potęgował fakt, że najwięcej wypadków zorlenia notowano wśród władz naczelnych”. Nie pomagały apele wzywające urzędników i funkcjonariuszy do pamiętania o szczytnych zadaniach planu pięcioletniego. W takich warunkach załatwianie spraw urzędowych bardzo się komplikowało, gdyż urzędnik, który odlatywał, zabierał ze sobą wszystkie akta podlegających mu spraw. Powodowało to, że petenci organizowali całe ekspedycje do miejsc, w których spodziewali się znaleźć gniazda czy tereny łowieckie odnośnych urzędników. „Wprawdzie rozwinęła się alpinistyka, ale życie

13 H.Stephan, *Mrozek*, op. cit., s.37.

administracyjne kraju uległo poważnemu zakłóceniu”. Poetyka groteski, absurdu i nonsensu miała bronić autora przed ową rzeczywistością nie poddającą się żadnym zdroworoządkowym i racjonalnym argumentom.¹⁴

Groteska stała się również obecna w literaturze bułgarskiej począwszy od lat 60-tych, kiedy to po skompromitowaniu quasi-artystycznych deklaracji pisarzy uprawiających socrealizm zaczęto zadawać pytania o wartości nadrzędne wobec literatury. Popularność groteski wiązała się ściśle z osłabieniem dominacji kategorii mimesis, charakterystycznej dla literatury realizmu socjalistycznego. Jak podkreśla C. Juda - „groteska przewyciężała w maksymalnym stopniu sytuację, w której indywidualne dokonania pisarzy zastępowały klisze, kopie, a w najlepszej wersji fotografie rzeczywistości eksponujące „prawdę” czasu, „prawdy” uniwersalne, gdyż łamała uzurpatorską arbitralność zasady mimetycznego odtwarzania rzeczywistości, bezwzględnie ją demaskując: na planie treści - jako zafałszowane istoty świata przedstawionego, ale co ważniejsze, przede wszystkim jako języka wypowiedzi. Szczególne przywiązanie do groteski, jakie wykazała literatura bułgarska, wykorzystanie bardzo agresywnej, a w efekcie oczyszczającej zasady działania kontrastu wpisanego w jej istotę, charakteryzuje głównie takich prozaików jak: G.Miszew, G.Welickow, I.Petrow czy S. Strajtiew”.¹⁵

Bohater opowiadania G. Miszewa *Spis powszechny dzikich zajęcy* - pracownik urzędu statystycznego - przyjechał na wieś, aby z grupą chłopów, którzy z tej okazji zostali przemianowani na urzędników państwowych, dokonać tytułowego przedsięwzięcia. „Dziczyzna jest (...) bogactwem naturalnym, żywym złotem ojczyzny”, a ponieważ „państwo chce wiedzieć wszystko”, należało policzyć, jaką liczbą zajęcy może rozporządzać kraj. Urzędnik statystyczny był optymistą, a „dewizą jego było w nic nie wątpić”, toteż mówił chłopom: „Wystarczy, żeby [państwo - I.Ś.] powiedziało, to nawet trawę na tej łące przeliczymy”.¹⁶ Gorliwy aparatczyk, grożąc złożeniem raportu, zmusił mieszkańców wsi do udziału w tym absurdalnym projekcie i nic go nie obchodziło, że młody nauczyciel (który notabene był dotychczas członkiem około dziesięciu komisji - spisywał już m.in. winorośl i czereśnie) musiał zostawić uczniów, co groziło przewróceniem szkoły do góry nogami, ani że weterynarz nie mógł pomóc przez to cierpiącemu koniowi. „Dopóki nie opuścili wsi, wszystko wydawało się [statystykowi - I.Ś.] bardzo proste i łatwe - rozwijasz sieci i żywe złoto ojczyzny samo wlezie do ich wnętrza. Ale tak było na wsi, gdzie każdą uliczkę można łatwo zagrozić i nawet wróbla można złapać. A tu, wśród pól, pociętych drogami i kanałami, pokrytych krzakami i zaskakami, wszystko mogło wypaść inaczej. Nieco inaczej”. Mieszkańcy wsi od początku byli pesymistycznie nastawieni do tego zadania, toteż statystyk nie omieszkał wtrącić, że „zawsze trudniej pracuje się z inteligencją pracującą”, gdyż mówią oni „jak ludzie, którzy wątpią w nasz marsz naprzód.(...) A zwątpienie jest

14 M.Wyka, *Kategoria groteski [w:] Gałczyński a wzory literackie*, Warszawa 1970, s.116.

15 C.Juda, *Groteska ...*, op. cit., s.195.

16 G.Miszew, *Spis powszechny dzikich zajęcy*, tłum. W.Gałazka [w:] *Spis powszechny dzikich zajęcy i inne opowiadania*, Katowice 1975. Przytaczane cytaty pochodzą z tego samego wydania.

wrogiem numer jeden”. Po południu - gdy okazało się, że jest to syzyfowa praca - wszyscy usiedli pod gruszą, rozłożyli jedzenie i „nawet człowiek od statystyki, odurzony rakiją, nie mówił już o tym, po co przyjechał, (...) wszyscy wiedzieli, że także ten spis powszechny ucichnie, jak grzmiało i ucichło tyle burz nad ich wsią”.

Poprzez wykorzystanie groteski jako zabiegu demaskatorskiego zostaje ośmieszona biurokratyżacja życia również w opowiadaniu G. Welickowa *Bajka o dewizowych niedźwiedziach*. Marko - kierownik schroniska górskiego - miał odejść na emeryturę. Z miasta przyjechał jego następca - Kostadin - „z człowiekiem od finansów”, który miał nadzorować przekazywanie inwentarza. Ponieważ kierownik tego typu placówki odpowiadał materialnie za rzeczy tam się znajdujące, także Marko ponosił podobną odpowiedzialność. Lista rzeczy, którymi przyszedł emeryt zawiadował, była bardzo długa. Na jej końcu figurowały trzy niedźwiedzie sprowadzone kilka lat wcześniej z zagranicy i kupione za dewizowe lewy. Marko miał pilnować zwierząt jak oka w głowie, mimo że: po pierwsze - nie dostał żadnych instrukcji, jak należało o nie dbać i po drugie - wypuszczono je do lasu w pobliżu schroniska. Kostadin - który ściśle trzymał się przepisów, gdzie podkreślono, że „ma przejąć wszystko, dokumentnie” - doszedł do wniosku, że jest to ryzykowna sprawa i postanowił poznać niedźwiedzie, aby mieć pewność, że przejął wszystkie. Wrócił do schroniska z Markiem i finansistą, wziął wiadro farby olejnej i ponownie wszyscy trzej ruszyli na poszukiwanie dewizowych niedźwiedzi. Cały dzień stracili, „aby zapędzić pierwszego w ustronne miejsce, poczekać aż się uspokoi i maznąć mu znak na grzbiecie”.¹⁷ Na drugiego stracili dalsze pięć dni - nagonka została uwieńczona sukcesem, dopadli bowiem biedne zwierzę w chaszczach i oznakowali. Największy problem był z trzecim niedźwiedziem, który znikł bez śladu, jakby się pod ziemię zapadł. Pod koniec tygodnia finansista postanowił wrócić do miasta, gdyż wzywały go inne obowiązki. Wyjeżdżając, powiedział obu tropicielom niedźwiedzia, żeby przesłali mu odpowiednie sprawozdanie. Kostadin, który „do własnego ojca zaufania nie miał”, był oburzony łatwowiernością finansisty. W trakcie żmudnego „patrolowania” okolicy w wiadomym celu, wynikł nowy problem: etatowo na schronisko przypadał jeden kierownik, a ich było dwóch (Marko nie odszedł jeszcze formalnie na emeryturę, co było warunkowane odnalezieniem trzeciego dewizowego zwierzęcia). I znów doszła do głosu pomysłowość Kostadina, który zarządził, że każdy z nich uiszczy odpowiednią kwotę za tydzień pobytu. W górach na daremnych poszukiwaniach upłynął jeszcze miesiąc, aż wreszcie pojawił się tak długo oczekiwany niedźwiedź (a właściwie niedźwiedzica) z ... małym. Takiej sytuacji przyszedł kierownik schroniska nie przewidział. Postanowił jednak za wszelką cenę oznakować trzecią dewizową niedźwiedzicę, a potem zwrócić się do władzy zwierchniej z prośbą o dyrektywę w związku z pojawieniem się małego niedźwiadka. Niestety, tej ostatniej wspomnianej chwili nie doczekał, gdyż padł ofiarą swojej gorliwości: został rozszarpany przez niedźwiedzicę, kiedy próbował do niej podejść z wiadrem olejnej farby.

17 G. Welickow, *Bajka o dewizowych niedźwiedziach*, tłum. T. Dąbek - Wirgowa [w:] *Biała jaskółka. Antologia opowiadań bułgarskich XIX i XX w.*, Katowice 1992.

Komiczno-ironiczne możliwości groteski zostały wykorzystane przez prozaików bułgarskich w celu krytyki społeczno-politycznej rzeczywistości i wszystkich jej cech charakterystycznych. U podstaw groteskowego ujęcia świata znajdował się oficjalny pogląd, który wiernie reprodukowała prasa. Zarówno dla S. Mrożka, jak i dla omawianych twórców bułgarskich „groteska stała się modelem teoretycznym - modelem idealnym - dla takiej rzeczywistości, która do ostatecznych konsekwencji doprowadzała założenia totalitarnej ideologii lub odpowiadające im, wypreparowane do najczystszych i elementarnych postaci, sytuacje między ludźmi. Te sytuacje i modele uzyskiwały w ten sposób jakość ewidentnie już absurdalną. Demystyfikowały się dzięki temu same przez się i obnażały absurdalność sił sprawczych, które je powołały lub umotywowały”.¹⁸ Wykorzystanie groteski do zarejestrowania i obnażenia kalekich i wynaturzonych zjawisk współczesnej przestrzeni cywilizacyjno-kulturowej - mówiąc słowami C. Judy - jest także widoczne w utworze I. Petrowa - *Opowieść byle jaka*, którego problematyka oscyluje wokół „niefortunnego zajścia, które splamiło dobre imię poczty”.¹⁹ Mianowicie kilka dni wcześniej, kiedy nocą spadły pierwsze deszcze, przeciekł dach magazynu i zamokło kilka paczek. „Paczki te zawierały artykuły wartościowe, a nawet pochodzenia zagranicznego: odbiornik radiowy „Ryga”, dwie pary używanych kozaczków jugosłowiańskich, parę metrów jakiejś tkaniny rodem z Izraela, no i koszyk kruchych ciasteczek domowego wypieku.” Odbiorcy złożyli tego samego dnia skargę u Resztkowa, lecz widząc, że ten nie przywróci uszkodzonym przesyłkom ich uprzedniej świetności, wystosowali zbiorowe zażalenie do tzw. „wyższej instancji”. Dyrektor poczty (Resztkow) zorganizował obrady - które jak się później okazało - trwały osiem dni - i miały na celu znalezienie winnego. Inaugurując to tak ważne dla ogółu zgromadzenie, Resztkow mówił: „- Zebraliśmy się dziś, towarzyszy i towarzysze (...), by rozstrzygnąć kwestię wagi politycznej i państwowej, albowiem socjalizm bez sieci łączności, to tak jak telegraf bez drutu. Dzień i noc wytężamy mięśnie, ażeby sprostać zadaniom powierzonym nam przez partię i rząd. Jesteśmy krwiobiegiem państwa, w nas, jak w żyłach ludzkiego ciała, płynie krew państwa. Już szóstą dobę naradzamy się w pocie czoła, ażeby przedyskutować kolektywnie pewną pierwszoplanową kwestię.” Winnym zamoknięcia paczek uznano - nie wiadomo dlaczego - listonosza Maliszkę, który wkrótce stracił posadę. W scenie finałowej Maliszko, w wyniku interwencji mieszkańców miasteczka, odzyskuje pracę, a żonaty Resztkow - po romansie z telefonistką Halozajętowską (przezwisko urobione od najczęściej używanych przez nią słów, kiedy miała łączyć rozmowę), o czym dowiedziało się całe miasteczko - „spędził dziewięć dni „na zwolnieniu”, po czym dziesiątego dnia został przeniesiony na stanowisko kierownika dwóch restauracji. W miasteczku zawsze tak. Kiedy kogoś zdejmą ze stołka, dają mu inne zajęcie, lżejsze i przyjemniejsze od poprzedniego, ażeby delikwent miał czas przeanalizować swe dotychczasowe postępowanie.”

18 Por. J. Kelera, *Polska dramaturgia ...*, op. cit., s.119.

19 I. Petrow, *Opowieść byle jaka*, tłum. E. Dinkowa [w:] *Boże sprawy*, Kraków 1984. Przytaczane cytaty pochodzą z tego samego wydania.

Na uwagę zasługują słowa narratora (porte - parole autora) *Opowieścibyle jakiej*: „Pragnąłem jedynie napiętnować co poniektóre nieprawidłowości, zanim staną się trwałymi, nieodwracalnymi nałogami społeczeństwa”. I. Petrow zastosował także stylizację na autentyczne przemówienia i na język literatury socrealistycznej, która obficie czerpała wzorce z życia (styl Reszatkowa - por. zawarty powyżej fragment - do złudzenia przypomina autentyczne wypowiedzi polskich i bułgarskich „wodzów narodu” doby socrealizmu). Stylizacja, czyli celowe wprowadzenie do wypowiedzi pewnych istotnych właściwości innego stylu, jest celowym zabiegiem artystycznym pełniącym w utworze określone funkcje: po pierwsze - akcentuje dystans wobec cudzych sposobów mówienia poprzez ich przywoływanie, po drugie - jest sposobem oceny stylu obcego (w przypadku I. Petrowa jest to ośmieszająca negacja) i po trzecie - jest wyrazem stanowiska twórcy wobec tradycji literackiej.

Do grupy utworów groteskowych ośmieszających rzeczywistość socrealistyczną należy również opowiadanie Petrowa *Najlepszy obywatel republiki*. „Mieszkańcy dużego bloku zachorowali na grypę. Epidemia nie dotknęła tylko baj Anczo Iwanowa. Przez cały okres jej trwania niestrudzony współczesny samarytanin nosił sąsiadom ciężkie wiadra z węglem, robił zakupy, wystawał w aptecznych kolejkach po lekarstwa i dbał o kurację zaziębionych bliźnich. Ta niecodzienna sytuacja nie zakłóciła rytmu własnych obowiązków sympatycznego mężczyzny. Jakoś radził sobie z nadmiarem spraw, które przyszło mu załatwić i nawet przez moment nie podejrzewał, że taka postawa wywoła lawinę nieszczęść na jego przyprószoną siwizną głowę. Gdy sytuacja zaczęła się powoli normować, ozdrowieńcy, sugerując się opinią dozorcę bloku, wpadli na pomysł odwdzięczenia się „bohaterskiemu” baj Anczo. Wystąpili do władz administracyjnych o przyznanie mu tytułu „najlepszego obywatela republiki”. Uzasadnienie brzmiało nieomal przekonująco: „Jeżeli istnieją tytuły „zasłużony”, „ludowy” i tak dalej, dlaczego nie dorzucić do nich „najlepszego obywatela republiki?” Żaden z grona bohaterów, ani nawet uprzywilejowany narrator, nie próbował się zastanowić nad oczywistym nonsensem premiowania zwykłej sąsiedzkiej przysługi. Raz uruchomiona machina absurdalnych gestów poruszyła tryby quasi-idealnie funkcjonującego *perpetum mobile* nowej kolektywnej mentalności: bohater opowieści Petrowa został „z mocy prawa” aresztowany, oskarżony o przestępstwo odrzucenia zaszczytnego tytułu oraz, gdy nie chciał się ukorzyć przed sądem, został uznany winnym zarzucanych mu czynów i skazany na: 1) nieodwołalne przyjęcie medalu „najlepszego obywatela republiki”, 2) państwową emeryturę, 3) miesięczny urlop w luksusowym hotelu kurortu w Żółtych Piaskach. Zabiegi dynamizowania piramidy absurdalnej sytuacji wzmocniły te fragmenty tekstu, w których przesadnie została zaznaczona rzekoma normalność sytuacji - niektórzy dłużnicy usługowego sąsiada zaproponowali, aby w tym wyjątkowym procesie zastąpić tradycyjne terminy sądowe nowymi określeniami: „Na przykład zamiast oskarżony, określili przyszłego najlepszego obywatela republiki mianem pochwalony. Akt oskarżenia proponowali zamienić na akt pochwały, sprawę karną - SK, na sprawę pochwalną - SP itd.” Karykaturalna rzeczywistość szukała poparcia i nobilitacji w akcie podporządkowania sobie języka - jeszcze nie przygotowanego na purnonsensowny bieg wydarzeń, ale

w ostateczności kapitulującego przed mocą wyobraźni ich sprawców. Specyficzną „prawdę” w końcu zaakceptowali wszyscy, oprócz samotnego podsądnego i tylko on jeden uniknął totalnej kompromitacji, choć przez większość bohaterów opowieści jego postawa była identyfikowana z upokorzeniem i wstydem”.²⁰

Groteską posługiwała się nie tylko epika, ale również dramat, czego przykład stanowią m.in. *Męczeństwo Piotra Ohey'a* (1959) S.Mrożka i *Owca* (1979) S.Stratijewa. Oba dramaty są wymierzone w pierwszym rzędzie przeciwko zafalszowaniu politycznego i kulturalnego życia w Polsce i Bułgarii. Tytułowy bohater sztuki Mrożka, mąż, ojciec, tzw. szary obywatel, został pewnego dnia powiadomiony przez urzędnika o tym, że w jego mieszkaniu, a ściślej w jego łazience, z przyczyn jeszcze dokładnie nie rozpoznanych przez naukę, zagnieździł się dorosły tygrys „ukrywający się we dnie (...) najprawdopodobniej w rurach z gorącą wodą, która bardziej mu odpowiada ze względu na jego przyzwyczajenie do tropikalnego klimatu, bądź też w piecyku!”.²¹ Ten niecodzienny fakt wywołał lawinę wizyt w spokojnym do tej pory domostwie. Przyszedł poborca w sprawie podatku od tygrysa, później naukowiec (delegowany przez akademię nauk), który w pokoju córki Ohey'a stworzył stanowisko obserwacyjno-badawcze, szef trupy, w związku z czym salon państwa Ohey'ów został zamieniony w arenę cyrkową, działwa szkolna z nauczycielem objaśniającym im, że „tygrys lubi mieszkania, ale ilość pomieszczeń nie odgrywa dla niego roli, byleby była łazienka. Oczywiście, w miarę możliwości, łazienka przyzwoita”, aż wreszcie pojawił się Drugi Sekretarz Ministerstwa Spraw Zagranicznych, który przekonał właściciela M-4 o konieczności wyrażenia przez niego zgody na przyjęcie maharadży, który koniecznie chciał zapolować na dzikiego zwierza. Sekretarz, któremu Ministerstwo Spraw Zagranicznych poleciło usilnie przedstawić Ohey'owi patriotyczną stronę zagadnienia, zwrócił się do bohatera w następujących słowach: „(...) albo pan jesteś pełnowartościowym obywatelem i jako taki gotów pan jest wszystko oddać dla dobra kraju, albo skąpi pan swojej ojczyźnie, a wtedy nasuwają się różne podejrzenia”. Sekretarz stwierdził, że „polowanie musi żywo przypominać maharadży wszystkie tradycje jego kraju, krajobraz, klimat, obyczaje”, dlatego podjął decyzję o silnym nagraniu mieszkania, „żeby uzyskać temperaturę wilgotnej puszczy”. Ponieważ jednak Piotr Ohey stanowczo odpowiedział, że wilgoć jest, reprezentant władzy uległ, dodając jedynie, że trzeba będzie wypuścić w mieszkaniu kilka węży, ponieważ maharadża jest bardzo do nich przywiązany. Zobaczywszy w przedpokoju wycieczkę szkolną uzupełnił jeszcze swój pomysł koncepcją wręczenia gościowi z Indii kwiatów przez dzieci w strojach regionalnych (a ponieważ ich nauczyciel był za duży, sekretarz kazał go natychmiast aresztować). „Ohey, który przez długi czas nie chciał traktować toczących się wokół niego wypadków poważnie, lekceważył wszystko, gdyż nadmiernie ufał pewnemu zhierarchizowanemu systemowi wartości, a gdy okazało się, że owa

20 S. Mrożek, *Męczeństwo Piotra Ohey'a* [w:] *Wybór dramatów i opowiadań*, Kraków 1975. Przytaczane cytaty pochodzą z tego samego wydania.

21 Por. C. Juda, *Zagubiony trop (wybrane zagadnienia z warsztatudramaturgicznego S.Stratijewa)*[w:] *Studia porównawcze z literaturysłowiańskich. Prace Komisji Słowianoznawstwa* 49, Kraków 1992, s.105-106.

konstrukcja zaczęła pękać, potrafił okazać tylko zniecierpliwienie i zdumienie. Piotr był zaskoczony, ogarnęła go panika, że jedno zdarzenie mogło bez trudu zrujnować jego bezpieczny i ustabilizowany świat. Dowcipkował i błaznował, chcąc udowodnić, że kpina pozwoli przywrócić ład chwilowo nie uporządkowanemu światu. Gdy się wreszcie poddał, pozostało mu tylko zaakceptować narzuconą strategię powolnego, lecz nieuchronnego unicestwienia. Utwór kończy się śmiercią bohatera, który - jako że był właścicielem mieszkania - został uznany przez władzę za najlepszą przynętę dla tygrysa. Wprawdzie w projekcie zakładano, że Piotrowi nic się nie stanie, gdyż maharadża zaczajony koło drzwi albo za piecykiem miał zabić tygrysa w chwili jego wyjścia z rury, ale - jak się okazało - plan zawiódł²².

„Mroźkowska sztuka rozwija temat kulturalnych uwarunkowań zachowania człowieka, władzy i społecznego zniewolenia. Piotr Ohey postępował zgodnie z powszechnie uznanymi normami i poddał się tym samym manipulacji tych, którzy potrafili go wykorzystać. Tytułowy bohater funkcjonuje jako personifikacja ról społecznych, narzuconych, ale i bez oporu przyjętych. Wypełniając konsekwentnie zadania wynikające z dosłownego rozumienia tychże ról, Piotr stał się ofiarą własnej dobrej woli i swoistego konformizmu. *Męczeństwo Piotra Ohey'a* ujawnia mechanizmy samoudręczenia, którym ulegają ludzie podatni na romantyczną mitologię poświęcenia się dla dobra publicznego²³. Życiem Piotra interesuje się Państwo i dlatego pod jego adresem bohater kieruje swe dramatyczne słowa: „Przejrzałem was. Oto mnie macie. Nie dalej jak wczoraj jeszcze czytałem gazety w otoczeniu rodziny. A dzisiaj! Nauka i polityka, sztuka i administracja podały sobie ręce. Wcisnęły się do mojego domu. Nie ja, ale one stały się mieszkańcami jego. Odchodzę, by uczynić zadość żądaniom racji stanu, pretensjom współczesnej wiedzy, pokusom muz i nakazom władzy - i tak ująć ich panowaniu”.

„Inaczej zachowuje się bohater Owcy S. Stratijewa - językoznawca Iwan Antonow. Nie podejrzewając, że czyni coś nierozważnego lub zgoła nieprzyzwoitego, kupił sobie zamszową marynarkę. Ponieważ jednak sprzykrzyło mu się wysłuchiwanie uwag na temat tej części garderoby w stylu: czemu ma takie włoski, czy smarował ją jakimś środkiem na porost włosów, albo ile jeży wychodzi na taką marynarkę, poszedł do fryzjera i poprosił o ostrzyżenie okrycia maszynką (domowe próby równego obcięcia włosków zwykłymi nożyczkami zakończyły się fiaskiem). Musiał jednak zrezygnować z pomysłu podsuniętego mu przez kolegę, gdyż personel zakładu zagroził wezwaniem karetki pogotowia ze szpitala psychiatrycznego. Wizyta w wiejskim punkcie strzyżenia owiec przyniosła oczekiwane rezultaty, ale wkrótce pojawił się nowy problem: ponieważ ostrzyżona marynarka została w rejestrze zapisana jako owca (chłop inaczej nie chciał zgodzić się na wykonanie usługi), od tej pory Antonowa nękanono urzędowymi wezwaniem do uiszczenia podatku od hodowanej rzekomo w sofijskim bloku owcy. Bohater nie dał się - jak Piotr Ohey - bezwolnie nieść fali zdarzeń, lecz postanowił w urzędzie wyjaśnić tę sprawę. Przeszedł przez wiele sfer biurokratycznego

22 Zob. H.Stephan, *Mroźek*, op. cit., s.113-116.

23 Por. C.Juda, *Zagubiony trop* ..., op. cit., s.107.

piekła”.²⁴ Najpierw dowiedział się, że - zgodnie z rozporządzeniem - „bez zabitego lisa jego sprawa nie zostanie rozpatrzona”²⁵ (państwo chciało w ten sposób zmusić petentów do zabijania tych zwierząt, aby uwolnić się od ich plagi), potem w trakcie rozmowy z Wiszącym (człowiek ten utknął w windzie dwa miesiące wcześniej i nie mógł wyjść, ponieważ konserwator oszczędził, a trudno było znaleźć innego dobrego fachowca) okazało się, że wystarczy iść do pokoju numer dziewięć, dać urzędnikowi dziesięć lewów w kopercie i bez konieczności polowania na lisa otrzyma się w zamian zaświadczenie potwierdzające zabicie wymaganego zwierzęcia. Tak naprawdę nie chodziło przecież o lisy, „chodzi o to - mówi Wiszący - żeby móc napisać odpowiednie sprawozdanie. Potem najlepsi otrzymają nagrody i zaborą się do następnej akcji. Ze stosownym zaświadczeniem bohater poszedł do urzędnika, który absolutnie nie chciał słyszeć, że zaszła pomyłka. Antonow postanowił więc pójść do samego naczelnika, urzędującego na siódmym piętrze, ale schody dochodziły tylko do trzeciej kondygnacji. Dzięki pomocy Wiszącego dążący do wyjaśnienia sprawy językoznawca dowiedział się, że wchodzi się przez sąsiedni biurowiec. Był już tak blisko celu - ale... nie został wpuszczony przez portiera, gdyż ukończył więcej niż trzy klasy podstawówki. Bohaterowi uwierzyła tylko jedna urzędniczka - Dermendżijewa, która zwolniła się z pracy, aby pomóc w rozwiązaniu problemu. Kolejny urzędnik, do którego przysła z Antonowem, rozumiał wprawdzie, że zaszła pomyłka, ale - jak twierdził - „problem polega na tym, że dzisiaj nikt się nie przyznaje do popełnienia pomyłki. Taki styl. Dzisiaj robi się pięć nowych pomyłek, byle ukryć tę starą”. Poradził, aby Iwan przyznał się do posiadania owcy i płacił podatek. Bohater i Dermendżijewa zaniechali dalszego chodzenia po urzędach, natomiast każdego dnia siadali na skwerku w centrum Sofii i paśli marynarkę - owcę, „doili” ją trzy razy dziennie i „strzygli” najnowszym sposobem. Wreszcie władza miejska nakazała, aby „ta owca, która była marynarką, czy tam odwrotnie...” zniknęła. Bohaterowi wysłano pismo stwierdzające, że jest to rzeczywiście marynarka, ale w aktach nadal była owcą, dlatego postawiono ten problem rozwiązać następująco: rada zakładowa nakazała 56-letniemu urzędnikowi ukończyć następnego dnia 60 lat. Z tej okazji urządzono bankiet. Na tę uroczystość „zabito” figurującą w rejestrach owcę i „podano” zebrany na półmisku, na którym w rzeczywistości nic nie było. Tym sposobem pozbyto się „owcy”.

Popularność wczesnych dramatów S. Mrożka i S. Stratijewa - stosujących techniki teatru absurdu, mimo że ich treści rozmijały się z problematyką najbardziej charakterystyczną dla tego nurtu - zasadzała się na tym, że ich utwory stanowiły syntezę kabaretowego humoru i poetyki teatru absurdu, przez co były dostosowane do kulturalnych i politycznych warunków obu socjalistycznych krajów. Sztuki tych twórców były odbierane jako alegorie i satyryczne ujęcia schizofrenicznej mentalności, zawieszona pomiędzy tradycją a wyrastającą z wielu narzuconych ograniczeń kulturą Polski Ludowej i Bułgarskiej Republiki Ludowej. Jak wyjaśniał M. Esslin, „przedsta-

24 Por. C.Juda, *Zagubiony trop* ..., op. cit., s.107.

25 S.Stratijew, *Owca*, tłum. H.Karpińska [w:] *Antologia współczesnego dramatu bułgarskiego*, Warszawa 1984. Przytaczane cytaty pochodzą z tego samego wydania.

wiciele absurdu w Europie Zachodniej dążyli do „dramatyzacji poczucia zagubienia w obliczu upadku wartości, zafalszowania języka, wyobcowania zachodniego człowieka w społeczeństwie, które wraz z upadkiem ideologii religijnych i politycznych bezrefleksyjnie pracuje i produkuje dobra materialne, zapominając o celu i wszelkich ideałach. Kryzys ideowy w Europie Wschodniej nie polegał - jak na Zachodzie - na ogólnym zakwestionowaniu wszelkich wartości. Był spowodowany narzuconiem nowego systemu politycznego wraz z odpowiadającym mu układem wartości kulturowych. W tym kontekście idiom absurdu wyrażał nie tyle kryzys tradycyjnego systemu wartości, ile powierzchowność i wewnętrzne sprzeczności nowo narzuconego racjonalizmu. Jak wielu innych wschodnioeuropejskich dramaturgów, Mroźek i Stratijew nigdy nie stali się zwolennikami teatru absurdu jako takiego. Ascetyczność języka, poczucie osaczenia i skłonność do operowania paradoksem oraz pokazywania ostatecznych, radykalnych już postaw i sytuacji wskazywałyby na pewne pokrewieństwo z tym kierunkiem. Podobieństwo to jest jednak, zdaniem krytyki, powierzchowne. W swojej dramaturgii obaj twórcy odwoływali się nie tyle do egzystencjalnej sytuacji człowieka, ile do określonego systemu społeczno-politycznego. Z pisarzami takimi jak Ionesco i Beckett może ich łączyć uczuciowa ambiwalencja, technika groteski, mieszanina tragizmu i komizmu, lekceważenie konwencjonalnej fabuły i psychologicznej motywacji sztuki. Ale zarazem nie obchodzi Mroźka i Stratijewa zmaganie się z językiem ani *reductio ad absurdum* całej scenicznej akcji, a już z pewnością nie interesują ich wyraziste nawiązania do egzystencjalizmu. Alienacja i absurd mają u obu twórców specyficzne źródła geograficzne i historyczne, przez co dla widza spoza Europy Wschodniej są w znacznej mierze nieczytelne. U podstaw tej dramaturgii znajdują się frustracja świadka i odbiorcy absurdów oraz rygoryzmów realizmu socjalistycznego”²⁶.

Żaden omawiany utwór - ani prozatorski, ani dramaturgiczny - nie miał na celu ukazywania absurdalności życia jako takiego, gdyż samo życie nie jest groteskowe. Ten aspekt uwidacznia się, gdy: po pierwsze - pojawia się biurokratyczna aberracja polityki bądź dyplomacji, i po drugie - gdy logika racji administracyjnych czy państwowych koliduje z prywatnym rytmem życia ludzi i tym samym zmusza człowieka do podporządkowania się strukturom, które niejednokrotnie doprowadzają jednostkę do zagłady. Uwzględnione tu teksty demaskują system biurokratyczny, będący organem tworzącym dla władzy zwierzchniej oficjalne sprawozdania i raporty, które de facto były fabrykowane i głosiły chwałę systemu oraz jego harmonijne funkcjonowanie. Pisarze relacjonowali manipulacje, jakim podlegali ludzie na rzecz oficjalnego wyobrażenia o rzeczywistości. Z tej właśnie przyczyny meteorolog z *Drogi obywatela* musiał pisać optymistycznie brzmiące raporty pogodowe (niezależnie od faktycznego stanu aury), a bohaterowie opowiadania G.Miszewa zmuszeni byli liczyć zające - „żywe złoto ojczyzny”. Parodiowane były różne wersje argumentacji, które domagały się poświęceń od pocziwych, ale równocześnie konformistycznie usposobionych postaci. Piotr Ohey uległ presji dla dobra dzieci, ojczyzny i własnego (tak przynajmniej

26 M.Esslin, *Eastern Absurdist: Sławomir Mroźek, „Drama at Calgary” 1969*, vol.3, s.11. Cyt. za H.Stephan, *Mroźek*, op. cit., s.21.

myślał). Ponieważ nie umiał się przeciwstawić, zginął. Również nauczyciel i weterynarz ze *Spisu powszechnego dzikich zajęcy* - chociaż nie ponieśli śmierci - to jednak ulegli miejskiemu biurokracie, który ściśle trzymał się przepisów.

Bohaterowie omawianych utworów wyraźnie dzielą się na dwie grupy. Pierwszą stanowią postacie biernie podporządkowujące się sytuacji (wyjątek stanowi jedynie Iwan Antonow ze sztuki S.Stratijewa), drugą zaś - twardogłowi biurokraci, którzy gorliwie wykonywali zalecenia „wyższej instancji”, nie zastanawiając się nad ich sensem i logiką, co często przypłacali życiem. Tak właśnie stało się w przypadku urzędnika, który nawet po przejściu na emeryturę nie potrafił żyć bez ciągłego udowadniania swej wierności ideom państwowym. W chwili kiedy próbował przedstawić sobą żywy obraz jasnej przyszłości kraju, spadł z balkonu drugiego piętra i zabił się (*Cichy współpracownik* S.Mroźka). Śmierć poniósł również młody Kostadin, który - nie zastanawiając się nad groźącym mu bezpieczeństwem - za wszelką cenę postanowił oznaczyć niedźwiedzicę olejną farbą.

Działanie aparatu biurokratycznego zostało pokazane we wszystkich uwzględnionych tu tekstach. „O tygrysie, rzekomo gnieźdzącym się w łazience, poinformował Piotra Ohey’a właśnie urzędnik. W ślad za nim pojawił się poborca z wydziału finansowego, a następnie w obszar zastrzeżony dotychczas dla prywatności bohatera interweniowało kuratorium w sprawie nocnych wycieczek działwy szkolnej, aż wreszcie przybył sam Drugi Sekretarz Ministerstwa Spraw Zagranicznych, który siedząc w nogach małżeńskiego łóża i przygniatając Ohey’owi stopę, przekonywał go o konieczności wyrażenia zgody na polowanie maharadży”²⁷. Przedstawiciele aparatu biurokratycznego - począwszy od zwykłego urzędnika, a skończywszy na władzy zwierzchniej - są specyficznie uwarunkowani przez swój zawód i pełnioną funkcję - nie potrafią bowiem dostrzec nonsensowności przepisów, poleceń, ani tym bardziej racji patentów. Iwan Antonow - bohater *Owcy* S.Stratijewa - co krok natykał się na absurd, którymi było naszpikowane życie społeczne „dzięki” funkcjonującemu systemowi biurokratycznemu. I tak okazało się np., że dziecko o imieniu Cwetomir nie może otrzymać metryki urodzenia, a tym samym być uwzględnione w spisie ludności, ponieważ w oficjalnym rejestrze nie było takiego imienia. Nietrudno się domyślić, że ten stan rzeczy doprowadzi w krótkim czasie do następnych groteskowych sytuacji. Spotkanie Antonowa z Wiszącym unaoczniało kolejny absurd rzeczywistości tamtych czasów: Wiszący - urzędnik biurowca - od dwóch miesięcy nie mógł się wydostać z windy, a tymczasem instytucja, która go zatrudniła, zamiast mu pomóc się uwolnić, groziła zwolnieniem z pracy. Bohater wziął więc urlop bezpłatny i nadal wisiał, pocieszając się jednak, że robi coś dla dobra ludzkości, bowiem jego uwięzienie wykorzystwała Akademia Medyczna (urzędnika podłączono do specjalnej aparatury odnotowującej pracę serca, mózgu i innych organów) do badań nad oddziaływaniem windy na uwięzionego w niej człowieka. Miało to być również podstawą co najmniej pięciu prac doktorskich, jeśli nie habilitacyjnych.

„Groteska - podstawowa metoda artystyczna wszystkich omawianych tu tekstów - wiąże się ze zniekształceniem, co z kolei sugeruje, że istnieje wzorzec czy kształt oryginalny, który ulega zmianie oraz siła, pod której wpływem dokonuje się ta zmiana. Sposób oddziaływania tej siły może być rozmaity, może np. nastąpić zmiana rozmiaru czy zarysu (por. choćby *Bajkę o dewizowych niedźwiedziach* G. Weliczkowa, *Najlepszego obywatela republiki* I. Petrowa, *Imieniny* i *Słonia* S. Mrożka, gdzie groteskowy efekt został uzyskany przez zastosowanie hiperboli), ujęcie lub dodanie jakiejś części (np. motyw fruujących urzędników w Mrożkowskiej *Wiośnie w Polsce*), bądź też zatarcie ostrych konturów. Zakłada się ponadto, że forma oryginalna nie jest tak całkowicie odmieniona, by nie można jej było rozpoznać”²⁸. Pisarze przedstawiali wnikliwie całkowicie absurdalną rzeczywistość, przy czym analiza składników zewnętrznego obrazu tego świata urastała do rangi poważnej politycznej argumentacji, stała się rodzajem konstruktywnej krytyki podstawowych błędów leninowsko-stalinowskiego marksizmu. Jak podkreślał M. Esslin „przedstawione przez Mrożka sytuacje wydawać się mogą nieprawdopodobnie groteskowe i dziwaczne, lecz to rzeczywistość wschodniej Europy pod rządami obecnego [komunistycznego - I.Ś.] reżimu należy do samej krainy fantastyki, jaką stwarza groteska. Zachodni absurdyci wykorzystują elementy groteskowe, by oskarżać ogłupiającą rutynę codziennego życia niekomunistycznych krajów, natomiast Mroźek żył w takim państwie, którego nawet realistyczny wizerunek wydaje się absurdalną przesadą”²⁹. Powyższe twierdzenie można również odnieść do pisarzy bułgarskich (których utwory są przedmiotem rozważań w tej pracy), gdyż i oni opisywali nonsensowne mechanizmy życia komunistycznej Bułgarii. I Mroźek, i prozaicy bułgarscy pokazywali uderzającą, skandaliczną wręcz absurdalność stosunków politycznych w ich świecie, w którym istniał wyraźny kontrast między tym, czym powinna być rzeczywistość w zgodzie z ideologicznymi dogmatami i obietnicami władców - a tym, co można było stwierdzić w codziennym doświadczeniu. Mroźek w jednym z listów do J. Błońskiego pisał, że jego utwory to „reakcja organizmu na to kolosalne udawanie (...), na tę piramidę bzdury, spod której wystarczyłoby wyciągnąć jeden kamyczek, żeby się zwała”³⁰. Taka też była geneza utworów: I. Petrowa, G. Weliczkowa, G. Miszewa i S. Stratijewa.

Zasadą stało się, że groteska rozkwita w atmosferze nieładu i zamętu, natomiast jej rozwój zostaje zahamowany w każdym okresie, który cechuje wyraźne poczucie godności, podkreślanie harmonii i ładu życia, pociąg do tego, co typowe i normalne oraz prozaiczne, realistyczne podejście do sztuki. Ta prawidłowość tłumaczy, dlaczego groteska i zjawiska jej pokrewne (absurd, tragikomedie, karykatura) stały się sposobem ekspresji odpowiednim do ukazania czasów socrealizmu, kiedy to rzeczywistość była pozbawiona sensu. Rzeczywistość świata przedstawionego omawianych utworów raz po raz obnażała swoją absurdalność, przez co nie dawała się dłużej po-

28 J.Kłosowicz, *Mroźek*, tłum. Ch.Cenkalska, Warszawa 1980, s.10-11.

29 M.Esslin, *Ostliche Absurde [w:] Jenseits des Absurden. Aufsatz zum modernen Drama* 1972, s.161. Cyt. za M.Sugiera, *Dramaturgia Sławomira Mrożka*, Kraków 1996, s.42.

30 Listy Sławomira Mrożka do Jana Błońskiego, „NaGłos” 1991, nr 3, s.165.

godzić z obrazem świata podawanym do wiedzenia i wierzenia. Groteska służyła do ukazania rozdzwiewku między wielkością ambicji i marzeń a małością rzeczywistości przeczącą owym „snom o potędze”. Analizowane tu teksty ukazują świat zniekształcony, który jest odpowiednikiem fałszywej świadomości ulegającej współczesnym mitologizacjom ideologicznym. Utwory te były skierowane przeciwko schematyzacji życia, prymitywizmowi myślowemu, paradoksom cywilizacji i wulgarnemu dydaktyzmowi.

Groteska - obojętna wobec werystycznych ambicji sztuki i kapryśna w swoich kreacjach - stanowiła zaprzeczenie postaw mających doktrynalny koniec myślowy. Dokonywała ostrej konfrontacji z systemem totalitarnym i obnażała codzienność nienormalnego życia w sztucznie zdeformowanej rzeczywistości. Część artystów Europy Środkowej i Wschodniej (a więc i wszyscy, o których była tu mowa) stanęła twarzą w twarz z najistotniejszymi wydarzeniami tego stulecia, z panowaniem nowej pseudoreligii, ortodoksyjnego lenino-stalinizmu, przez co została szczególnie predestynowana i zainspirowana do uważnego przyjrzenia się otaczającej ją rzeczywistości, co zaowocowało analizą potworności i szaleństw tamtych czasów. Ci właśnie twórcy, na przekór wyrokowi losu, podtrzymywali ludzkiego ducha: wykorzystali groteskę w celu przekonania odbiorcy, aby nie dał się zwariować i aby umiał się obronić przed fałszywą świadomością, bo groteska - jak podkreślał I.Örkeny - „niezależnie od tego czy pobudza do płaczu czy do śmiechu, czy też zmusza do śmiechu przez łzy, zawsze budzi w czytelniku dreszcz”³¹, przez co wymaga od niego głębszej refleksji.

BIBLIOGRAFIA

- Bolecki W., *Groteska, groteskowość* [w:] *Słownik literatur polskiej XX w.*, pod red. B. Brodzkiej, Wrocław 1992.
- Czerwiński, *The Slavic Theatre of the Absurd 1956-1968* [w:] *Contributions to 7th International Congress of Slavists*, Hague 1973, vol.2. Cyt. za M. Sugiera, *Dramaturgia Sławomira Mrożka*, Kraków 1996.
- Esslin M., *Eastern Absurdist: Sławomir Mrożek*, „Drama at Calgary” 1969, vol.3. Cyt. za H. Stephan, *Mrożek*, Kraków 1996.
- Esslin M., *Ostliche Absurde* [w:] *Jenseits des Absurden. Aufsätze zum modernen Drama*, 1972. Cyt. za M. Sugiera, *Dramaturgia Sławomira Mrożka*, Kraków 1996.
- Gębala S., *Kilka uwag o grotesce literackiej*, „Kwartalnik Rzeszowski” 1967, nr 1.
- Jennings L. B., *Termin groteska*, tłum. M. B. Fedewicz [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładu „Pamiętnika Literackiego”*, t. II pod red. K. Bartoszyńskiego, Wrocław 1968.

31 I.Örkeny, *Zeźnanie o grotesce*, „Literatura na świecie” 1975, nr 3, s. 109.

- Juda C. *Groteska - metafizyka literatury epoki kryzysu* [w:] *Rozpad mitu i języka*, Katowice 1992.
- Juda C., *Zagubiony trop (wybrane zagadnienia z warsztatudramaturgicznego, S. Stratijewa)* [w:] *Studia porównawcze z literaturysłowiańskich. Prace Komisji Słowianoznawstwa 49*, Kraków 1992.
- Kelera J., *Polska dramaturgia groteski*, „Dialog” 1988, nr 5.
- Kłosowicz J., *Mroźek*, tłum. Ch. Cenkańska, Warszawa 1980.
- Listy Sławomira Mrożka do Jana Błońskiego, „NaGłos” 1991, nr 3.
- Miszew G., *Spis powszechny dzikich zajęcy*, tłum. W. Gałązka [w:] *Spispowszechny dzikich zajęcy i inne opowiadania*, Katowice 1975.
- Mroźek S., *Męczeństwo Piotra Ohey'a* [w:] *Wybór dramatów i opowiadań*, Kraków 1975.
- Mroźek S., *Opowiadania*, Kraków 1974.
- Mroźek S., *Popiół? Diament?*, „Kultura” 1983, nr 1-2, przedruk: S. Mroźek, *Małe prozy*, Kraków 1990.
- Onimus J., *Groteskowość a doświadczenie świadomości*, tłum. K. Falicka, „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 4.
- Örkeny I., *Zeznanie o grotesce*, „Literatura na świecie” 1975, nr 3.
- Petrow I., *Opowieść byle jaka*, tłum. E. Dinkowa [w:] *Boże sprawy*, Kraków 1984.
- Sławiński J., *Poetyka pastiszu*, „Twórczość” 1960, nr 4.
- Stephan H., *Mroźek*, Kraków 1996.
- Stratijew S., *Owca*, tłum. H. Karpińska [w:] *Antologia współczesnego dramatu bułgarskiego*, Warszawa 1984.
- Weliczko G., *Bajka o dewizowych niedźwiedziach*, tłum. T. Dąbek - Wirgowa [w:] *Biała jaskółka. Antologia opowiadań bułgarskich XIX i XX w.*, Katowice 1992.
- Wyka M., *Kategoria groteski* [w:] *Galczyński a wzory literackie*, Warszawa 1970.

Abstract

The aim of this article is to depict the grotesque as an artistic method used by S. Mroźek (in few narratives from the story book *The elephant* and in drama *Męczeństwo Piotra Ohey'a*) and Bulgarian writers: G. Weliczko (*Bajka o dewizowych niedźwiedziach*), G. Miszew (*Spis powszechny dzikich zajęcy*), I. Petrow (*Opowieść byle jaka*) and S. Stratijew (*Owca*) to turn into ridiculous the socialist reality in Poland and in Bulgaria. The author makes particular analysis of similarities between Polish and Bulgarian heroes' ideas and behaviors, and of their attitude towards bureaucratic life and towards absurdity of political system. She divides heroes in two groups: passive citizens who conform to situation and bureaucrats who ardently make what

“higher instance” requires without any thinking about logic and common sense.

These considerations come to such conclusion that grotesque and related phenomena (parody, satire, absurd, caricature, stylization) were a reaction against full of nonsense reality at those times and were designed for registration and debunking of absurd life circumstances in both Slavic countries.

Keywords: parody, satire, absurd, caricature, stylization

Virginia Rutkowska

Wyższa Szkoła Gospodarki w Bydgoszczy

COMPREHENSION/ OF METAPHORS IN EDUCATIONAL ENVIRONMENT

The following article depicts how different people conceive or perceive distinct metaphors which are the unique elements of educational environment. It also involves the evaluation of Images of Schools Through Metaphor questionnaire which was executed by Neville B. Grady among Australian students and teachers (Grady 1995). The questionnaire is based on forty different metaphors which can define actual and ideal environment at work or school. The metaphors are created in intriguing and peculiar way. Some of them are common while others are bizarre or even whimsical. The same questionnaire was completed by Polish educational environment. The survey analyses particular feelings and emotions that are part of individual experience. What is more, the results of both surveys may vary prominently. The reasons of varied results may be hidden in culture which certainly has a significant impact on different metaphorical phenomena.

Australian and Polish educational systems are slightly different also in terms of the very place (i.e. school). Everyone has various opinions about places they work or study at. For some people the environment at their work or study place is perfect, for others is not. To find out what Australian teachers and students think about their workplace or school we can refer to Neville B. Grady who explored relationships between teachers' images of school and students perceptions of classroom environment by "Images of Schools Through Metaphor" (ISM). The paper was presented at the Annual Meeting of the American Educational Research Association in San Francisco, California (Grady 1995:4).

1. The analysis of the metaphors

The examples below present my own analysis of metaphors included in Grady's survey. What is more, my analysis is based on my personal observations and experiences.

[33] My school (workplace) is a Mental Straight-jacket.

In my opinion, a school (workplace) prevents individuals from the illumination of truth that rest upon facts, cogitations, and reality. A mental straight-jacket refers to limiting the movements or development of a person. What is more, an individual also feels as a dangerous prisoner, mentally ill whose behaviour is violent. Moreover, a person who is dangerous can cause more harm to society.

[34] My school (workplace) is a Military Camp.

As far as I am concerned, a military camp is a location where an army is temporarily lodged. The place is usually situated in distant countries. What is more, an individual should be very disciplined, trained, responsible and should discharge the powers and duties. Both military service and attending to school are obligatory as well as indispensable.

[35] My school (workplace) is a Ghetto.

As far as I know, ghetto was a place where Jews were made to live closely together and apart from other people because of ethnic, economic, or legitimate coercion. Furthermore, it was an area of a city where people were divided from the main part. In other words, an individual feels like an alien, outsider or even a prisoner who is isolated from the society, has limited rights and is not accepted by others.

[36] My school (workplace) is a Prison.

I am of the opinion that prison in general is a place where criminals are forced to live as a punishment. In this case, the word prison refers to a situation or a location from which it is difficult to escape. A school or a workplace not only means limited freedom and rights but also some kind of imprisonment or incarceration. Moreover, individuals do not have their own choice and have to accept all the rules which are appointed. They are in captivity, monitored and controlled by guards. However, prisoners could be sentenced to five years, individuals have to work or study for five years feeling confined.

[37] My school (workplace) is an Artist's Palette.

My point of view is that a palette is used by an artist to mix their paints on while painting. A school or a workplace is compared to a palette and individuals to artists. An artist creates things with great skill and imagination whereas palette consists of patchy colours. It means that school or workplace is colourful, creative, full of fantasy and various choices. What is more, it also possesses multiple opportunities for development and prospects for the future.

[38] My school (workplace) is a Team.

It seems to me that a team is not only a number of people who do something together as a group but also a group that works together in order to attain something.

A school or a workplace is perceived as a cooperative unit or a squad. Furthermore, in a real team everyone contributes something to succeed, and there is no place for competition. Individuals can support or help each other and rely on themselves.

[39] My school (workplace) is a Negotiating Area.

My point of view is that on the one hand negotiation can be discussion aimed at reaching an agreement and on the other hand the action or process of negotiating. Another important aspect is that negotiation is based on attempt to reconcile what comprises a good result for the other party but both sides have to win something for themselves. In places like schools or workplaces we negotiate an agreement, conditions and rules which are obtained and emoluments. Moreover, in such places individuals always have to fight for their rights and privileges.

[40] My school (workplace) is a Culture.

As far as I am concerned, culture can be both a way of life or an art. On the one hand, culture is the arts and other hallmarks of human attainments considered jointly but in the other hand, the attitudes and behaviour characteristic of a particular social group. Society acquires all the knowledge and values that are introduced and implemented at school or workplace. What is more, culture means a highly developed state of perfection or having an immaculate quality.

[41] My school (workplace) is an Exhibition.

In my opinion, exhibition means that something is shown for public display, or someone presents their skill or quality to the public. Moreover, a school or a workplace is an exhibition because on the one hand, one can praise and admire but on the other hand, one can criticise or offend individuals. An exhibition itself is always vulnerable to being given a good or bad reputation as well as places where individuals work or study.

[42] My school (workplace) is an Orchestra.

As far as I know, an orchestra is both a group of instrumentalists playing popular music and the front of the stage where orchestra plays. An Orchestra is compared to individuals, whereas the stage is a school or a workplace where one performs every day. What is more, orchestra is always in the spotlight which makes it praised but also criticised. Furthermore, school or workplace is vivid, loud, powerful or amazing but at the same time it is touching, depressing or melancholic-the same as music.

[43] My school (workplace) is a Garden.

To my mind, garden is a land where flowers, fruit or vegetables are grown as well as an area where one can cultivate or work in it. Comparing a school or a workplace to a garden we can see only the positive aspects of it. Garden has always been beautiful, colourful, vivid, blooming, full of life and positive energy. Everything looks pristine and alive. Moreover, in such a place individuals feel extremely carefree,

secure and untroubled. It means that working or studying in such a location is a pleasure, joy and delight.

[44] My school (workplace) is an Expedition.

When it comes to me, an expedition can be both a travel initiated by group of people with a particular intent and a swiftness in doing something. The word expedition pertains to danger, lack of confidence and constant ignorance. Furthermore, for individuals expedition means work or education which accompanies them for almost half of their life. During this expedition individuals develop their skills, and in the end everyone believes that hard work and knowledge will reap in the future.

[45] My school (workplace) is a Herd.

My point of view is that a herd is a large group of people that is regarded as a whole and not individually. At school or work people live like in herd. They support, help and complement each other. What is more, there dominates a general cooperation and assent. Everyone follows each other and everything what they deal with is done for the public good. Furthermore, all the dominated rules are obeyed by group and they are able to devote everything for others.

[46] My school (workplace) is a Museum.

To my mind, a museum is a place where objects of historical, scientific, artistic or cultural preoccupation are lodged and exposed. Moreover, a museum was established to collect, explore and attend valuable objects. A school or a workplace is a place where people feel safely, reliably and preciously. Furthermore, when artist's work was exhibited in a museum it means that his work has been a masterpiece and in the same way individuals are appreciated at school and work.

[47] My school (workplace) is a Machine.

In my opinion, a machine can be both a group of people who monitor and arrange something and a piece of equipment which uses mechanical power and has several parts, each with different function but together they perform a peculiar task. A school or work also consists of several parts meaning students or workers and each of them plays a crucial role in particular domain. What is more, individuals also use their power to fulfill a given task. Machines as well as people are specialized in a specific field and can also control or organize some enterprises.

[48] My school (workplace) is a Hospital.

I for one believe, a hospital is an outpost which delivers medical and nursing assistance for ill or wounded people. A school or a workplace is a hospital whereas students or workers are patients. Moreover, hospital is always a busy place where work is a must. At school or work we also have to work to succeed. A school or a workplace is a hospital where one helps curing and taking care of people, whereas students or workers are patients who associate illness with a lack of knowledge.

[49] My school (workplace) is a Nursery.

My point of view is that nursery is a place where a special and extraordinary care is given to babies and young children. A school or a workplace is a nursery whereas students or workers are children. Moreover, a school or a work not only can be a nursery because of the low level of teaching or working but it also reminds us of play and fun. People sometimes feel like children in a place where they work or study because someone treats them in a childish or puerile way.

[50] My school (workplace) is a Labour Ward.

As far as I know, a Labour Ward is a specialized emergency area for pregnant women as well as a parturition and delivery area. A school or a workplace is a labour word whereas patients- women are students or workers. One can compare delivery to hard, exhausting and fatiguing job. Before birth one's anticipation is unknown and then comes the joy when a baby appears. It is some kind of gratification for all the hard work, one put a lot of heart into. Moreover, at school or work you also have to work hard to achieve something but here the reward could be a scholarship or a promotion.

[51] My school (workplace) is a Beehive.

I am of opinion that beehive is a box in which bees are kept. A school or a workplace is a beehive whereas students or workers are bees. In every beehive each has his own tasks and responsibilities. Bees are very hard-working and have no time to rest. What is more, they also work close to each other and that helps them getting to compromises. At school or work is similar. One has particular tasks and obligation to fulfill while others have to be cooperative and uncontested.

[52] My school (workplace) is a Living Organism.

When it comes to me, an organism is a living thing such as animal or plant and it is able to reproduce, grow and develop as a whole. First of all, every living organism has feelings and one cannot treat it disrespectfully. Moreover, they live in symbiosis which means they complement together. A school or a workplace is a living organism whereas students or workers are cells or tissues which help building them. There are different kinds of living organism each with peculiar features. One can compare it to students or workers who have diverse characters and occupations.

[53] My school (workplace) is a Theatre.

In my view, theatre is a place where both performance of plays, operas or musicals are displayed and a kind of behaviour which is not sincere and it only conjures up to attract someone's attention. Theatre is a school or a workplace while students or workers are actors. Everyone plays their own role in life and one can perform it on the stage. It could be a significant one or a minor one. Moreover, some individuals do everything to gain profits but then they are not actors any more, they become puppets when someone pulls the strings. They are mandated doing something somebody wishes.

[54] My school (workplace) is an International Airport.

As far as I am concerned, a complex is a structure of runways and buildings for the take-off and landing of planes, with a facilities for passengers. An airport is a school or a workplace while students or workers are passengers. The word “international” refers to foreign cultures, customs, traditions and languages. It is a new window on the world. One should be broad-minded and open for new cultures. What is more, everyone travels in different directions and has various aims to accomplish but toleration is the most essential here.

[55] My school (workplace) is a Refuge.

It seems to me that a refuge is a place providing shelter from hardship and jeopardy. A school or a workplace is a refuge while students or workers are people who try to escape from danger or trouble and seek a safe shelter for themselves. Moreover, working or teaching is a refuge from all the problems and unhappiness. One goes to work to forget and do not think about issues that cause trouble. A shelter can provide safety and some kind of support.

[56] My school (workplace) is an Ocean.

In my opinion, an ocean is a tremendous amount of water but in this case is a school or a workplace. Students or workers can be related to sailors. When one works on an ocean it has multiple opportunities, freedom and ease. There is no horizon and no boundaries. What is more, a sailor is a worker who has not got any point of reference and has been let out into deep water. It is similar to work where one has responsibilities or problems and has to deal with them. Ocean is also uncontrollable and refers to a great challenge. At school or work is the same, you cannot monitor it and each day brings new challenges.

[57] My school (workplace) is a Board Game.

To my mind, a board game is a game that includes the movement of counters or other objects around a board. A board game is a school or a workplace whereas students or workers are pawns. In every game there are specified rules and principles. One has to follow the rules in order to win, if one does not adhere the rules it loses. What is more, every participant should think about their own strategy and logic. Similar rules appear at work or school. To succeed one has to win, there is no place for losers.

[58] My school (workplace) is a Camping Trip.

When it comes to me, a camping trip is a recreational activity, usually at the campsite where you can relax. A school or a workplace is a camp trip while students or workers are campers or participants. Working or teaching is relaxing, carefree, comfortable and pleasant. One has minor opportunities but not so many and they are not so essential. Work is a pleasure in any way.

[59] My school (workplace) is a Court Room.

I for one believe, a court room is a place or room in which a court of law meets. A school or a workplace is a court room, workers are judges or lawyers whereas students are defendants. Judges or lawyers consider the case and judge if accused of lack of knowledge students act lawfully or not. The sentence length refers to appropriate grade. What is more, one can acquit students by using required knowledge.

[60] My school (workplace) is a Monastery.

As far as I know, a monastery is a place where monks lead a reclusive life and glorify God. A Monastery is a school or a workplace whereas students or workers are monks. Life in a monastery is very limited. Rules and rights are strictly established by hierarchy. What is more, one's life has to be humble, without any comfort and luxury. Meditation and contemplation allow to look deep into one's soul and spiritually mute.

[61] My school (workplace) is a Pressure Cooker.

It seems to me that a pressure cooker is a resistant pot in which food can be prepared rapidly. A school or a workplace is a pressure cooker, workers are cooks while students are ingredients. Quick cooking is compared to faster education. Moreover, a pressure cooker as an institution is a place where one can feel under pressure of such rapid education. It is also a place with limited area in which views conflict together and then brainstorming appears.

[62] My school (workplace) is a Fraternity Party.

In my opinion, a fraternity is a brotherhood, a ceremonial and official organization. A Fraternity party is a school or a workplace whereas students are participants. Fraternities go to parties, lead very lively college life connected with meeting new people and lot of fun. To be a member you have to participate in rushes and after few meetings the rest of the fraternities decide whether you fit or not. Furthermore, at work or school there are always new people who have to be accepted by the society and one must face new environment.

[63] My school (workplace) is an Olympic Games.

My point of view is that Olympic Games are a prominent international event involving summer and winter sports. Olympics games are schools or workplaces while students are contestants. On the one hand fight and competition is fair but on the other hand, everyone has the one and the most significant aim-winning. At school or a workplace there are different subjects or domains. Moreover, everyone wants to be the best in their favourite. In the end the greatest satisfaction is being the best.

[64] My school (workplace) is a Brew Pub.

I am of the opinion that a Brew Pub is a place where food and beer is served. A school or a workplace is a brew pub while students are customers. A Brew pub

refers to a loud and noisy break during lunch at school or work. What is more, it also causes a kind of dissociation and cut off from reality.

[65] My school (workplace) is a Zoo.

In my view, a zoo is a place where especially wild animals are kept. A Zoo is a school or a workplace whereas students are animals. Different animal refers to a different personality. At school or work one can notice a variety of people with diverse characters. A person who is a lion or an eagle is the most intelligent one while a person who is a donkey is less clever. A snake can symbolize a person who is streetwise or devious.

[66] My school (workplace) is an Amusement Park (a Theme Park).

As far as I am concerned, an amusement or a theme park is a set of rides and entertainment showplaces in order to entertain or amuse a group of people. A school or a workplace is an amusement park while people who are entertained are students or workers. In every theme park one has multiple sorts of entertainment. Each attraction conjures up different emotions. At school or work is similar. Each person, subject or domain evokes some feelings and emotions. On one day, the place where one works or studies can refer to a rollercoaster and on the other, a big wheel.

[67] My school (workplace) is a Casino.

When it come to me, a casino is a public building where gambling games are performed. A school or a workplace is a casino while students or workers are players. One can compare an examination to roulette or poker. In both games everything is a big surprise and one has to be lucky to win. Moreover, in every game one needs an appropriate strategy and tactics. At school or work is the same. On one day, you win and on the other, you lose everything. Games also lead to bankruptcy or even ruin.

[68] My school (workplace) is a Tour Bus.

To my mind, a tour bus is a vehicle designed to transport passengers. A school or a workplace is a tour bus while students or workers are passengers. When one goes to a tour bus their visit new places and people. At school or work we can compare a bus tour to a different subjects or domains. Every time we stop one can experience something new and find out more information about it. On different level of education or skills one can also experience something fresh.

[69] My school (workplace) is a Video Arcade.

I for one believe, a Video Arcade is a multi-coloured cabinet where people play arcade video games. A Video Arcade is a school or a workplace whereas students or workers are players. It is also as addictive as work. A school or work consist of winners and losers. The last part of the game is the most exciting because then one sees who is the best. When we graduate from school and get a diploma it proves that we are one of the best.

[70] My school (workplace) is a Laboratory.

My point of view is that a laboratory is an equipped room for scientific experiments and expertise as well as research. A school or a workplace is a laboratory while students are testers. Workers or teachers experiment on students their new methods of teaching. Later on, they scrutinize which method is the best and the most efficient. In the meantime, students learn and experience something new.

2. Survey comparison

Teachers and students' images of their school were evaluated through questionnaire called Images of Schools Through Metaphor (ISM). Teachers and students were asked to point which of the 26 metaphors are the most relevant to the place they work or study at. What is more, ISM questionnaire consists of two parts-Actual and Ideal. ISM (Ideal) specifies the place we work or study in adequate and dependable way, whereas ISM (Actual) assesses the description of workplace or school. The data was gathered in 1992 in Tasmania, Australia among 1923 students and their teachers. 48 state and non-state primary and high schools in both urban and rural settings were involved. Among 162 teachers 31% were male and 69% female, whereas the students were 40% male and 60% female (Grady 1995:5).

The same survey was conducted in 2010 among 55 students at Kazimierz Wielki University and Teacher Training College in Bydgoszcz, Poland. The students were asked to indicate which of the 40 metaphors are the most suitable to the actual as well as ideal place they (would like to) work or (would like to) study at. What is more, the students were 20% male and 80% female. They all study at the English Department at college and the Department of Applied Linguistics at university.

Table 3.1. The comparison of 26 metaphors (actual form) evaluated among Polish and Australian students (Grady 1995: 6).

Metaphors	Polish students	Australian students
1.	30,9 %	26 %
2.	21,8 %	32 %
3.	7,3 %	29 %
4.	5,5 %	22 %
5.	21,8 %	42 %
6.	25,5 %	26 %
7.	47,3 %	39%
8.	50,9 %	36 %
9.	58,2 %	32 %
10.	18,2 %	45 %

Metaphors	Polish students	Australian students
11.	16,4 %	23 %
12.	12,7 %	37 %
13.	38,2 %	29 %
14.	30,9 %	31 %
15.	20 %	32 %
16.	36,4 %	34 %
17.	10,9 %	37 %
18.	12,7 %	11%
19.	32,7 %	35 %
20.	40 %	28 %
21.	61,8 %	22 %
22.	56,4 %	36 %
23.	27,3 %	10 %
24.	9,1 %	11 %
25.	25,5 %	10 %
26.	34,5 %	12 %

The disparities between Polish and Australian survey are slightly visible. In survey evaluated in Poland the most relevant term which describes students' actual place of study is Living Organism (61,8%), whereas in Australia the term Exhibition (45%) is the most suitable. Another important term describing school is Culture (58,2%) among Poles, but Family (42%) among Australians. According to Polish students the third essential expression is Theater (56,4%), while among Australian students is Team (39%). Furthermore, there are few terms which have similar percentage among both Polish and Australian students. For example, Artist's Palette (25,5% : 26%), Machine (36,4% : 34%) or Labor Ward (32,7% : 35%). What is more, there are also notions which have the least significant value. Among Polish surveyors these are Ghetto (7,3%) and Prison (5,5%), whereas Australian are International Airport (10%) and Ocean (10%). In conclusion, the comparison between Polish and Australian schools or workplaces has proved that educational system in both countries is quite different. According to the survey, another important aspect is that students or workers don't feel quite freely or reliably at work or school. What is more, it leads up to an implication that school or work milieu should be plausible and reliable. Furthermore, classroom or work environment play a major role in perceiving the ideal or actual place we work or study at. It also shows us that almost everything which surrounds us can be described through metaphors.

Table 3.2. The analysis of 40 metaphors (ideal form) evaluated among Polish students.

Metaphors	Answers				
1.	2 %	15.	10,9 %	30.	9,1 %
2.	1,8 %	16.	29,1 %	31.	23,6 %
3.	1,8 %	17.	3,6 %	32.	25,5 %
4.	1,8 %	18.	1,8 %	33.	38,2 %
5.	74,5 %	19.	5,5 %	34.	14,5 %
6.	76,4 %	20.	14,5 %	35.	38,2 %
7.	98,2 %	21.	74,5 %	36.	20 %
8.	76,4 %	22.	54,5 %	37.	36,4 %
9.	98,2 %	23.	45,5 %	36.	20 %
10.	56,4 %	24.	10,9 %	37.	36,4 %
11.	63,6 %	25.	29,1 %	38.	50,9 %
12.	69,1 %	26.	20 %	39.	27,3 %
13.	69,1 %	27.	49,1 %	40.	36,4 %
14.	10,9 %	28.	9,1 %		
		29.	0 %		

The results of the survey are quite obvious. Students have chosen metaphors which are the most positive and perfect. They wish their school was such an ideal place full of imagination and pleasant atmosphere. According to the survey, the most perfect school environment is specified by terms Team and Culture. Moreover, the notions Artist's Palette and Negotiating Area are classified on subsequent position. The least ideal metaphors portraying school are "My school is a Ghetto", "My school is a Military Camp" or "My school is a Prison". Furthermore, students expect the school milieu to be congenial, solid and veritable.

3. The influence of culture

The disparities between Polish and Australian survey are quite visible. The main reason of such results might be an influence of cultural background.

Australia's cities are a mixture of different cultures as numerous immigrants from all over the world live in Australia. Although Poles are perceived as a hospitable and homogenous society, the country itself is not so populated by foreigners as Australia. Moreover, the one of most significant trait among Australians is loyal fraternity which emphasizes friendship and equality. They behave with humility and do not degrade others. Even the most famous and glorious Australians are claimed to be extremely mundane and average people. Furthermore, they feel very comfortable and relaxed among foreign visitors. Nevertheless, most of Polish ce-

lebrities are not perceived as ordinary people but individuals full of disrespect and vanity, an ordinary.

Polish citizen greets a foreigner with great enthusiasm and courtesy. By dint of warm welcome, he or she could be accepted by the group very easily. What is more, Poles are very extrovert and show their feelings and emotions immediately. They shake hands, embrace or kiss each other. The prefixes Mr or Mrs are very formal and used very often by Poles whereas in Australia, people address each other by names or nicknames which in my opinion is more casual and convenient (Penney 2003: 39-41, Allen 2005: 64-84).

Another important aspect in Australian culture is the belief of a "fair go" which asserts that people are not excluded from jobs or positions by their race or gender. It is an idea which concerns everyone having an equal opportunity to accomplish their aims. Furthermore, the Australian sociologists Brian Head and James Walter specified the idea of cultural cringe as an abandoning your own culture to the cultures of other countries. People, who possess such a belief, diminish their own country's cultural and academic life to ultimate culture of other country (Penney 2003: 36).

To conclude, the brief comparison of specific cultural attitudes among Polish and Australian citizens has proved that each country possesses noticeable disparities which may have had a crucial impact on the results of the survey.

Conclusion

The Images of Schools Through Metaphor survey depicted how different people understand and perceive distinct metaphors in term of studying or teaching. At first, the survey was executed by Neville B. Grady among Australian students and teachers. The same survey applied to Polish educational environment. The questionnaire was based on forty different metaphors which could have defined actual and ideal environment at work or school. The metaphors were created in an interesting and unusual way. Some of them were standard while others were novel. Moreover, the survey which was carried out among Polish students at Kazimierz Wielki University and Teacher Training College in Bydgoszcz, depicted that the results incomparable to Grady's. According to Polish students, their actual place of study was determined as a Living Organism, Culture and the Theatre, whereas in Australia students specified their actual place of study as an Exhibition, Family and Team. The significant impact on such visible results' differences and various metaphorical phenomena might have had culture. It also proved that almost everything which surrounds us can be described by means of metaphorical structures. What is more, Polish students decided that the ideal environment to study was stated by notions Team, Culture, Artist's Palette and Negotiating Area. These results derived from the fact that students expected the school milieu to be congenial, solid and veritable.

REFERENCES

- Grady, Neville B. 1995. *Relationships between Teachers' Images of School and Students' Perceptions of Classroom Environment*. Tasmania: the University of Tasmania Press.
- Penney, Barry. 2006. *Australia: A Quick Guide to Customs & Etiquette (Culture Smart!)*. London: Kuperard Publishing.
- Allen, Greg. 2006. *Poland - Culture Smart!: the essential guide to customs and culture*. London: Kuperard Publishing.

Abstract

The article is to explore the conceptualization process concerning the domain of educational environment in a cross cultural perspective. What is more, it presents various metaphorical phenomena in terms of teaching or studying.

Keywords: metaphor, educational environment, cultural perspective.

APPENDIX

Ankieta*

Szanowni Państwo!

Proszę o wypełnienie poniższej ankiety, ponieważ stanowi ona ważny element mojej pracy magisterskiej na temat kognitywnego podejścia do metafory. Zależy mi bardzo, aby Państwo odpowiedzieli na wszystkie pytania. Ankieta jest anonimowa i będzie wykorzystana tylko w celach naukowych. Z góry dziękuję za staranne i czytelne wypełnienie ankiety.

Directions: Think about where you work or teach. What is it actually like working at this place? Indicate the extent to which you agree/disagree with each of the following 40 metaphors. Rate on a scale of 1 (Strongly Disagree) to 10 (Strongly Agree).

- ___ 1. My school (workplace) is a Mental Straight-jacket.
- ___ 2. My school (workplace) is a Military Camp.
- ___ 3. My school (workplace) is a Ghetto.
- ___ 4. My school (workplace) is a Prison.
- ___ 5. My school (workplace) is a Family.
- ___ 6. My school (workplace) is an Artist's Palette.
- ___ 7. My school (workplace) is a Team.
- ___ 8. My school (workplace) is a Negotiating Area.
- ___ 9. My school (workplace) is a Culture.
- ___ 10. My school (workplace) is an Exhibition.

-
- ___ 11. My school (workplace) is an Orchestra.
 - ___ 12. My school (workplace) is a Garden.
 - ___ 13. My school (workplace) is an Expedition.
 - ___ 14. My school (workplace) is a Herd.
 - ___ 15. My school (workplace) is a Museum.

* by Grady B. Neville (1995)

- ___ 16. My school (workplace) is a Machine.
- ___ 17. My school (workplace) is a Hospital.
- ___ 18. My school (workplace) is a Nursery.
- ___ 19. My school (workplace) is a Labor Ward.
- ___ 20. My school (workplace) is a Beehive.
- ___ 21. My school (workplace) is a Living Organism.
- ___ 22. My school (workplace) is a Theater.
- ___ 23. My school (workplace) is an International Airport.
- ___ 24. My school (workplace) is a Refuge.
- ___ 25. My school (workplace) is an Ocean.
- ___ 26. My school (workplace) is a Board Game.
- ___ 27. My school (workplace) is a Camping Trip.
- ___ 28. My school (workplace) is a Court Room.
- ___ 29. My school (workplace) is a Monastery.
- ___ 30. My school (workplace) is a Pressure Cooker.
- ___ 31. My school (workplace) is a Fraternity Party.
- ___ 32. My school (workplace) is an Olympic Games.
- ___ 33. My school (workplace) is a Brew Pub.
- ___ 34. My school (workplace) is a Zoo.
- ___ 35. My school (workplace) is an Amusement Park
- ___ 36. My school (workplace) is a Casino.
- ___ 37. My school (workplace) is a Tour Bus.
- ___ 38. My school (workplace) is a Theme Park.
- ___ 39. My school (workplace) is a Video Arcade.
- ___ 40. My school (workplace) is a Laboratory.

Directions: Think about where you work or teach. What would you ideally want this place to be like? Then indicate the extent to which you agree/disagree with each of the following 40 metaphors. Rate on a scale of 1 (Strongly Disagree) to 10 (Strongly Agree).

- ___ 1. My school (workplace) is a Mental Straight-jacket.
- ___ 2. My school (workplace) is a Military Camp.
- ___ 3. My school (workplace) is a Ghetto.
- ___ 4. My school (workplace) is a Prison.
- ___ 5. My school (workplace) is a Family.
- ___ 6. My school (workplace) is an Artist's Palette.
- ___ 7. My school (workplace) is a Team.
- ___ 8. My school (workplace) is a Negotiating Area.
- ___ 9. My school (workplace) is a Culture.
- ___ 10. My school (workplace) is an Exhibition.
- ___ 11. My school (workplace) is an Orchestra.
- ___ 12. My school (workplace) is a Garden.
- ___ 13. My school (workplace) is an Expedition.
- ___ 14. My school (workplace) is a Herd.
- ___ 15. My school (workplace) is a Museum.
- ___ 16. My school (workplace) is a Machine.
- ___ 17. My school (workplace) is a Hospital.
- ___ 18. My school (workplace) is a Nursery.
- ___ 19. My school (workplace) is a Labor Ward.
- ___ 20. My school (workplace) is a Beehive.
- ___ 21. My school (workplace) is a Living Organism.
- ___ 22. My school (workplace) is a Theater.
- ___ 23. My school (workplace) is an International Airport.
- ___ 24. My school (workplace) is a Refuge.
- ___ 25. My school (workplace) is an Ocean.
- ___ 26. My school (workplace) is a Board Game.
- ___ 27. My school (workplace) is a Camping Trip.
- ___ 28. My school (workplace) is a Court Room.
- ___ 29. My school (workplace) is a Monastery.
- ___ 30. My school (workplace) is a Pressure Cooker.

-
- ___ 31. My school (workplace) is a Fraternity Party.
 - ___ 32. My school (workplace) is an Olympic Games.
 - ___ 33. My school (workplace) is a Brew Pub.
 - ___ 34. My school (workplace) is a Zoo.
 - ___ 35. My school (workplace) is an Amusement Park.
 - ___ 36. My school (workplace) is a Casino.
 - ___ 37. My school (workplace) is a Tour Bus.
 - ___ 38. My school (workplace) is a Theme Park.
 - ___ 39. My school (workplace) is a Video Arcade.
 - ___ 40. My school (workplace) is a Laboratory.

Iwona Anna Ndiaye

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

**O „PAMIĘCI” W TWÓRCZOŚCI IWANA BUNINA.
Z HISTORII ROSYJSKIEJ LITERATURY EMIGRACYJNEJ
(1920–1940)**

W historii literatury rosyjskiej odnajdujemy wiele przykładów pisarzy, dla których pamięć staje się szczególnym tworzywem narracji. W tym sensie literatura rosyjska, zarówno klasyczna, jak i współczesna, stanowi nieprzebrane bogactwo przykładów. Można nawet pokusić się o śmiałą tezę, że dziedzictwo literatury rosyjskiej w całości stanowi świadectwo pamięci. Pamięć to swoisty lejtmotyw, od poezji klasyka Aleksandra Puszkina, przez akmeistę Nikołaja Gumilowa, symbolistę Wiaczesława Iwanowa po współczesnych prozaików Wiktora Astafjewa, Walentina Rasputina...

Jednakże szczególnie wielopłaszczyznowy jest temat pamięci w rosyjskiej literaturze emigracyjnej. W tym przypadku należy utożsamiać go z problemem utraty korzeni swoich przodków, kraju rodzimego, tematem uwiecznienia pamięci. Kategoria pamięci stanowi wspólny mianownik literackich inspiracji rosyjskich emigrantów. Pamięć jest stale obecna w rozmaitych, mniej lub bardziej czytelnych kontekstach emigrantów. Przydało to ich twórczości wyraziście nostalgiczny charakter. W trudnych dla ojczyzny momentach typowe dla człowieka jest wracanie pamięcią ku tym etapom przeszłości, które składają się na nieprzemijającą sławę kraju. Rosyjską poezję emigracyjną charakteryzuje idea historycznego dziedzictwa, odpowiadająca Schillerowskiemu przekonaniu o szczytnym posłannictwie historii świata, który uczy człowieka, by widział się w powiązaniu z całą przeszłością. Pytanie o tożsamość wiązało się najczęściej z rozważaniami nad sytuacją człowieka w historii i diagnozą kultury w stanie kryzysu spowodowanego przez system komunistyczny, a zatem powrót do przeszłości. Tęsknota za „wielką” i „małą” ojczyzną, miejscami, z którymi były związane najcieplejsze wspomnienia, poruszające serce i umysł, wprowadziła wielu wygnańców na drogę kultu przeszłości. Dorobek emigracyjny rosyjskich pisa-

rzy w całości stanowi szczególny zapis „wierności pamięci”.

W monografii *Hipertrofia tęsknoty za utraconym domem...*, odwołując się do określenia rosyjskiej badaczki Juskińskiej, przytaczam kategorię „pamięci słuchu, krwi i serca”. „Pamięć słuchu” nie pozwalała zdradzić języka ojczystego, jako najważniejszego czynnika tożsamości narodowej, a w warunkach wygnania elementarnego nośnika samoidentyfikacji. „Pamięć krwi” ofiarowywała pisarzom wspomnienie o szczęśliwej odległej przeszłości. Była to swoista podróż, nie w konkretnej, realnej przestrzeni, lecz w wyobraźni lub też podróż duchowa, symboliczna, po zakątkach osobowości. „Pamięć serca” pomagała poetom pozostać ludźmi, jak mówiła Marina Cwietajewa, rozświetlić twórczość światłem rozumu i honoru.

Interesujący przykład egzemplifikacji powyższych zagadnień stanowi emigracyjna twórczość Iwana Bunina. Osnowę kompozycyjną i filozoficzną twórczości Bunina stanowi właśnie kategoria pamięci. W Rosji pisarz funkcjonował w otoczeniu rodzimej kultury i języka, stanowił tym samym część ojczyzny. Emigracyjny byt Bunina, jak i wielu setek innych emigrantów, ma wspólny mianownik: bezdomną egzystencję. Natomiast różne były drogi wychodzenia z owej sytuacji przez każdego z nich: rozpad i samozagłada (Borys Popławski), podróż w głąb siebie (Władimir Nabokov), poszukiwanie kompromisu z rodzącym się w ojczyźnie nowym światem (Euroazjaci, „smienowiechowcy”, Mark Słonim i in.), próba kontaktu z nowym środowiskiem i zbudowania w pustce („nigdzie”) nowego domu z ogrodzeniem (Gajto Gazdanow), a nawet całkowite przejście na inny język, wtopienie się w obcą kulturę. Następowo stopniowe wykorzenianie, które należy pojmować jako swoistą dezorientację aksjologiczną, wynikającą z utraty nieprzestrzennego „centrum”: tradycji, poczucia przynależności do wspólnoty przechowującej wartości. Bezdomność jest utratą (brakiem) miejsca, któremu wartości te nadają sens symboliczny i tworzą więź z innymi „miejscami” w przestrzeni społecznej. Owe wartości mogą istnieć poza domem, pielęgnowane i przechowywane w micie lub w jednostkowej pamięci – wszędzie tam, gdzie pojawia się tęsknota i myśl o utraconym domu, a także potrzeba odnalezienia tożsamości, zachowania korzeni. Stąd „bezdomni” emigranci z największym pietyzmem chronili w swoich podróżnych węzłkach, to co było dla nich najświętsze: Dom – Ojczyznę.

W zderzeniu osobowości i odmiennych losów ujawniają się kolejne zależności, które tworzą odmienne typy przenicowania terytorialno-duchowego, charakterystyczne dla emigrantów „pierwszej fali”. Każdemu z owych obliczy towarzyszy zestaw motywów, pośród których jednym z najważniejszych jest motyw domu wraz z jego atrybutami, tj. oknem, ramą, lustrem, progiem itd. Dom oraz jego atrybuty jako desygnaty ojczyzny w poezji emigracyjnej występują najczęściej w postaci trzech odmiennych obrazów. Są to: dom-wspomnienie, dom-marzenie, dom-synonim śmierci. Jednakże temat i obraz domu u wybranych poetów emigrantów zasadniczo się różnią. Wynika to z ich biografii i poglądów politycznych, wreszcie z temperamentów. Każdy z nich budował własny projekt „domu zastępczego”, przypisując mu indywidualne znaczenia. Elementem łączącym biografie wszystkich emigrantów, była głęboka świa-

domość utraty korzeni i wynikające stąd dążenie do zachowania ojczyzny prawdziwej, ukrytej pod postacią pamięci o domu. Z tej perspektywy późniejsi emigranci obserwowali świat, wyruszyli w życiową wędrówkę. Dom – Ojczyzna to ojczyzna myśli i uczuć, to trudno definiowalny, ale jednocześnie najbardziej trwały fundament dla każdego poety Rosjanina. Stąd istota bezdomności, wyniesiona do rangi tytułu niniejszego artykułu sytuuje Dom – Rosję w centrum wszechświata.

Substancja ojczyzny, wokół której krystalizowała się sytuacja zadomowienia i bezdomności, jest sytuowana w literaturze emigracyjnej w trzech bardzo różnych wymiarach: przestrzennym, wspólnotowym i kulturowym. Wymiary te wyznaczają odmienne sposoby widzenia ojczyzny, inaczej hierarchizują obowiązki, ustalają dynamiczne relacje między poetą a Rosją. Dynamicznie jest traktowany przede wszystkim wymiar przestrzenny ojczyzny. Dla rosyjskich emigrantów ojczyzna oznacza terytorium, kraj, Rosję, ale również dom, rodzinną miejscowość, region. Iwan Bunin-emigrant pozostawał pisarzem bezdomnym zarówno w sensie fizycznym, jak i duchowym, który pokazywał utratę domu jako utratę rodziny i rozpad więzi międzyludzkich, czego konsekwencją jest egzystencjalne poczucie bezdomności w świecie, a także bezdomność „tu i teraz”.

Paradoksem było, że Bunin opuszczał Rosję jako emigrant z wyboru. W 1924 roku konstataował: „Мы эмигранты, слово „emigrer” к нам подходит как нельзя более. Мы в огромном большинстве своем не изгнанники, а именно эмигранты, то есть люди, добровольно покинувшие родину... мы так или иначе не приняли жизни, воцарившейся с некоторых пор в России. Были в том или ином несогласии, в той или иной борьбе с этой жизнью и, убедившись, что дальнейшее сопротивление наше грозит нам лишь бесплодной, бессмысленной гибелью, ушли на чужбину”¹.

Dlatego też, chociaż tak uporczywie powtarzał „koniec”², Rosja wciąż towarzyszyła mu, zaprzętała myśli, była stałym tematem dyskusji prywatnych i literackich. W trudnych chwilach zwątpienia i rozpacz, samotności, która przyszła wraz chorobą, starością i biedą, to właśnie miłość do Rosji była ostatnią radością pisarza. Twórczość emigracyjna Bunina sprawia wrażenie niekończącego się monologu-pamięci o Rosji: „Если бы я эту „икону”, эту Русь не любил, не видал, из-за чего страдал так непрерывно, так люто”³.

W kontekście rozważań o Rosji w twórczości Bunina poczucie bezdomności zary-

1 И. Бунин, *Миссия русской эмиграции. Речь, произнесенная в Париже 16 февраля 1924 г.* – <http://www.zarubezje.narod.ru/indem.html>

2 „Koniec” i „śmierć” – to ulubione słowa w zapiskach Bunina z tych lat: „Уже почти три недели со дня нешей гибели” (12 апреля 1919 г., Одесса); „Все как будто хоронил я – всю прежнюю жизнь, Россию...” (6 мая 1921 г., Париж); „И всему конец! И все это было ведь и моя жизнь!” (июнь 1921 г., Париж); „Да можно ли додумывать? Ведь это сказать себе уже совсем твердо: всему конец” (январь 1922 г., Париж) – цит. по: *Литература русского зарубежья. 1920-1940*, под ред. О.Н. Михайлова, Москва 1993, с. 82.

3 Цит. По *Литература русского зарубежья...*, op. cit., с. 87.

sowuje się niezwykle silnie. Rzecz jednak nie tylko w braku własnego domu, mieszkania, konkretnego lokum, lecz przede wszystkim w utracie domu – tej szczególnej, bliskiej, przyjaznej człowiekowi strefy materialnej, a także bliskiej sercu kultury duchowej. Pamięć o Domu – pamięć o Ojczyźnie w liryce Iwona Bunina ma wymiar historyczny, lecz i głęboko filozoficzny, prowadzący do smutnego przebudzenia w zderzeniu z faktem wygnania, egzystencji poza granicami czasu i przestrzeni. Smutek z powodu utraconej wiosny życia, tęsknota za Rosją, za domem rodzinnym nie opuszczały Bunina na emigracji nigdy: „И вот дни и годы уже туманятся и сливаются в памяти, - многие дни и годы моих дальнейших скитаний, постепенно ставших для меня обычным существованием, определенным неопределенностью его, узаконенной бездомностью, длящейся даже и донине, когда надлежало бы мне иметь хоть какое-нибудь свое собственное и постоянное пристанище, на смену чужих стен, - теперь, уж почти да десятилетия, французских,- мертвым языком говорящих о чьих-то неизвестных, инобытных жизнях, прожитых в них”⁴.

Utrata ojczyzny nostalgia, i przesunięcie ich w sferę pamięci o nich, dawały nowy impuls twórczości Bunina. Powstałe na wygnaniu utwory przepełnia tęsknota i poczucie beznadziejności. Ojczyzna stała się nieodłączną składową codzienności twórczej i prywatnej pisarza. Jednak była to „inna” Rosja, nie ta, jaką widział kiedyś za oknem: „Была когда-то Россия, был сднный уездный городишко, была масленица – и был гимназистик Саша...” (*Подснежник*, 1927); Давным-давно, тысячу лет тому назад, жил да был вместе со мною на Арбате (*Далеко*)⁵. O takiej metafizycznej bezdomności pisał Iwan Bunin w znanym wierszu z 26 czerwca 1922 roku:

У птицы есть гнездо, у зверя есть нора.
 Как горько было сердцу молодому,
 Когда я уходил с отцовского двора,
 Сказать прости родному дому

У зверя есть нора, у птицы есть гнездо,
 Как бьется сердце, горестно и громко,
 Когда вхожу, крестьясь, в чужой, наемный дом
 С своей уж ветхою котомкой.⁶

4 Цит. по: О. Михайлов, *Строгий талант. Иван Бунин. Жизнь. Судьба. Творчество*, Москва 1976, с. 7-8.

5 Цит. по: О. Михвйлов, *Строгий талант...*, с. 183.

6 И. Бунин, „Уптицы есть гнездо, узверя есть нора...”, И. Бунин, *Избранное. Стихотворения. Переводы*, сост. и послесл. О. Михайлов, Москва 1977, с. 240.

O ile przed emigracją Bunin mógł dowolną liczbę razy „odchodzić” i ponownie „powracać” do domu, o tyle wiersz „У птицы есть гнездо, у зверя есть нора...” jest apoteozą „bezdomności”, biblijnej reminiscencji i Ewangelii według św. Łukasza (IX, 58): „Lisy mają swoje nory, a paki gniazda”, Tylko Syn Człowieczy nie ma gdzie głowy skłonić”. W wierszu tym Bunin ponownie rozwija motywy tułactwa, podróży, rozstania z domem. A teraz nie ma już szansy na powrót, pozostaje tylko obczyzna.

Brak domu przekształcił się w „styl życia: samego Bunina, stał się niekończącym się tułactwem, najpierw po Rosji, później „по всему земному шару”. Tułaczy żywot był udziałem wielu bohaterów poezji Bunina, przedstawionych w roli syna marnotrawnego, włóczęgi, pielgrzyma, pątnika, podróżnika, wędrowca. Ruchu bohatera lirycznego Bunina po świecie nie należy odbierać jako równej, jednolitej linii, jego drogi nie można nazwać ani prostą, ani lekką. Trasa „podróży”, jeśli odbierać wiersze jako całość (jednolity tekst), przypomina bardziej poruszanie się w labiryncie, podobne do tego, jakie stało się w światowej literaturze archetypem dzięki podróżom Homeryckiego Odyseusza (notabene *Odyseja* była jedną z ulubionych lektur Bunina) spod Troi do Itaki, z wielokrotnymi powrotami i przejściami, a przede wszystkim z domem – punktem wyjścia tej drogi⁷.

W twórczości Bunina ważne jest wyjście poza przestrzenne ramy domu („pokonanie”) na zewnątrz, w inną przestrzeń, w świat przyrody, niezależnie od tego, jak bardzo byłby on groźny. W jego wierszach niezmiennie istnieją dwa światy – ten w domu i ten poza nim. Okno (i inne elementy: drzwi, balkon, rama, ganek, lufcik itd.) – jedna z konstytutywnych cech wnętrza domu, a zarazem jedno z jego centrów – a dokładniej, miejsce „styku”, przestrzeni domu i świata zewnętrznego – to ulubione miejsce Buninowskiego bohatera. Wiele wierszy poety zaczyna się od wersów, w których wzrok podmiotu skierowany jest poza okno. Niemożność połączenia się ze światem zewnętrznym bywa równa śmierci (*В гостиную, сквозь сад и пыльные грядины..., Наследство, Вечер*).

Bunin to „syn marnotrawny”, który poszukiwał innego, idealnego schronienia, takiego, w którym nie królowałaby śmierć, lecz nieśmiertelność, wieczność. Lecz wynajęty dom nigdy nie stał się domem prawdziwym. Tragizm Bunina polegał przede wszystkim na braku rzeczywistego domu (mimowolnie nasuwają się słowa Błoka o XX wieku: „Бездомный век”). „Кто утолит в пустыне, на чужбине/ Боль крестных ран?”⁸ – brzmi bolesne pytanie Bunina-emigranta w wierszu *Изгнание*. Wiersz to charakterystyczny, albowiem napisany w 1920 roku w Bretanii, a więc na samym początku tułaczego życia pisarza. Jest swego rodzaju antycypacją wszystkich lat spędzonych przez Bunina na emigracji.

Poczucie beznadziejności z nową siłą powróciło w latach 1941–1942, kiedy nad

7 Ср. Т.В. Цивьян, *Движение и путь в балканской модели мира*, [в:] *Исследования по структуре текста*, Москва 1999, с. 143–166.

8 Е.Е. Ермакова, *Ступень дома в поэзии Ивана Алексеевича Бунина*, „Торос. Литературно-художественный журнал” 2002, 22 октября.

Rosją zawisło niebezpieczeństwo zmagających wojennych. Pisarz dał temu wyraz w swoich dziennikach, w których odnajdujemy następujące fragmenty: „28 XII 41. Воскресенье [...] Каждое утро просыпаюсь с чем-то вроде горькой тоски, конченности (для меня) всего”; „4 IV 42. [...] Тупая, тихая грусть, одиночество, безнадежность [...]”; 5 IV 42 [...] Как-то ночью, уже в постели, с книгой, в мертвой тишине дома вдруг точно очнулся, с ужасом: какое одиночество”⁹. W miarę jak faszyzm zataczał coraz szersze kręgi w Europie, Bunin wyraźniej uświadamiał sobie związek z Rosją, z jej kulturą. Oprócz tęsknoty za ojczyzną odczuwał fizyczną potrzebę podjęcia jakiegoś działania, zmiany swojej sytuacji. Nieprzypadkowo w 1939 roku zwrócił się z prośbą do Leonida Zurowa: o przekazanie Aleksiejowi Tołstojowi pocztówki z lakonicznym: „Хочу домой”, a słowami: „Очень хочу домой” – kończył list do przyjaciela Nikołaja Tielezowa, który wysłał z Grazu 8 maja 1941 roku. Nie odważył się jednak swoich pragnień urzeczywistnić.

Sytuacja Bunina była podwójnie trudna. „Obrażony na własny kraj i swe czasy samotnik, pełen gorczy krytyk współczesności zachodniej, a tym bardziej – ojczystej, do której jego stosunek graniczył chwilami z apostazją narodową”¹⁰ – tak zdaniem Krzysztofa Cieślaka rysuje się w oczach niektórych krytyków wizerunek duchowy pierwszego rosyjskiego laureata literackiej Nagrody Nobla z 1933 roku¹¹. A jednak nadziei Bunin poszukuje w odrzuconej przez siebie Rosji jeszcze bardziej i intensywniej niż kiedyś. Zmęczony stary pisarz znajduje siłę w pamięci: myślach o ojczyźnie, o Rosji i na przekór emigracyjnej niedoli – nadal tworzy.

Rozproszona na wszystkich kontynentach rosyjska emigracja rzeczywiście żyła tradycjami i obyczajami przedrewolucyjnej Rosji. Jednakże pomimo pamięci zbiorowej rosyjskiej zagranicy szczególnego znaczenia nabierała indywidualna pamięć konkretnego człowieka, pisarza...

Bunin jest tym twórcą, spośród ogromnej plejady rosyjskich pisarzy emigracyjnych, wydaje się szczególnie interesujący. Przede wszystkim dlatego, że osnowę kompozycyjną i filozoficzną twórczości Bunina stanowi właśnie kategoria pamięci. Począwszy od genialnego opowiadania *Antonówki*, którego tworzywo narracyjne tworzył luźny ciąg obrazów, impresji, skojarzeń wywołanych przez pamięć o zanikającym zapachu jabłek... przez *Księgę epitafiów*, *Suchodoły*, po autobiograficzną powieść

9 Устами Буниных: Дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны и другие архивные материалы в 3-х тт., под ред. М. Грин, т. 1, Франкфурт-на-Майне 1977–1982, с. 108.

10 Z kolei Aleksandr Twardowski twierdzi, że głęboki pesymizm utworu *Wieś*, jego ponure sceny, nie sformułowane, lecz narzucające się wnioski wyglądają poniekąd na przygotowanie autora do rozstania z ojczyzną. См. А. Твардовский, О Бунине, [в:] И.А. Бунин, *Собрание сочинений в 9-и тт.*, т. 1, с. 21.

11 K. Cieślak, *Iwan Bunin – prozaik a myśl religijna...*, с. 29.

Życie Arsieniewa. Tematowi odchodzącej w przeszłość „starej patriarchalnej Rosji”, splecionemu z filozoficzną refleksją nad ludzką pamięcią, czasem, przemijaniem, Bunin pozostał wierny przez całe życie. Pamięć staje się zasadniczą siłą organizacyjną Buninowskiego tekstu literackiego, łącząc przeszłość i terażniejszość.

Pamięć o przeszłości, która była tak droga Buninowi, rozwijali w drugiej połowie XX wieku, choć naturalnie w różnych odmianach, także inni rosyjscy pisarze. Buninowski temat w latach siedemdziesiątych odnajdujemy w prozie Walentina Rasputina, w książce Wasilija Bielewa *Ład*, w *Królowej ryb* Wiktora Astafjewa. Jednakże na tym tle twórczość Bunina wydaje się zjawiskiem wyjątkowym przede wszystkim ze względu na doświadczenie emigracyjne. Stanowi przykład tego, jak w metaforycznej wędrówce można doświadczyć własnej egzystencji. Dlatego też pojęcie „pamięci” tak wyraźnie i silnie dźwięczało w jego utworach, wpisując się tym samym w niemilkące spory rosyjskich emigrantów po roku 1917. Znamienne, że literacką Nagrodę Nobla Bunin otrzymał za powieść *Życie Arsieniewa*, którą badacze porównują z utworem *W poszukiwaniu straconego czasu*. Podobnie jak u Prousta, buninowski bohater wspomina nie tyle historię swojego życia, co historię swoich myśli. To swego rodzaju „wspomnienia o wspomnieniach”, „pamięć o pamięci”. W rezultacie obraz *Arsieniewa* przekształca się we wspomnienie duszy bohatera o swoim „ziemskim” życiu w Rosji.

Tym samym zjawisko emigracyjności implikuje swoiste pojmowanie kategorii pamięci. Twórcy na wygnaniu są nosicielami światopoglądu emigracyjnego, w którym czas się zatrzymał w momencie opuszczenia kraju. Związana jest z tym szczególna struktura czasoprzestrzeni, zakładająca, według Bujnickiego¹², paralelizm przebiegów czasowych, uzależnionych od miejsca, możemy więc mówić o „czasie kraju” i „czasie emigracji”, które są nacechowane zupełnie inaczej¹³. Pierwszy kieruje się wstecz, w głąb historii i nasyca symboliką, drugi jest realny, powszedni, obliczony na przetrwanie.

Owe odrębności dotyczą również przestrzeni, którą w znacznym stopniu formuje pamięć i wyobraźnia, mitologizując ją jednocześnie. Przestrzeń ojczyzna bywa ujmowana dynamicznie, także jako przestrzeń zwężająca się, zmierzająca do konkretnego (rodzinna posiadłość, ojcowizna, pokój, stół itd.). Z punktu widzenia jednostki możemy wyróżnić także relację orientacji w świecie. Tę orientację wyznacza człowiek z uprzywilejowanej pozycji, jaką jest miejsce jego dzieciństwa. Tak długo, jak pisarz mieszka w swoim kraju, uprzywilejowane miejsce, rozszerzające się koliście, utożsamia się z całym światem. Wygnanie przesuwą ten ośrodek, a raczej tworzy dwa ośrodki „Wyobraźnia odnosi wszystko do otoczenia „tam, daleko” [...]. A nawet dalej, wyznacza cztery główne kierunki, jak gdybym ciągle tam stał”¹⁴ – pisze polski

12 Cm. T. Bujnicki, *Władysław Broniewski – przeciw emigracyjności*, [w:] *Pisarz na obczyźnie*, pod red. T. Bujnickiego i W. Wyskiela, Wrocław 1985, c. 65-78.

13 Cm. J. Tarkowska, *Temat ojczyzny we współczesnej rosyjskiej poezji emigracyjnej* (Natalia Gorbaniewka, Jurij Kubłanowski), „Przegląd Rusycystyczny” 2000, z. 3, s. 46-47.

14 Cz. Miłosz, *Zaczynając od moich ulic*, Warszawa 1985, c. 47-48.

emigrant Czesław Miłosz.

Abstract

Memory is a mechanism that organizes human experiences and facilitates the interpretation of reality. Descriptions of this experience may be found in literature (biographies, memoirs). In a book, where the registering of human thought may occur, memory has three meanings: material, symbolic and functional. The author attempts to analyze the history of Russian First Wave migrant literature (1920-1940), where a memory is a special tool for narration. This literature is concerned with the issues of losing roots of ancestors; connection to the homeland and the theme of perpetuating memory. To exemplify this phenomenon, migrant writings of Iwan were chosen. Memory establishes the composition and philosophy of his works, and as a whole they are a philosophical treaty on the subjects of human memory, time and transience.

Keywords: literary text, Russian literary language, emigration, Vladimir Nabokov



JĘZYKOZNAWSTWO

Piotr Cap

University of Łódź

A WAR ROAD TO PEACE? LEGITIMIZATION STRATEGIES IN THE POST-9/11 US ANTI-TERRORIST DISCOURSE

1. Introduction

A decade after the 9/11 terrorist attacks on the World Trade Center and the Pentagon, memories of these petrifying events keep prompting questions about how America, the American public and the American government have been changing ever since, how and what new social attitudes have been evolving and what policies, both home and abroad, have been put in place to handle the post-9/11 reality. One obvious issue that emerges involves the US government's response to the attacks. What form(s) did it take? Was it legitimate? What steps, political and non-political, military including, were taken to make it appear legitimate? Finally, what strategies were pursued to *communicate* this legitimacy to the American and the world audience?

It is primarily the last question that lies at the core of this paper and defines its goals. Before we turn to a specific description of these goals, let us note that when President George W. Bush declared the worldwide War on Terrorism on the evening of 9/11, the American people were hardly filled with a spirit of vengeance, rather, they would expect the government to seek a balanced solution to the terrorism problem as a whole (cf. Silberstein 2004). This was echoed in one of the first eyewitness accounts of the day which was broadcast on Aaron Brown's CNN night edition:

[...] Americans will persevere. And you know what? I don't think we'll stoop to the level of these zealot, terrorist pigs. And we won't kill children and mothers. But you know what? I just hope Bush will do whatever is necessary to get rid of this terrorist vermin [...]

These words do not seem to give license to wage a war, at least not of the kind that broke out almost immediately in Afghanistan and eighteen months later in Iraq.

In fact, the social picture of the late 2001 America shows multiple attitudes of reluctance to engage in a retaliatory combat operation, even if the 9/11 perpetrators were to constitute the primary target (cf. Hendrickson 2002). But, as we know now, two foreign wars did follow. And while the prompt bombing of Afghanistan was an operation that, given the logic of an attempt to destroy the Al-Qaeda network, could be (and indeed was) perceived as justifiable by both the American people and the majority of the world community, the invasion on Iraq in March 2003 needed a much stronger rationale. The lack of a clear enemy of the Osama-like kind, the wobbly evidence of the possession of WMD¹ by the Iraqi regime, the apparently unsubstantiated claims of the relationship between Saddam Hussein and the Al-Qaeda group, the conceivable human and financial costs of going to war, the anti-war attitudes in the academic elites—all these were serious adverse factors to be surmounted by the Bush administration in the service of making the military involvement in Iraq legitimate. My primary objective in this paper will thus be (a methodologically oriented) analysis of the rhetorical legitimization of the Iraqi intervention.

2. Assumptions, goals and methods

Arguably, the Bush administration did everything that they possibly could in order to communicate to the American and the world audience that the ongoing military operation in Iraq has been justified and that it has been pursued in the vital interest of all the peoples abhorring the vision of the 9/11 ever repeating again. A consistent pattern of rhetoric was developed in the aftermath of the WTC attacks, aiming to justify military retaliation on account of the apparent imminence of danger facing the American citizens. To this day, the most salient premise of the White House rhetoric has been the construal of the terrorist threat as existing within the US borders. Unlike in the past, when America was going to *foreign* wars in Korea, Vietnam or, recently, Kosovo, the war has come “home.”

One cannot possibly underestimate the role of the evidence brought by the 9/11 attacks in such an argument. Although following the WWII the legitimization of each consecutive military involvement has drawn on the simplistic dichotomy of “us and them,” the latter party usually symbolizing some kind of adversarial or plainly evil ideology that could potentially jeopardize the American system of beliefs and values or, in the long run, threaten the lives of the American people, it was not until after 2001 that the ideologies of evil and terror could be claimed, by analogy, to have already been operating within the American territory. Consider the following excerpt from President Bush’s 9/11 prime-time speech:

[...] Today, our fellow citizens, our way of life, our very freedom came under attack in a series of deliberate and deadly terrorist acts, right here, on the American soil. [...] Terrorist attacks can shake the foundations of our biggest buildings, but they cannot touch the foundation of America. [...] Immediately following the first attack,

1 Weapons of Mass Destruction.

I implemented our government's response plans. I've directed the full resources of our intelligence and law enforcement communities to find those responsible and to bring them to justice. America has stood down enemies before, and will do so this time and in the future [...]

And now let us turn to a necessarily longer quotation which comes from the president's address at the American Enterprise Institute, delivered on February 26, 2003, the mere three weeks before the first US troops entered Iraq on March 19:

[...] We are facing a crucial period in the history of our nation, and of the civilized world. On a September morning, threats that had gathered for years, in secret and far away, led to murder in our country on a massive scale. As a result, we must look at security in a new way, because our country is a battlefield in the first war of the 21st century. [...] We learned a lesson: the dangers of our time must be confronted actively and forcefully, before we see them again in our skies and our cities. And we will not allow the flames of hatred and violence in the affairs of men. The world has a clear interest in the spread of democratic values, because stable and free nations do not breed the ideologies of murder. [...] Saddam Hussein and his weapons of mass destruction are a direct threat to our people and to all free people. [...] My job is to protect the American people. When it comes to our security and freedom, we really don't need anybody's permission. [...] We've tried diplomacy for 12 years. It hasn't worked. Saddam Hussein hasn't disarmed, he's armed. Today the goal is to remove the Iraqi regime and to rid Iraq of weapons of mass destruction. [...] The liberation of millions is the fulfillment of America's founding promise. The objectives we've set in this war are worthy of America, worthy of all the acts of heroism and generosity that have come before [...]

At a glance, one can see a functional, goal-oriented continuum underlying the two performances. It is almost as if the AEI speech fulfils the promise made at the end of the 9/11 address, to trace down the perpetrators and thus prevent any future threats. Importantly, by referring to "our skies and our cities", as well as to the country being "a battlefield," Bush invokes an analogy between the 9/11 tragic events and the possibility of such events (or even more tragic, given the nuclear element at stake) occurring again should there be no action from the government on the current Iraqi issue. The justification for going to war in Iraq is thus built on the recurring closeness and imminence of danger facing the American people, which this time stems from the alleged possession of WMD by the Iraqi regime and, consequently, by easy access to these weapons for terrorist groups such as Al-Qaeda.

In this paper I will give a brief and necessarily tentative pre-proposal for an analytic model to serve as a viable handle on the post-9/11 war-on-terror rhetoric, taking select instances of the language of the Iraq war as a case in point. Approaching the concept of legitimization in a broad theoretical sense of a combined enactment of the political speaker's right to be obeyed and of the linguistic justification of actions following this obedience, I will be particularly interested in *the model's capacity to explain*,

- i. how the described ‘9/11 analogy’ and the concept of ‘direct threat’ have been used to legitimize the intervention in Iraq, and,
- ii. what steps have been taken to maintain the stance of legitimization after it became clear that the intelligence reports on the Iraqi possession of WMD failed.

Since, as can be seen from the two excerpts above, the White House pro-war rhetoric has been relying heavily on conceptualization of the terrorist (nuclear) threat in terms of a physically close phenomenon, I employ Chilton’s original (2004) and Cap’s revisited (2005, 2006) notion of *proximization* to serve as a controlling concept for defining the internal structure of the model, encapsulating all the legitimization related techniques. In short, thus, the advocated model recognizes legitimization (of the post-9/11 foreign military involvement) as a macro function of all the war-on-terror rhetoric. The function of legitimization is enacted by utilizing the persuasive power of proximization, a concept which assumes “putting the discourse addressee in the center of events narrated to him/her” (cf. Chilton 2004) and which will be described as such in more detail below. Finally, there are language constructs whose strategic combination triggers proximization. All the three levels, involving the constancy of the legitimizing function, the ongoing presence of proximization pattern serving legitimization, and the consistent use of language making up a given proximization aspect or strategy, must be seen to interrelate in their collective contribution to the aura of justification, in order for the proposed analytic model to prove theoretically sound.

3. Proximization

The concept of proximization has originally (cf. Chilton 2004) been developed to account for situations in which the speaker (political actor) seeks legitimization of his actions by alerting the addressee to the proximity or imminence of phenomena which can be a “threat” to the addressee (and the speaker, too) and thus require immediate reaction. In other words, the speaker solicits approval of his actions by placing the addressee close to the source of the threat or, alternatively, by picturing the threat as close to the addressee. In Chilton’s view, proximization has an intrinsically spatial character; the addressee is located in the “deictic center” of the event stage, from which setting he conceptualizes external phenomena in terms of physical distance holding between their source and his own location. If we apply the spatial aspect of proximization to account for the geopolitical context of the early stages of the Iraqi conflict, we observe that the Bush administration has been utilizing the notion of “direct threat,” in order, first, to alert the addressee to the proximity of nuclear danger stemming from the alleged possession of WMD by the Iraqi regime, and second, to enhance the perception of this threat by building the analogy between the current situation and the events of 9/11 when the previously underestimated danger indeed materialized and physically affected the addressee.

The excerpt from the AEI speech features a large number of lexical realizations, or “triggers,” of spatial proximization. They include such items and phrases as “secret and far away,” “all free people,” “stable and free nations,” “Saddam Hussein and his weapons of mass destruction,” “direct threat” and “flames”. Some of them define the elements/members of the deictic center as such (“all free people”), while some others define entities which can potentially enter the deictic center and threaten or destroy its members (“Saddam Hussein and his weapons of mass destruction,” “flames”). As the gap between the former and the latter is seemingly closing due to the presence of the 9/11 analogy, the spatial proximization appears successful in its role of soliciting legitimization for the government’s reaction to the evolving threat.

However, in addition to Chilton’s (2004) findings on the spatial character of proximization, I argue (cf. also Cap 2005, 2006) that a fully-fledged proximization theory, equipped with enough explanatory power to account for a variety of legitimization related phenomena, must necessarily involve two other dimensions, i.e. temporal and axiological. Temporal proximization involves construing the events which take place in the spatial dimension as momentous and historic and hence of central significance to the discourse addressee, as well as to the speaker. It needs to be made clear that, under the proposed triadic approach, the speaker belongs to the deictic center (the anchor point for all conceptualizations) no less than the addressee does; otherwise, it would be reasonably difficult to have both parties unanimously subscribe to the course of action which the speaker attempts to legitimize. This observation holds true for all the three aspects of proximization, spatial, temporal and axiological. Returning to the temporal aspect, I shall claim that its contribution to the integrated proximization model lies in its capacity to provide the analysis of actions or events bringing about physical consequences (in other words, space-dynamic events like the projected use of WMD by Saddam Hussein or the US intervention in Iraq seen as a preventative measure) with a retrospective insight which allows generation of inferences or analogies such as the 9/11 analogy mentioned before. Additionally, a combined spatial-temporal analysis possesses a heuristic value; for instance, the study of the speaker’s description and the addressee’s construal of current events (viz. the American military involvement in Iraq) which are happening as a result of previous events (viz. the 9/11 “lesson”) may lead to anticipation of recurrence of a similar cause-and-effect pattern in the future, with the same or a different adversary involved. Finally, in my approach there is the axiological aspect of proximization, too. It consists in the addressee’s interpretation of alien ideological beliefs and values relative to the axiological background of the self, or the dominant ideology of the State, in our case the US. Here, the proximization of “threat” is neither a physical phenomenon (viz. the conceivably destructive consequences of the use of nuclear weapons by the Iraqi government) nor a temporal one (viz. the unfolding of the state of affairs which makes the above scenario possible); it rather involves the narrowing of the distance between two different and opposing ideologies whose clash could lead to the events defined within the other dimensions.

All in all, such a model of proximization, a much-revised version of Chilton's (2004) theory, consists in the speaker's continual endeavor to impose upon the addressee the conceptualization of the suggested adversary in terms of an entity which gradually enters, along the spatial, temporal and axiological lines, the addressee's "territory" in the deictic center. For an overview of the functioning of this integrated proximization strategy, let us consider the concept of the "ideologies of murder" invoked in the AEI address:

The world has a clear interest in the spread of democratic values, because stable and free nations do not breed the ideologies of murder. [...]

The mention of the "ideologies of murder" serves to establish an axiological frame defining the essence of the dictatorship-based functioning of the states opposing the US ideology of "freedom," "democracy," etc. The components of this frame are the implicitly communicated antithetical concepts of "regime," "dictatorship" and "oppression" which, presumably, give rise to violence and terror as the natural outlets for the anger and frustration of the oppressed. The assumption behind the composition of the frame is that the ideologies of anger and hatred have a tendency to grow and expand (cf. the use of the word "breed") if nothing is done to prevent them from being enacted by authoritarian figures such as Saddam Hussein in Iraq. This is how the proximity of threat to free states like the US is communicated within the axiological dimension. In addition, it is implied, by the use of "the" [ideologies of murder] that places like world terrorism harbors where the anger and hatred turn into concrete plans to destroy the "enemy" (most of the countries of the "civilized" West and the US in particular) have indeed evolved worldwide and that it is their existence that constitutes the very physical threat (cf. the spatial aspect of proximization). Let us remember that immediately following the 9/11 attacks, Bush's explanation of the terrorists' "rationale" to strike has been the envy of the American way of life, the freedoms guaranteed to citizens living in a state ruled by law:

[...] Today, our fellow citizens, our way of life, our very freedom came under attack in a series of deliberate and deadly terrorist acts, right here, on the American soil. [...] America was targeted for attack because we're the brightest beacon for freedom and opportunity in the world. [...] The world now knows the full evil and capability of international terrorism which menaces the whole of the democratic world. Blind in their hate and envy of our freedoms, the terrorists responsible have no sense of humanity, of mercy, of justice. [...]

Finally, the axiological and spatial proximization strategies salient in the application of the "ideologies of murder" catch-phrase get complemented within the temporal domain. One of the implicit messages in "the world has a clear interest in the spread of democratic values, because stable and free nations do not breed the ideologies of murder" is that the growth of the ideology of destruction in terrorist groups can be

traced back to the period of inaction following the initial recognition of the evolving threat. From the 9/11 viewpoint, the roots of international terrorism spreading from the Middle East region can be attributed to the US being previously too soft on the Taliban regime in Afghanistan or the UN being unable to properly execute its 1991 resolution on the disarmament of Iraq. As usual in the time of national catastrophe, the leader of the state involved is expected to admit at least *some* degree of blame on the part of his own government (or on behalf of the preceding governments) and this is exactly what can be found in Bush's tacit assumption of temporal perspective on the evolution of antagonistic beliefs and values.

4. Conditions for operation of the Spatial-Temporal-Axiological model of 'legitimization via proximization'

Let us recap the findings so far. Under the proposed model, legitimization is seen as the principal goal of the political speaker seeking justification and support of actions which the speaker manifestly intends to perform in the vital interest of the addressee (cf. pursuit of the "war-on-terror"). While not detracting from the importance of factors related directly to the persona of the speaker such as charismatic leadership projection or positive self-presentation, the major factor affecting the success or failure of legitimization is the speaker's ability to follow a consistent, tripartite proximization strategy, involving space-, time- and axiology-based conceptual shift of alien and normally antagonistic entity onto the addressee's own mental and physical territory in the deictic center, from which both the addressee and the speaker view the external events. As has been seen from the brief overviews of the concepts of "9/11 analogy" and "ideologies of murder", the STA proximization *always* involves functional interaction within or between its bottom-level language constructs. In other words, a phrase such as "ideologies of murder," carrying primarily a heavy axiological load, will *never* be conceptualized in isolation from the spatial and/or temporal aspect of the notion it addresses. The latter aspects may be seen to exist within the "anchor" phrase itself,² but they can also be found operating in the adjacent phrases, whether overtly or by implication (consider "free nations," explicit reading vs "oppressed nations," implicit or "follow-up" reading; "do not breed," explicit reading vs "do breed," implicit or "follow-up" reading).

The existence of functional interaction between the language realizations of the three aspects of proximization is the first of the two necessary conditions for the operation of the STA-based model of legitimization, which, given the crucial role of the integrated proximization strategy in producing legitimization, can simply be referred to as *the STA model*, capturing thus both the global legitimization effect and the very internal structure of proximization triggering this effect. The second condition is more complex and can be summarized as follows:

2 That is, a phrase from which analysis of a given, most salient aspect of proximization (here: axiological) starts.

If, over a period of time, a text involving proximization is followed by another proximization-driven text, produced by the same political speaker, in relation to the same issue and with the same overall goal but against so different a contextual background that it has affected the selection of bottom-level lexical items to the extent that the new text displays a considerable lexical divergence from the old or “previous” one, then any ensuing decrease/increase in manifestation of one type of proximization must mean, respectively, an increased/decreased salience of another type.

This means that, if we take the WMD threat, aggravated by the operation of the “9/11 analogy,” to constitute a major premise in the US pro-war stance in the early stages of the Iraqi intervention, the loss of this premise in the later phase manifestly produces a need for rhetorical compensation from another type of proximization. Since the spatial aspect of proximization lost its salience after the intelligence failure became evident, the ensuing legitimization pattern had to draw much more heavily on another aspect, in fact, the axiological one. Consider the following excerpt from President Bush’s speech given at the Whitehall Palace in London on November 19, 2003:

[...] By advancing freedom in the greater Middle East, we help end a cycle of dictatorship and radicalism that brings millions of people to misery and brings danger to our own people. By struggling for justice in Iraq, Burma, in Sudan, and in Zimbabwe, we give hope to suffering people and improve the chances for stability and progress. [...] Had we failed to act, the dictator’s programs for weapons of mass destruction would continue to this day. Had we failed to act, Iraq’s torture chambers would still be filled with victims, terrified and innocent. The killing fields of Iraq— where hundreds of thousands of men and women and children vanished into the sands—would still be known only to the killers. For all who love freedom and peace, the world without Saddam Hussein’s regime is a better and safer place. [...]

Apparently, with the cornerstone of the spatial proximization strategy missing, Bush extends the scope of the pro-war rhetoric to cover a broader geopolitical spectrum. There is an extended representation of countries to be construed collectively as harbors of values endangering the axiological backbone of the US audience and the majority of the world audience. The language used draws on the increasingly drastic imagery (“torture chambers,” “killing fields”), seeking a natural common ground for rejection of the alien ideologies. Legitimization of the ongoing military presence in Iraq is thus claimed in the following way: alien ideological concepts (“dictatorship and radicalism”) are shown to inspire actions which come in *increasingly direct* conflict with the basic axiological principles shared by the members of the “deictic center.”

As is the case with the AEI speech, the analysis of the text of the Whitehall address finely illustrates the dynamic character of the (pre-)proposed STA model. The “S,”

“T” and “A” parameters of analysis are designed to complement one another in accounting for the global legitimization effect; furthermore, their complementary capacity is a factor in keeping up with the macro function of the political performance in case there is underrepresentation of one of the three proximization aspects.

5. Extensions of operation of the STA model of proximization. What kind of analytic awareness do the construction and implementation of the STA model require?

Evidently enough, I have so far been reluctant to state definitively that the proposed model will or will not operate beyond the field of the war-on-terror rhetoric, which in this paper has constituted its primary scope of application. However, since the intrinsic structure of the STA model involves accounting for sociopsychological variables, which, by their very nature, define larger social and political audiences, the chances are that the model could indeed be utilized in analysis of the phenomenon of (political) legitimization as a whole. In such a situation, consideration of the currently downplayed factors like charismatic leadership projection or positive self-presentation on the part of the political speaker might turn useful.

The current pre-proposal for the STA model draws on not merely linguistic variables, but also on those involving the domains of related disciplines, such as politology, psychology, and social sciences. Such a cross-disciplinary approach to the study of political language entails questions about the mutual relations between the particular layers of analysis. In particular, it prompts considerations of which of the analytic parameters are methodologically superordinate and which have a merely auxiliary value. The apparent problem with a cross-disciplinary analysis of political language is that there is hardly any visible one-to-one correspondence between the analytic components derived from the different disciplines. For instance, the general strategy of proximization, which the latter can be described as a cognitive and sociopsychological concept, is not to be equated with any particular linguistic form. It is rather a combination of specific language forms that can contribute to proximization, but even in this case, it cannot be guaranteed that the language forms involved will address simultaneously all the three aspects of proximization, i.e. spatial, temporal and axiological.

Mindful of these limitations, I shall argue that although resolution of most methodological difficulties such as the above can possibly be sought in adopting a hierarchical model of analysis where, like in the STA model, the upper-level, controlling parameters of analysis (viz. legitimization, proximization in general) break down into a set of mediating variables (viz. the three aspects of proximization) and, finally, into multiple sets of bottom-level variables (language items), there may still occur problems with a possible overdetermination of analysis by the upper-level parameters (cf. e.g. Beaugrande 1997). In view of this, due attention must be paid to the consistency of balance between utilizing the upper-level parameters (such as,

again, the overall strategy of proximization) as entities which signpost the direction of analysis *a priori*, and their controlling potential, i.e. the capacity to verify, in an *a posteriori* manner (and against the global function, i.e. legitimization), the critical findings from the study of specific language forms at the very bottom level. It seems the chief task of the prospective research to keep the described balance in place for the successful operation of the STA model. A feasible working assumption might be that the essence of the macro functions of legitimization and proximization identified in particular instances of the investigated discourse can unfold as a result of “updates”: for instance, the empirical checking of the data involving spatial proximization will result in a hypothesis about the proximization pattern characterizing the given chunk of text as a whole, but the hypothesis will be open to subsequent redefinition upon the study of these parts of the text’s data which possess primarily temporal and axiological load.

REFERENCES

- Beaugrande, Robert de. *New Foundations for Science of Text and Discourse*. Norwood, NJ: Ablex Publishing Corporation, 1997.
- Cap, Piotr. “Language and Legitimization: Developments in the Proximization Model of Political Discourse Analysis.” *Lodz Papers in Pragmatics* 1 (2005): 7-36.
- Cap, Piotr. *Legitimization in Political Discourse: A Cross-Disciplinary Perspective on the Modern US War Rhetoric*. Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2006.
- Chilton, Paul. *Analysing Political Discourse. Theory and Practice*. London: Routledge, 2004.
- Hendrickson, David. “Toward Universal Empire: The Dangerous Quest for Absolute Security.” *World Policy Journal* 19 (2002): 3-16.
- Silberstein, Sandra. *War of Words*. London: Routledge, 2004.

Abstract

In this paper I argue that some of the best legitimization effects in political discourse are accomplished through the use of the so-called ‘proximization.’ Proximization is a rhetorical strategy that draws on the spaker’s ability to present the events on the discourse stage as directly affecting the addressee, usually in a negative or a threatening way. In my approach, there are three aspects of proximization. The spatial aspect involves the construal of events in the discourse as physically endangering the addressee. The temporal aspect involves presenting the events as momentous and historic and thus of central significance to both the addressee and the speaker. The axiological aspect involves a clash between the system of values adhered to by the speaker and the addressee on the one hand, and, on the other, the values characterizing the agent(s) whose actions make up the (undesirable) events on the discourse stage. Although the tripartite model of proximization is very complex when it comes to the interplay of the three aspects and, importantly, the pragmalinguistic input

(i.e. assigning the concrete language constructs to each of the three dimensions), its starting assumption is rather basic: the (political) discourse addressee is more likely to legitimize the 'pre-emptive' actions aimed at neutralizing the proximate 'threat' if he/she construes it as personally consequential. I shall illustrate this claim, as well as the more specific claims regarding the interplay of spatial, temporal and axiological meanings, with samples of the US rhetoric of the 'war-on-terror.'

Keywords: Legitimization, proximization, political discourse, September the 11th, United States, Iraq, war on terror.

Roza Alimpjewa, Nadez da Pisar

Bałtycki Federalny Uniwersytet im. I. Kanta w Kaliningradzie

**Роль модально-оценочных значений
в реализации концептов «Бог» и «Дьявол»
(На материале древнерусских текстов XI-XIV веков)¹**

Антропоцентрическая направленность современных лингвистических исследований обусловила активный интерес ученых к «универсальным понятийным категориям, участвующим в установлении взаимоотношений языка с внеязыковой действительностью», в связи с чем пристальное внимание уделяется таким универсалиям, как оценочность и модальность. Мы, вслед за Светланой Ваулиной, придерживаемся позиции, согласно которой оценочность является более широкой категорией, чем модальность, охватывающей и комплекс немодальных значений, и собственно категорию модальности, а значит, «план содержания модальности может обогащаться за счет немодальных оценок, в том числе качественных и эмоциональных, поскольку они, формально не входя в содержательную структуру языковой модальности, тем не менее в целом ряде случаев активно используются для выражения различных модальных смыслов»², что получает отраженность прежде всего в тексте.

В плане вышесказанного особую значимость приобретает рассмотрение реализации модально-оценочных значений в древнерусских текстах XI-XIV веков, поскольку их смысловая организация, по мнению Аллы Барецкой, «определяется доминантной ролью единиц категории оценки, в качестве которых выступает некая коллективно угадываемая норма, указывающая

1 Работа выполнена в рамках гранта Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ), проект № 09-06-00172-а.

2 С.С. Ваулина, *Оценочность и модальность: специфика межкультурных отношений*, [в:] *Модальность как семантическая универсалия*, Калининград 2010, с. 48.

на соответствие, сообразность с объективно существующей идеальной реальностью»³. Как источник данной нормы в памятниках древнерусской письменности, на наш взгляд, выступает аксиология христианства – вероучения, коренным образом изменившего мировоззрение восточного славянства и в дальнейшем повлиявшего на культурную жизнь русской нации, поэтому «именно на основе оценочной оппозиции «хорошо-плохо» с точки зрения нравственно-этических норм христианской морали в значительной степени создается основной модальный рисунок древнерусских литературных текстов и формируются средства его экспликации»⁴. «Очевидная для создателей канонических текстов и их адресата сопряженность этических норм и оценки, – пишет Николай Ковалев, – выдвигает аксиологические концепты на передний план в процессах текстообразования»⁵. К числу таких констант, содержащих в себе основные ценностные ориентиры, относятся прежде всего концепты «бог» и «дьявол».

Николай Лосский полагает, что «положительная ценность есть бытие в его значении для приближения к Богу и к Божественной полноте бытия», поскольку именно «Бог есть абсолютное совершенство»⁶, воплощением же отрицательной ценности является дьявол. Данное осмысление Бога и дьявола получает отраженность посредством функционирования в древнерусских текстах ряда лексем, репрезентирующих определенные модально-оценочные значения.

Так, в соотношении с концептом «бог» в памятниках древнерусской письменности модально-оценочные значения реализуются прежде всего посредством лексем **благо** – «добро, хорошо», **добро** – «все положительное, хорошее (противоп. зло); то, что хорошо, полезно, приятно» (СлДРЯ, Сл. Срезневского). Ср.: «**бѣ всего блага испълненъ**» (Изб. 1076); «**Добро бо от Бога**» (Иак. посл. Дм. 1078).

Тесная взаимосвязь понятия «благо/добро» с концептом «бог» обуславливает и появление при репрезентации данного концепта таких оценочных лексем, этимологически связанных с основными лексемами-репрезентаторами, как **благын** (**благини**, **благон**) – «хороший, добрый», и **добрын** – «добрый (противоп. злой), близкий, преданный» (СлДРЯ). Данные лексемы реализуются как эквиваленты древнегреческой лексемы *ἀγαπός* – «хороший, добрый, милосердный» (Сл. Вейсмана), что свидетельствует об их тесной смысловой близости, несмотря на то, что с точки зрения этимологии рассматриваемые лексемы не имеют родственной связи. Так, слово **добрын**

3 А.Е. Барецкая, Модальная оценка как компонент смысловой структуры древнерусского литературного текста, [в:] Модальность как семантическая универсалия, Калининград 2010, с. 88.

4 С.С. Ваулина, О модальности древнерусского текста, [в:] Текст в лингводидактическом аспекте: материалы научно-практического семинара, Калининград 2003, с. 277.

5 Н.С. Ковалев, Древнерусский текст: проблемы исследования смысловой структуры и эволюции в аспекте категории оценки, Волгоград 1997, с. 8-9.

6 Н.О. Лосский, Ценность и бытие, Париж 1931, с. 35-36.

восходит к и.-е. *dhabh- «соответствующий, подходящий» и родственно лат. *faber* «ремесленник, художник», а **благыи** (**благии**, **благои**) является церковнославянским заимствованием вместо исконнорусского *бологъ – «благо, хорошо», родственного авест. *baeræxða* «желанный, дорогой, ценный» и др. инд. *brhaspátih* – «господин молитвы, господь» (Сл. Преображенского, Сл. Фасмера). Ср.: «его же прошения не лиши его **благий Богъ**» (ПВЛ); «зълаго во изволени **благыи вѣь оць бытти кстьства не имать**» (Изб. 1073); «**Възнесите, Христа, прѣвлагого Господа, и томү кланяйтесе**» (Сл. возд. Кр.); «**пороүчи бѣу: доброүоүмү влюстелю**» (Изб. 1076); «**моли сѧ владыцѣь бѣу доброүоүмоү хытрыцѣь**» (Изб. 1076); «**Гами же прекраснаго владыкы и предвбраго, Бога вѣьгающе**» (Из иуд. в.).

По мнению Владимира Колесова, «лексемы **добрыи** и **благыи** противопоставлены стилистически, о чем свидетельствуют древнерусские тексты»⁷. Ср., с одной стороны, - «**добрыи троүдъ, добла жена**» (Изб. 1076), с другой, - «**благыи гѣь**» (ПВЛ), что отражается в закреплении лексемы **благыи** за выражением духовного, небесного, божественного, а лексемы **добрыи** – за выражением земного, вещественного, человеческого проявления жизни. В целом, мы согласны с этим постулатом, однако нам кажется, что по отношению к лексеме **добрыи** не следует оценивать данный стилистический нюанс столь категорично, поскольку в древнерусских текстах наряду с такой противопоставленностью существует и наличие многочисленных примеров семантического параллелизма **благыи** и **добрыи**, проявляющегося в их употреблении в соотнесенности с реалиями, связанными с миром высокой духовности. Ср., например, реализации данных лексем в тексте Успенского сборника: **пастоүхъ добрыи и благыи; благое дѣло – доброе дѣло; благыи поүть – добрыи поүть** и т.п.⁸. По данному вопросу близких взглядов придерживается и Любовь Дронова, считающая, что «различие в семантике сходных по значению лексем **добрыи** и **благои** оказывается различием в сфере реализации оценки». Если **благо, благои** «прежде всего соотнесено с этической оценкой, «однороднее» в оценочном отношении», то **добро, добрыи** «реализует более широкий спектр оценок», являясь «древним праславянским общеоценочным средством», используется в качестве языкового выражения как сущностного атрибута Бога, так и того хорошего, что соотносится с человеком⁹. Однако указанные лексемы (**добрыи, благыи**) в соотнесении

7 цит. по: Р.В. Алимпиева, О концептуальном пространстве «добро» – «зло» в древнерусском языке XI-XIV вв., [в:] Семантика языковых единиц и категорий в диахронии: сб. науч. тр., Калининград 2001, с. 8.

8 см. Р.В. Алимпиева, О концептуальном пространстве «добро» – «зло» в древнерусском языке XI-XIV вв., [в:] Семантика языковых единиц и категорий в диахронии: сб. науч. тр., Калининград 2001, с. 8.

9 см. Л.П. Дронова, История становления общеоценочной лексики русского языка: семантика положительной оценки, [в:] Л.П. Дронова, Л.И. Ермоленкина, Д.А. Катунин и др., Картины русского мира: аксиология в языке и тексте, Томск 2005, с. 69.

с концептом «бог» имеют общий семантический признак «соответствующий норме христианства», что обуславливает объединение вокруг них близких по смыслу оценочных лексем, в той или иной степени, отражающих в своей семантике главный оценочный компонент «имеющий положительную оценку с точки зрения христианской морали», и вместе с тем эксплицирующих какой-либо определенный, свойственный семантике именно данной лексемы семантический признак. К таким лексемам относятся прежде всего лексемы **милостивыи**, **милосръдныи**, **щедрыи**, имеющие значение «милосердный, сострадательный», а также лексема (**длъго**)**трьпѣливыи** – «исполненный терпения» (СлДРЯ, Сл. Срезневского). Ср.: «**призрѣ на нь всемилостивое око благаго Бога**» (Сл. о З. и Б.); «**Азъ, брате, вѣрѹ ими ми, яко нѣсмь почилъ, о тебе моляся благому Богу. Нъ не вѣмь, чьто мыслить милосръдый Богъ сътворити**» (Чуд. Ник. Мирл.); «**щедр во есть и милостив Господь**» (Сл. и п. К. Тур.); «**И обратите сѧ къ гѡу бѡу вашѣмоу. тако милостивъ ксть и штедръ: длъготрьпѣливъ**» (Изб. 1076); «**длъготрьпѣливе бѣ и многомѣстве, помилѹи мѧ**» (Мин. 1097).

Значимым репрезентатором концепта «бог» является оценочная лексема **истинныи**, то есть «подлинный, настоящий», а также близкие по смыслу с ней лексемы **праведныи** – «справедливый, истинный, пристойный, должный» и **правыи** – «настоящий, истинный, непорочный, святой» (СлДРЯ, Сл. Срезневского), этимологически, вероятно, восходящие к и.-е. *pro-vo от *pro, родственного лат. probus «добрый, честный, порядочный» (Сл. Фасмера). Данные лексемы (**истинныи**, **праведныи**, **правыи**) имеют общее модальное значение долженствования, которое репрезентируется в древнерусских текстах XI-XIV веков. Ср.: «**То первое увидѣхъ Бога истиннаго**» (ПВЛ); «**предлежащим честнымъ крестомъ и святою единосущною Троицею единистиннаго Бога вашего**» (ПВЛ); «**Праведенъ еси, Господи, и праведнѣ суди твои**» (ПВЛ.); «**Бѡу и Бѡу и Дхѡу правѡму поклонимъсѧ**» (Мин. 1096). Данные лексемы эксплицируют ключевой постулат с точки зрения обоснования ценностных приоритетов христианского мировоззрения: Бог есть Слово, Истина. Ср.: «**В послѣдняя во лѣта Господь нашъ Исусъ Христос, Слово Божие, родися отъ пречистыя девы Марія Богородица**» (Жит. Мих. Твер.); «**Азъ есмь путь и истина**» (Ио, XIV, 6 – Апр. Мст. Вел.).

Однако Бог есть не только Слово, Истина, но и Жизнь. Ср.: «**Искони бѣ слово и слово бѣ отъ бѣа и бѣ бѣ слово се бѣ искони оу бѣа и тѣ нль всѧ быша и без него ни чьто же не бысть иже бысть кьто ель животъ бѣ**» (Ио, I, 1 – Остр. ев.). «С вышеприведенным примером содержательно перекликается самопризнание Иисуса Христа, обращенное к одному из своих учеников: «**Азъ есмь путь и истина и животъ**» (Ио, XIV, 6 – Апр. Мст. Вел.)»¹⁰, свидетельствующее о непосредственной связи Бога с таким

10 Р.В. Алимпиева, Семантика слова как компонента церковнославянских канонических текстов, [в:] Семантика русского языка в диахронии, Калининград 1994, с. 18-19.

феноменом, как жизнь. В древнерусских текстах понятие *жизнь* по отношению к концепту «бог» репрезентируется прежде всего посредством лексем **жизнь** и **животъ** в их соотносительности с представлением о вечности. Исторические словари дают следующие определения лексемам: «существование, вечная жизнь в раю, потусторонняя жизнь» (Сл. Срезневского, СлДРЯ, СлРЯ XI-XVII вв.). Следует отметить, что этимологически лексемы **жизнь** и **животъ** являются однокоренными суффиксальными производными от глагола **жити**, которому родственно лит. *gūti* «оживать, возрождаться, выздоравливать» (Сл. Фасмера). Ср.: «**Яко да даруетъ имъ Господь Богъ свыше вся благая, настоящую жизнь сию неоскудную и благовременную вѣчная благая и нескончаема**» (Грамм. п. Нил.); «**Нѣсть бо ти лѣпо ѹмрѣти, вѣровавшу въ Христа, живота всему миру**» (Сл. о З. и Б.). Как компоненты данной лексико-семантической парадигмы в древнерусских текстах выступают такие оценочные лексемы с положительными коннотациями, как **живои** – «живой», **животворящии** – «создающий жизнь», **живодавецъ** – «тот, кто дает жизнь (о Боге)» (Сл. Срезневского). Ср.: «**Ты еси Христос, сынъ Бога живааго**» (Сл. о З. и Б.); «**Глава ти, прещедрый живодавче**» (Ск. о Б. и Гл.); «**въ Духа Святааго, Господа, и животворящааго, исходящааго отъ Отца**» (Сл. о З. и Б.).

В рассматриваемой микросистеме концепта «бог» реализуется и парадигма оценочных лексем с корнем *люб-*, поскольку в сознании восточных славян «любовь осознается не только как проявление особой божественной энергии, но и как сама эта энергия»¹¹, что репрезентируется в древнерусских текстах посредством функционирования в соотносении с концептом «бог» лексемы **любты**, имеющей значение «любовь, привязанность, благосклонность, милость, пристрастие» (Сл. Срезневского, СлРЯ XI-XVII вв.), которая родственна лит. *liáupsinti* «восхвалять», др.-инд. *lubhas* «желание, жажда», д.-в.-н. *liob* «дорогой, милый», гот. *lubains* «надежда», *galaubjan* «верить», лат. *lubet, libet* «удобно» (Сл. Фасмера), при этом в ней «этимологически обусловленные, ядерные компоненты «желать», «страстно» образуют лишь общий (исходный) фон», а главными «становятся семантические признаки «верить», «надеяться», «долготерпеть»¹², однако все они репрезентируют общее модальное значение желательности. Ср., например: «**Господь во, обѣща себѣ всѣмъ апостолом, подаст; а ты всей братии обѣща, сътвори, обще ти бѹдетъ Богъ, и обще любви**» (Сл. и п. К. Тур.). Указанная модальная оценка реализуется и при репрезентации концепта «бог» посредством этимологически связанных с данной лексемой (**любты**) оценочных лексем **възлюбивыши**, **человѣколюбивыи**, **человѣколюбецъ**. Ср.: «**възлюбившаго нас Христа прославити**» (Сл. и п. К. Тур.); «**Богу тако изволившу и възлюбившу челоувѣчьское естъство**» (Сл. о З. и Б.); «**его же ныня Христос, благый челоувѣколюбецъ, словомъ ицѣли**» (Сл. и п. К. Тур.);

11 Р.В. Алимпиева, Семантика слова как компонента церковнославянских канонических текстов, [в:] Семантика русского языка в диахронии, Калининград 1994, с. 18-19.

12 Р.В. Алимпиева, Семантика слова как компонента церковнославянских канонических текстов, [в:] Семантика русского языка в диахронии, Калининград 1994, с. 18-19.

«милостию человекѡлюбивааго Бога» (Сл. о З. и Б.).

Однако к числу наиболее значимых лексем рассматриваемой парадигмы относятся лексемы с корнем крас-, значимость которых в сознании восточных славян особенно велика, что наблюдается в способности данных лексем «развить выражение эстетической (частной) оценки («красивый») до общей положительной оценки («хороший»)»¹³. Данные модально-оценочные значения реализуются в древнерусских текстах XI-XIV веков в соотношении с концептом «бог» посредством лексем **красота** и **красьныи** – «красивый, прекрасный; очень хороший, превосходный; дарующий радость, благодатный» (Сл. Срезневского, СЛРЯ XI-XVII вв.). Указанные лексемы являются производными от **краса**, этимологически связанного с древнерусским корнем *крада* – «огонь, жертвенник» (Сл. Черных), и совмещают в себе эстетическую и этическую оценки, что реализуется в сближении в одном контексте рассматриваемых лексем с лексемами с корнем добр-. Ср.: «и от Господа мьзда имъ есть и строение от Вышняго. Бего ради примѹт царствие красотѣ и вѣнѣць доброты от рѹкы Господня» (ПВЛ); «Предстояй же емѹ он красный — Христос есть: близ бо Господь всѣх боящихся его, хотѣнне их исполнить и молитвѹ их услышитъ; се красен добротю паче сын человекск» (Сл. и п. К. Тур.).

Чувственным же проявлением понятия *красота* для восточных славян является, по определению отцов Церкви, Свет, репрезентируемый в древнерусских текстах в соотношении с концептом «бог» лексемой **свѣтъ**, имеющей значение «то, что делает ясным, понятным мир; то, что делает радостной счастливой жизнь; духовный свет», а также этимологически родственными ей лексемами **просвѣщение**, т.е. «освещение, свет», **свѣтоноснии** – «просвещающий» (Сл. Срезневского). Ср.: «свѣтъ бывъшь пьрвородьныи, иже пьрвыимъ гласомъ самъ божимъ словомъ бысть» (Изб. 1073); «тобою прозрѣхомъ на свѣтъ тресолнечнаго Божьства» (Сл. о З. и Б.); «Господь — просвѣщение мое и спаситель мой» (Жит. М. Ег.); «възвысила бо есть ваю свѣтоносная небеснаа любви, тѣмъ красныхъ всиѹ наследоваста въ небеснемъ житьи, славу, и райскую пищу, свѣтъ разумный, красная радости» (ПВЛ).

С категорией *свет* непосредственно связано понятие духовной чистоты, и лексемы, реализующие данное представление о чистоте, несут в себе прежде всего сакральный смысл и этическую оценку объекта, что в древнерусской литературе в соотношении с Христом как идеалом нравственности и святости эксплицируется посредством репрезентации лексем **прѣчистыи**, то есть «не загрязненный, чистый, ясный, непорочный» (Сл. Срезневского). Данная лексема восходит к праславянской основе *cistъ, родственной лит. *skijstos* – «жидкий», *škajsdrus* – «ясный, сияющий», *skaiistas* – «яркий», лтш. *škīstis* – «чистый,

13 Л.П. Дронова, Становление и эволюция модально-оценочной лексики русского языка: этнолингвистический аспект, Томск 2006, с. 90.

целомудренный» (Сл. Фасмера), обладает положительной коннотацией. Ср., например, «**принимъ отъ бжства, принимѣемъ отъ правааго и прѣчистааго свѣта**» (Гр. Наз. XI в.).

Соответственно в структуре концепта «бог» реализуются лексемы, эксплицирующие значения общей положительной оценки, как во взаимодействии со значением модальности необходимости (ср. **добрыи, благыи, красьныи, истиньныи, правьдныи** и др.), так и с модальностью желательности (ср.: **человѣколюбивыи, любы** и др.).

Бог и дьявол в сознании древнерусского человека всегда противопоставлены друг другу. Бог ассоциируется с Благом, дьявол реализуется как олицетворение Зла, поэтому упоминание сатаны всегда сопровождается отрицательной модальной оценкой, о чем свидетельствуют, например, следующие контексты. Ср.: «**а зълѣ прикмлемо и хранимо зълѣк дивола витъ ся гоубя тя**» (Изб. 1076); «**не бо носи знамении оужичьства, да онъ свок оужичьство прикмлеть да злааго оубо мжжа млтва, донклѣ же въ зълѣ ксть, днаволикъ призываникъ ксть**» (Изб. 1073).

С понятием «зло» непосредственно связана реализация в соотнесении с концептом «дьявол» таких оценочных лексем, как **злон (доухъ)** – «приносящий зло» и **зълкозньныи** – «совершающий плохие действия» (Сл. Срезневского), категориальной семой которых является признак «имеющий отрицательную оценку с точки зрения христианской морали»¹⁴. Этимологически данные лексемы родственны лит. *atžūlas, atžūlus* «черствый, бесчеловечный», др.-инд. *hvarati, hvālati* «идет кривыми путями», осет. *æwzæg* «плохой» (Сл. Фасмера). Ср.: «**творить и се многашьды диволъ зълкозньныи**» (Изб. 1076); «**аще кому васъ удѣтъ злыи волкъ дьяволъ?**» (Сл. и п. Сер. Влад.); «**мню оубо семоу зълцоуоумоу доухоу ѿдана**» (Изб. 1073); «**и приплетеса дхъ зълъ**» (Изб. 1073).

По мнению Л. Дроновой, функционально-семантически близким зълъ в православной христианской картине мира оказалось лоукавъ, что связано с особой близостью слав. *зълъ иранским однокоренным соответствиям с общей семой «кривой, ложный»¹⁵, в связи с этим в качестве близкой по смыслу к лексемам **зълло, зъллон** в соотнесении с концептом «дьявол» выступает оценочная лексема **лоукавыи** – «извилистый, лукавый, коварный, хитрый, содержащий ложь, клевету, злой, греховный» (Сл. Срезневского, СлДРЯ). Этимологически данная лексема связана с луком для стрельбы и родственна лит. *laĩkas, laĩkus* «дуга, обруч, гибкий» (Сл. Фасмера). Семантически противопоставленная лексемам **правыи, истиньныи** лексема **лоукавыи** реализует отрицательную модальную

14 Р.В. Алимпиева, О концептуальном пространстве «добро» – «зло» в древнерусском языке XI–XIV вв., [в:] Семантика языковых единиц и категорий в диахронии: сб. науч. тр., Калининград 2001, с. 10.

15 см.: Л.П. Дронова, Становление и эволюция модально-оценочной лексики русского языка: этнолингвистический аспект, Томск 2006, с.123.

оценку. Ср.: «**НЕ ВЪСТЪ ОУБО ДИВОЛЪ ЛИТИ ХЪСЪ ВЛДКА ВЪ ОУМЪ ИЛИ НЪСТЪ НЪ КГДА РАЗОУМЪИЕТЪ ІАКО НКСТЪ ВЪ ДЪШИ ТИ ИЖЕ ТЯ ХРАНИТЬ ТИ ТАКО ОУЖЕ АКЫ ТАТЬ ВЪЛЪЗЪ ЛОУКАВЫИ**» (Изб. 1076); «**КЪ ТОМУ БО ПУТИ НЕ ПРИБЛИЖАЕТСЯ ЗМИИ ЛУКАВИИ**» (Жит. Ф. Печ.).

В микросистему концепта «дьявол», образованную лексемами с отрицательной модальной оценкой, входят лексемы **грѣхъ** – «ошибка, вина», **грѣшьныи** – «нарушающий религиозные предписания» (Сл. Срезневского, СлДРЯ). Этимология данных лексем не имеет однозначного определения. Так, одни исследователи полагают, что соответствующие слова в славянском языке восходят к старославянскому **грѣхъ**. Другие же считают их общеславянскими, изначально содержащими денотативные семы «действие, нарушение» и коннотативную оценочную сему «плохо»¹⁶. С принятием же христианства данные лексемы в своей семантике развивают значение «против законов религии», а значит, «несоответствие нормам христианской морали», о чем свидетельствуют зафиксированные нами примеры. Ср.: «**грѣха вѣжи ко ратника гоубащаго дѣшж твою**» (Изб. 1076); «**изиди ис тебе нечистыи и грѣшьныи дѣхъ**» (Гр. Наз. XI в.).

В рассматриваемом лексико-семантическом пространстве концепта «дьявол» в качестве важного звена выступает и лексема **тьма**, имеющая в своей семантике значение «лишение света, мрак, темнота» (Сл. Срезневского) и отрицательную оценку. Ср.: «**Гражанѣ же начялствне и властѣ вѣсовъ миродержьца тьмѣ вѣка сего, льстящем насъ сладкимъ исправлениемъ**» (Пов. о Варл. и Иоас.); «**и вѣ видѣти свѣтила три сѣща въ пещерѣ разгоняща тьму вѣсовьскѣю**» (Жит. Ф. Печ.).

Соответствующая оценка эксплицируется и посредством лексемы **нечистыи**, то есть «порочный, греховный, преступный» (Сл. Срезневского, СлДРЯ, СлРЯ XI-XVII вв.). В древнерусской литературе данная лексема в соотношении с концептом «дьявол» реализуется в сочетании **нечистыи доухъ**. Ср., например, «**яко да вѣсегда свирить и поконть Саула от дѣха нечистаго, И тако отиде дѣхъ нечистый от Саула**» (Ск. о царе Д.).

Одним из наиболее интересных модально-оценочных значений обладает и лексема (**человѣко**)**ненавистникъ** – «ненавидящий, враг» (Сл. Срезневского), образованная с отрицанием от глагола **навидѣти** «охотно смотреть, навещать», содержащего в своей семантике модальное значение желательности. Ср., например, «**лукавий враг днавол и человѣконенавистникъ, не могий никакоже прельстити ѣмна и словесна человека**» (Посл. Клим.).

Значительную смысловую нагрузку в рассматриваемом лексико-семантическом пространстве несут на себе лексемы с качественной экспрессивно-эмоциональной оценкой: **неприязньныи**, **неприязньныи**

16 Н.Г. Козина, Лингвокультурологический анализ русского концепта «Грех»: автореф. дис. канд. филол. наук, Иваново 2003, с. 10.

- «злой, лукавый, враждебный», **оканыи (окааныи, оканыныи)** - «грешный; гнусный, проклятый», **проклятыи** - «достойный проклятия; ненавистный» и **вѣстѹдныи** - «постыдный, заслуживающий осуждения» (Сл. Срезневского). Ср.: «завидѣвъ же неприязнивыи диволь доброму начинанию кого» (Прол. сент.); «имѣти покаание и вѣстагнѹтися от грѣха, и зависти, от прочих злыхъ дѣлъ неприязненыхъ» (ПВЛ); «Не тѣрпяше бо дьяволъ, власть имѣя надъ всеми, съи бѣше емѹ акы тѣрнѣ въ сердци, и тѣщашеся потрѣвити оканныи и наѹсти люди» (ПВЛ.); «И не вѣдяше оканныи дьяволъ, яко Господня съмьрть вѣсемѹ миру вѣскрѣшение бѹдетъ» (Сл. о сош. И. Крест. во ад); «Проклятыи дьяволе, что сотворилъ челоувѣкѹ семѹ» (Ск. как сотв. Бог Адама); «И се и Дьяволъ вѣстѹдныи злокозныи обрѣтѣся тѹ» (Жит. Моис.).

Таким образом, при репрезентации концептов «бог» и «дьявол» в древнерусских текстах XI-XIV веков модально-оценочные значения лексем эксплицируют явно выраженную дихотомию «бог – дьявол», что выражается посредством закрепленности лексем с положительной оценкой в структуре концепта «бог» и лексем, содержащих в себе отрицательную семантику, в структуре концепта «дьявол». При этом подавляющее большинство рассмотренных лексем в древнерусских текстах имеют модальное значение необходимости (долженствования) и лишь в некоторых случаях – модальное значение желательности, что связано, на наш взгляд, с идейно-содержательной направленностью данных текстов, главной целью которых является репрезентация того, что «должно» и «желательно», что соответствует и не соответствует канонам христианского вероучения.

СПИСОК СЛОВАРЕЙ

- Сл. Вейсмана – Вейсман А.Д. Греческо-русский словарь. М.: ГЛК, 1991. - 1370 с.
- СлДРЯ – Словарь древнерусского языка (XI-XIV вв.) [Текст]: в 10 тт. М.: Русский язык, 1989.
- Сл. Преображенского – Преображенский А. Г. Этимологический словарь русского языка в 2 тт. М.: ЛКИ: URSS, 2010.
- СлРЯ XI-XVII вв. - Словарь русского языка XI-XVII вв. М.: Наука, 1997.
- Сл. Срезневского – Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка: в 3 т. М.: Книга, 1989.
- Сл. Фасмера – Фасмер М. Р. Этимологический словарь русского языка: в 4 тт. М.: Прогресс, 1964-1975.
- Сл. Черных – Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: В 2-х т. М.: Русский язык, 1993.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

- Апр. Мст. Вел. – Апракос Мстислава Великого, XI в. // Апракос Мстислава Великого. М.: Наука, 1983.
- Гр. Наз. XI в. – XIII слов Григория Назианзина // Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка: в 3 тт. М.: Книга, 1989. Т. 1: А-К. – С. 605.; Т. 2: Л-П. – С. 1713.
- Грам п. Нил. – Грамота патриарха Нила Суздальскому епископу Дионисию // Там же. – С. 872.
- Жит. М. Ег. – Житие Марии Египетской // Библиотека литературы Древней Руси (под редакцией Д. С. Лихачева и др.). СПб.: Наука, 1997-1999, Т. 2. – С. 190-216.
- Жит. Мих. Твер. – Житие Михаила Ярославича Тверского // Там же. Т. 6. – С. 68-92.
- Жит. Моис. – Житие пророка Моисея // Там же. Т. 3. – С. 120-149.
- Жит. Ф. Печ. – Житие Феодосия Печерского // Там же. Т. 1. – С. 352-433.
- Из иуд.в. – Из «Истории Иудейской войны» Иосифа Флавия // Там же. Т.2. – С. 254-330.
- Изб. 1073 - Изборник 1073 года. – М.: Книга, 1983. – 266 с.
- Изб. 1076 - Изборник 1076 года. – М.: Наука, 1965. – 1091 с.
- Иак. посл. Дм. – Слово к Божию слуге великому князю Дмитрию (Изяславу) черноризца Иакова // Срезневский И.И. Указ. соч. Т.1. А-К. – С. 674.
- Мин. 1096 – Служебная минея за октябрь по СП. 1096 г. // Там же. Т. 2: Л-П. – С. 1353.
- Мин. 1097 – Служебная минея за ноябрь 1097 г. // Там же. Т.1. А-К. – С. 756.
- Остр. ев. – Остромирово Евангелие 1056-1057 гг. // Электронный ресурс: <http://www.prlib.ru/Lib/pages/item.aspx?itemid=2314>
- ПВЛ – Повесть временных лет // БЛДР. Т. 1. – С. 62-315.
- Пов. о Варл. и Иоас. – Повесть о Варлааме и Иоасафе // Там же. Т. 2. – С. 360-388.
- Посл. Клим. – Послание Климентя Смолятича // Там же. Т. 4. – С. 118-141.
- Прол. сент. – Пролог сентябрьской половины года около 1250 г. // Срезневский И.И. Указ. соч. Т. 2: Л-П. – С. 415.
- Ск. как сотв. Бог Адама – Сказание, как сотворил Бог Адама // БЛДР. Т. 3. – С. 94-99.
- Ск. о Б. и Гл. – Сказание о Борисе и Глебе // Там же. Т. 1. – С. 328-351.

- Ск. о царе Д. – Сказание о царе Давиде // Там же. Т. 3. – С. 160-171.
- Сл. и п. К. Тур. – Слова и поучения Кирилла Туровского // Там же. Т. 4. – С. 158-197.
- Сл. и п. С. Влад. – Слова и поучения Серапиона Владимирского // Там же. Т. 5. – С. 370-387.
- Сл. о З. и Б. – Слово о Законе и Благодати митрополита Иллариона // Там же. Т. 1. – С. 26-61.
- Сл. о сош. И. Крест. во ад – Слово о сошествии Иоанна Крестителя во ад // Там же. Т. 3. – С. 262-275.
- Сл. возд. кр. – Служба воздвижению Креста Косьмы Маюмского // Там же. Т. 2. – С. 480-491.
- Чуд. Ник. Мирл. – Чудеса Николы Мирликийского // Там же. Т. 2. – С. 216-254.

Abstract

The article considers the role of modal-evaluating values in realization of “god” and “devil” concepts based on Old Russian texts of XI-XIV centuries; reveals the explicators of the given values; defines their functional-semantic hierarchy in the structure of the concerned concepts.

Keywords: god, devil, concepts, texts of XI-XIV centuries, functional-semantic hierarchy

*Andrzej Lis*¹

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

**TEACHING ENGLISH FOR ACADEMIC PURPOSES
TO TERTIARY NON-NATIVE STUDENTS
OF BUSINESS MANAGEMENT AND ECONOMICS:
THE ASSESSMENT OF STUDENTS' COMPETENCIES
IN ACADEMIC STUDY SKILLS**

1. Introduction

“Contemporary English has become an academic lingua franca. The globalisation of tertiary education and scientific research makes the proficiency in English an indispensable skill for any [member of academic society]. The increasing number of international courses taught in universities all around the world and institutional efforts promoting students' mobility stimulate the development of English for Academic Purposes (EAP)” (Lis 2010a: 177). However, using English in an academic context still remains a real challenge to non-native students doing their courses abroad.

The aim of the article is to identify the language skills which are the most challenging to tertiary non-native students. The article is based on the empirical survey conducted among the students of Business Management and Economics. In order to provide more precise results, the study takes into account the wide list of micro-skills identified within the frame of four, traditional study skills required in an academic environment (academic writing, reading, listening to lectures and speaking in an academic context). The aim of the article combines two aspects: theoretical and practical. The achieving of the aim of this study may contribute to the development of the theory of EAP teaching. Moreover, the study may provide

¹ PhD in Economics and Business Management (Mikołaj Kopernik University), BA in English Philology (Adam Mickiewicz University). Since 2011, the author has been an Assistant Professor at the Faculty of Economics and Management, Mikołaj Kopernik University. Formerly (2008-2011), he was an Assistant Professor at the Socio-Economic Faculty, Bydgoszcz College of Economy.

some practical recommendations for EAP teachers. The idea of the survey was triggered by the author's observations and the challenges he met while teaching Management, Market Structures and Corporate Competitiveness to Erasmus students in Wyższa Szkoła Gospodarki (College of Economy) in Bydgoszcz. The findings discussed in the article are excerpted from the author's BA research project on teaching English for Academic Purposes (Lis 2010b: 37-54). Moreover, they were presented at the 19th International IATEFL Poland Conference held in Bydgoszcz on 17-19 September 2010.

2. Procedure of the study

The study was carried out among tertiary non-native students of Business Management and Economics including related majors such as: Marketing, Accounting, Finances, Banking, Logistics, Tourism and Hospitality. The subjects of the study were to answer the set of twelve questions from the *Teaching EAP Students' Survey Questionnaire* (see Appendix A). The questionnaire was divided into two parts: personal data and academic skills. The aim of the questionnaire was to gather data relating to the following aspects:

- subjects' characteristics such as: the field and the year of study, the country of origin, gender, previous experience in an international academic environment, the length of the learning English period, general self-evaluation of students' English proficiency;
- students' self-evaluation of their proficiency in academic study skills (reading, writing, listening and speaking) necessary while studying in English as Lingua Franca.

The questionnaire was developed on the basis of sources and previous studies within the field of EAP. The nine-band scale used for assessing students' level of English proficiency was adapted from Ward Goodbody (1993, as quoted in Jordan 1997: 285). The second part of the questionnaire took advantage of the four-band scale developed by Floyd (1984, as quoted in Jordan 1997: 284). This scale was used for assessing students' proficiency in academic English skills. The list of academic skills used to identify the level of students' proficiency in academic English was adapted from Geoghegan (1980, as quoted in Jordan 1997: 44). The academic reading micro-skills were enumerated by Floyd (1984, as quoted in Jordan 1997: 284-285). The list of academic writing micro-skills was developed on the basis of the following sources: Jordan (1997: 165), Kaszubski et al. (2010) and IFA essay mark sheet. Richard's (1983, as quoted in Jordan 1997: 180-181) list of academic listening micro-skills and Jordan's (1997: 193) list of academic speaking micro-skills completed the questionnaire.

The data were collected in three ways. First of all, some questionnaires were filled out by the students of Wyższa Szkoła Gospodarki (WSG) in Bydgoszcz,

Poland. The questionnaires were distributed among Erasmus students (8) and Polish students attending the course in Economics taught in English (7). The survey was conducted in March 2010. Secondly, some other questionnaires were submitted via electronic mail by international students participating in Erasmus programmes in WSG's partner universities and colleges around the world. The questionnaires were sent, via WSG International Office, to 24 partner higher education institutions in 16 countries. The filled questionnaires were returned by students participating in the survey via electronic mail. This stage of the survey took place in April 2010. Finally, international students participating in the WSG Bydgoszcz Entrepreneur Cup (19-23 April 2010) were asked to take part in the survey. In total 63 questionnaires were collected. Two of them were rejected and finally 61 questionnaires were taken into account.

Moreover, the students' self-evaluation was juxtaposed with the assessment done by five teachers experienced in educating tertiary international students. The teachers assessed their students' proficiency in academic skills. However, it should be clearly stated that the teachers' assessment of their students' proficiency could be very subjective. It might have been very challenging to evaluate study skills, and receptive skills in particular. In order to make the survey more objective, the informants were additionally asked to provide their observations concerning the main challenges while teaching international students. Therefore, the incomplete picture built up on the quantitative analysis was augmented by the qualitative research based on the opinions of the respondents expressed in open questions.

3. Subjects of the study

There were 61 students participating in the survey. They were mainly students of Economics and Business Management or related fields such as Marketing, Accounting, Finances, Banking, Logistics or Tourism and Hospitality. Some of students declared studying in two majors. Therefore, Table 1 presenting students' fields of studies encompasses 70 profiles. Almost half of all respondents (33 of them, 47.0%) studied Economics and Business Management. The other mostly represented fields of studies included: Logistics (7 respondents, 10.0%), Tourism and Hospitality (7 respondents, 10.0%), and Marketing (6 respondents, 8.5%), Finances (5 respondents, 7.0%) and Accounting (3 respondents, 4.5%). Moreover, 9 students (13.0%) declared majoring in other areas such as: Banking, Sports and Culture Events Management, Insurance, IT Econometrics, Sociology, International Relations, International Business, Economic Diplomacy, Business Administration. The detailed data on the fields of studies represented by the respondents participating in the survey are presented in Table 1.

Table 1. Students' profile – the field of studies

Field of studies	Number	Percentage
Economics	19	27.0%
Business Management	14	20.0%
Marketing	6	8.5%
Accounting	3	4.5%
Finances	5	7.0%
Logistics	7	10.0%
Tourism and Hospitality	7	10.0%
Other	9	13.0%

The majority of the respondents were BA 3 students (35 respondents, 57.5%) and BA 2 students (18 of them, 29.5%). MA students and BA 1 students were underrepresented in the survey. In total they made only 13% of all respondents. The detailed data on the year of the studies represented by the respondents are in Table 2.

Table 2. Students' profile – the year of studies

Year of studies	Number	Percentage
BA 1	3	5.0%
BA 2	18	29.5%
BA 3	35	57.5%
MA 1	4	6.5%
MA 2	1	1.5%

There were 31 male and 30 female students who took part in the survey. They represented 15 nationalities. The biggest groups were made up by: Latvians (12 students, 19.5%), Germans (10 students, 16.5%), Poles (10 students, 16.5%), and Lithuanians (9 students, 15.0%). The ethnic profile of the respondents is presented in Table 3.

Table 3. Students' profile – the country of origin

The country of origin	Number	Percentage
Belgium	2	3.5%
Finland	1	1.5%
France	1	1.5%

The country of origin	Number	Percentage
Germany	10	16.5%
Hungary	5	8.0%
Latvia	12	19.5%
Lithuania	9	15.0%
Mexico	2	3.5%
Poland	10	16.5%
Portugal	1	1.5%
Russia	1	1.5%
Slovakia	2	3.5%
Spain	3	5.0%
Tajikistan	1	1.5%
Uzbekistan	1	1.5%

The majority of the respondents (80.5%) declared no previous experience in studying abroad and participating in the international students' exchange programmes for the first time. 12 students had already studied abroad for one or two semesters. The detailed data on respondents' experience in international programmes are presented in Table 4. The respondents were attending their courses abroad both in English speaking countries (the USA, the UK, New Zealand) and non-English speaking countries (Norway, France, Finland, Belgium, Mexico, Germany).

Table 4. Students' profile – experience in international programmes

Period of studying abroad	Number	Percentage
no experience	49	80.5%
shorter than 1 semester	1	1.5%
1 semester	6	10.0%
2 semesters	5	8.0%

The students taking part in the survey were characterized by a long period of learning English. 46% of the respondents had been learning English for more than 11 years. The next 38.0% had 6 to 10 years of English learning experience. Only 13.0% of them had been learning for 5 years or shorter. The data presenting respondents' experience in English learning are collected in Table 5.

Table 5. Students' profile – period of learning English

Period of learning English	Number	Percentage
1 – 5 years	8	13.0%
6 – 10 years	23	38.0%
more than 11 years	28	46.0%
do data	2	3.0%

The experience in learning English was reflected in students' self-assessment of their English proficiency. Using the nine-band scale, the majority of the respondents assessed their proficiency at the levels 7 (Good User), 8 (Very Good User) and 9 (Expert User). The students declaring proficiency at levels 7 to 9 made up from 57.0% (writing) to 76.0% (reading). None of the respondents declared the proficiency level in any of four language skills below level 4 (Limited English). Moreover, the lowest levels (4 – Limited English and 5 – Modest English) were indicated rarely and they ranged from 11.0% of all respondents (reading) to 18.0% (speaking and writing). The average assessment, calculated as an arithmetic mean, ranged from 6.62 (writing) through 6.72 (speaking), 7.09 (listening) up to 7.21 (reading). The detailed data presenting respondents' self-assessment of their English proficiency are gathered in Table 6.

Table 6. Students' profile – self-assessment of English proficiency

Language skills	Number / percentage								
	Level 1	Level 2	Level 3	Level 4	Level 5	Level 6	Level 7	Level 8	Level 9
reading	0	0	0	2	5	8	15	25	6
	0%	0%	0%	3%	8%	13%	25%	41%	10%
writing	0	0	0	5	6	15	18	15	2
	0%	0%	0%	8%	10%	25%	29%	25%	3%
listening	0	0	0	5	4	8	16	19	9
	0%	0%	0%	8%	6%	13%	26%	32%	15%
speaking	0	0	0	7	4	13	17	15	5
	0%	0%	0%	12%	6%	21%	28%	25%	8%

According to the assessment of the teachers participating in the survey, the majority of their international students represented English proficiency ranging from level 5 (Modest English), through level 6 (Competent User) to level 7 (Good User). The percentage of assessments covering this three levels made up from 71.0% (writing), through 75.0% (reading) to 80.0% (listening and speaking). None of respondents

marked any students at level 1 (Non User), 2 (Very Little English) and 9 (Expert User). The average assessment, calculated as an arithmetic mean, ranged from 5.53 (writing) through 5.73 (reading), 5.75 (listening) up to 5.79 (speaking).

4. Results presentation

The respondents were asked to conduct the self-assessment of their study skills. This assessment was divided into 5 questions. The first one covered the general list of academic skills. The following questions concerned the detailed analysis and evaluation of students' proficiency in four basic study skills: reading, writing, listening and speaking. The respondents assessed their proficiency in micro-skills relating to the four study skills mentioned above. The respondents used a four-band scale. The levels of this scale were described by following statements (cf. Floyd 1984, as quoted in Jordan 1997: 284):

Level 1: "I cannot do this (or I do not know how). Help needed urgently."

Level 2: "I am not very good at this. Improvement necessary."

Level 3: "There is room for improvement, but this is not a big problem for me."

Level 4: "I feel I am quite good at this."

The majority of the students participating in the survey assessed their study skills as good and very good. The percentage of the respondents declaring their proficiency at level 3 and 4 ranged from 69% (participating in seminars and taking notes) to 85% (understanding lectures). The average assessment, calculated as an arithmetic mean, varied from 2.90 (oral expressions) to 3.31 (understanding lectures). The analysis of the detailed data presented in Table 7 enables to draw a conclusion that the respondents declared the highest proficiency in understanding lectures and reading at adequate speed, while written work and especially participating in seminars, oral expressions and taking notes were more difficult for them.

Table 7. Academic skills – students' self-assessment

Academic skills	Number / percentage					Average assessment
	Level 1	Level 2	Level 3	Level 4	No data	
participating in seminars	5	14	23	19	0	2.91
	8.0%	23.0%	38.0%	31.0%	0%	
written work	0	11	35	12	3	3.01
	0%	18.0%	57.0%	20.0%	5.0%	
oral expression	4	14	27	16	0	2.90
	6.5%	23.0%	44.0%	26.5%	0%	
taking lecture notes	4	13	26	16	2	2.91
	6.5%	21.5%	42.5%	26.5%	3.0%	

Academic skills	Number / percentage					Average assessment
	Level 1	Level 2	Level 3	Level 4	No data	
understanding lectures	0	6	28	24	3	3.31
	0%	10.0%	46.0%	39.0%	5.0%	
reading at adequate speed	0	11	28	20	2	3.15
	0%	18.0%	46.0%	33.0%	3.0%	

However, it must be clearly stated that the respondents' self-assessment was rather optimistic. In contrast, the distribution of the teachers' assessment of their students' study skills by the level was quite regular and its ratio was 1:2:3:1. In the teachers' opinion around 40% of their international students had problems with academic skills (levels 1 and 2). Level 3 was the most frequent grade, while level 4 was pointed out quite rarely. Participating in seminars and taking lecture notes were identified as the most difficult areas.

While *academic reading* as a whole was assessed at a quite good level (the arithmetic mean 3.15), the micro-skills used to describe it got lower grades. Only three of twelve micro-skills taken into account were placed at a level higher or similar to 3.15. These three included: the ability to select key ideas quickly (3.25), to understand what has been read (3.18) and to concentrate while reading or studying (3.13). In the case of remaining micro-skills one fourth to one third of the respondents declared problems (level 1 and 2). The students found the ability to assess reading difficulty and to get the most from a dictionary as the most challenging elements of reading (both assessed at the level of 2.70). The data presenting the respondents' self-assessment of their proficiency in reading were collected in Table 8.

Table 8. Academic reading – students' self-assessment

The ability to:	Number / percentage					Average assessment
	Level 1	Level 2	Level 3	Level 4	No data	
read efficiently: at least at normal speed of at least 300 wpm with about 70% comprehension	2	18	27	14	0	2.86
	3.0%	30.0%	44.0%	23.0%	0%	
concentrate when reading or studying	2	7	33	19	0	3.13
	3.0%	11.5%	54.5%	31.0%	0%	
understand what has been read	0	6	38	17	0	3.18
	0%	10.0%	62.0%	28.0%	0%	
remember what has been read	0	19	28	14	0	2.91
	0%	31.0%	46.0%	23.0%	0%	

The ability to:	Number / percentage					Average assessment
	Level 1	Level 2	Level 3	Level 4	No data	
assess reading difficulty	4	17	32	7	1	2.70
	6.5%	28.0%	52.5%	11.5%	1.5%	
preview effectively	0	15	32	14	0	2.98
	0%	24.5%	52.5%	23.0%	0%	
select key ideas quickly	1	8	27	25	0	3.25
	1.5%	13.5%	44.0%	41.0%	0%	
recognise and use a wide vocabulary	0	16	37	8	0	2.86
	0%	26.0%	60.5%	13.5%	0%	
get the most from a dictionary	6	15	30	9	1	2.70
	10.0%	24.5%	50.0%	14.0%	1.5%	
make useful notes from books	3	12	24	22	0	3.06
	5.0%	19.5%	39.5%	36.0%	0%	
enjoy reading	2	14	28	17	0	2.98
	3.0%	23.0%	46.0%	28.0%	0%	
plan a week's study	3	19	21	18	0	2.88
	5.0%	31.0%	34.5%	29.5%	0%	

The detailed teachers' assessment of their students' *reading* micro-skills ranging from 2.37 (the ability to make useful notes from books) to 2.75 (the ability to select key ideas quickly) generally corresponded with the overall assessment of reading as an academic skill (2.65). Providing their observations concerning teaching non-native students, the respondents highlighted that "many terms were specific for the matter and therefore not easily recognized by the students" and that students often lacked vocabulary. It was also recommended to adjust the difficulty level of materials to the students' needs. The informants pointed out that the materials written by native speakers containing "a wide variety of grammar, vocabulary and text complexity" might have been very challenging to non-native international students, while materials written by teachers themselves "were easier to be read by foreigners and also by teachers' nationals".

According to the results of the survey, *academic writing* seems to have been quite challenging to the students participating in the study. Ten of sixteen micro-skills were assessed below 3.0. Among the most difficult elements of academic writing, the students pointed out the ability to: paraphrase scientific books and articles (2.78) and use properly strong evidence and effectively explain this evidence (2.78). Using appropriate vocabulary and collocations (3.18) was found to be the less problematic. The following table presents students' self-assessment of their proficiency in academic writing.

Table 9. Academic writing – students' self-assessment

The ability to:	Number / percentage					Average assessment
	Level 1	Level 2	Level 3	Level 4	No data	
present your ideas in an organised way	2	16	24	18	1	2.96
	3.0%	26.5%	39.5%	29.5%	1.5%	
ensure the good "flow" of the text	0	13	35	12	1	2.88
	0%	21.5%	57.5%	19.5%	1.5%	
state problem clearly	0	13	30	16	2	3.05
	0%	21.5%	49.0%	26.5%	3.0%	
use an appropriate argumentative strategy	0	14	30	14	3	3.00
	0%	23.0%	49.0%	23.0%	5.0%	
develop the relevant content of high quality	0	17	32	11	1	2.90
	0%	28.0%	52.5%	18.0%	1.5%	
use properly strong evidence and effectively explain this evidence	1	20	30	9	1	2.78
	1.5%	33.0%	49.0%	15.0%	1.5%	
conclude a paper properly	1	16	30	13	1	2.91
	1.5%	26.5%	49.0%	21.5%	1.5%	
use grammar correctly and build up correct sentence structure	2	14	31	13	1	2.86
	3.0%	23.0%	51.0%	21.5%	1.5%	
use appropriate vocabulary and collocations	0	7	35	18	1	3.18
	0%	11.5%	57.5%	29.5%	1.5%	
use punctuation and spelling properly	2	14	31	13	1	2.86
	3.0%	23.0%	51.0%	21.5%	1.5%	
self-correct your own work	2	17	24	17	1	2.93
	3.0%	28.0%	39.5%	28.0%	1.5%	
write in accordance with a given style sheet	0	13	27	20	1	3.11
	0%	21.5%	44.0%	33.0%	1.5%	
use quotations and citations properly	1	15	29	15	1	2.96
	1.5%	24.5%	48.0%	24.5%	1.5%	
paraphrase scientific books and articles	2	18	31	9	1	2.78
	3.0%	29.5%	51.0%	15.0%	1.5%	
use references correctly and build up reference lists	0	14	28	17	2	3.05
	0%	23.0%	46.0%	28.0%	3.0%	
avoid plagiarism	3	14	22	21	1	3.01
	5.0%	23.0%	36.0%	34.5%	1.5%	

The teachers' opinions confirm that *academic writing* is a very challenging part of EAP. Levels 2 and 3 dominated in the teachers' assessment of students' proficiency in academic writing. Level 1 occurred more often than level 4. The following micro-skills were found to be the most difficult for students: avoiding plagiarism (1.43), using properly strong evidence and effectively explaining this evidence (2.27), concluding a paper properly (2.37), using references correctly and building up reference lists (2.43) and paraphrasing scientific books and articles (2.45). The teachers pointed out the following problems concerning academic writing skills: students' difficulty to express thoughts in English, lack of logical thinking and critical approach, "copy-paste" tradition in some universities and the lack of grammar. The following opinion expressed by one of the informants can be a good summary of academic writing issues: "In general, students write quite basic sentences in English and struggle with accuracy, which is often crucial (to distinguish – A.L.) between an average paper and a good one".

According to the general assessment of study skills (see Table 7) *listening* was declared be the least problematic element of EAP for the respondents participating in the survey. To some extent this observation was confirmed in the detailed analysis of listening micro-skills. The micro-skills which received the highest grades were: identifying purpose and scope of lectures (3.25), recognising irrelevant matters (3.24) and following classroom conventions. Only three micro-skills were assessed below the level of 3.0. They included: identifying role of discourse makers in signalling structure of a lecture (2.95), following lectures despite differences in accent and speed (2.95), recognizing markers of cohesion (2.90) and following different registers (2.86). Table 10 displays the detailed data on the respondents' self-assessment of their proficiency in listening in an academic context.

Table 10. Listening to lectures – students' self-assessment

The ability to:	Number / percentage					Average assessment
	Level 1	Level 2	Level 3	Level 4	No data	
identify purpose and scope of lecture	0	10	26	25	0	3.25
	0%	16.5%	42.5%	41.0%	0%	
identify topic of lecture and follow topic development	0	9	30	22	0	3.21
	0%	15.0%	49.0%	36.0%	0%	
identify relationships among units within discourse	0	9	37	15	0	3.09
	0%	15.0%	60.5%	24.5%	0%	
identify role of discourse makers in signalling structure of a lecture	1	15	31	14	0	2.95
	1.5%	24.5%	51.0%	23.0%	0%	

The ability to:	Number / percentage					Average assessment
	Level 1	Level 2	Level 3	Level 4	No data	
infer relationships	1	12	29	19	0	3.08
	1.5%	20.0%	47.5%	31.0%	0%	
recognise key lexical items related to subject/topic	0	13	32	16	0	3.05
	0%	21.5%	52.5%	26.0%	0%	
deduce meanings of words from context	0	17	24	20	0	3.05
	0%	28.0%	39.0%	33.0%	0%	
recognise markers of cohesion	0	16	35	10	0	2.90
	0%	26.0%	57.5%	16.5%	0%	
recognise function of intonation to signal information structure	1	15	26	17	2	3.00
	1.5%	24.5%	42.5%	28.0%	3%	
detect attitude of speaker toward subject matter	1	11	26	22	1	3.15
	1.5%	18.0%	42.5%	36.0%	1.5%	
follow different modes of lecturing: spoken, audio, audio-visual	1	14	26	20	0	3.06
	1.5%	23.0%	42.5%	33.0%	0%	
follow lecture despite differences in accent and speed	2	15	27	16	1	2.95
	3.0%	24.5%	44.0%	26.0%	1.5%	
follow different styles of lecturing	0	11	29	20	1	3.15
	0%	18.0%	47.5%	33.0%	1.5%	
follow different registers: written versus colloquial	1	18	30	12	0	2.86
	1.5%	29.5%	49.0%	20.0%	0%	
recognise irrelevant matter: jokes, digressions, meandering	2	9	22	28	0	3.24
	3.0%	15.0%	36.0%	46.0%	0%	
recognise function of non-verbal cues as markers of emphasis and attitude	1	10	27	23	0	3.18
	1.5%	16.5%	44.0%	38.0%	0%	
follow classroom conventions	0	9	29	23	0	3.23
	0%	14.5%	47.5%	38.0%	0%	
recognise instructional/learner tasks	0	11	27	23	0	3.19
	0%	18.0%	44.0%	38.0%	0%	

The teachers' survey provided the evidence confirming *listening* to be the easiest part of EAP. With the exception of two micro-skills (following lecture despite differences in accent and speed and deducing meanings of words from context) the rest of them was assessed at the level of 2.60 and above. As the informants indicated, teachers had the possibility to easily adjust to students' proficiency in listening. If listening to the lecture given at normal speed is too challenging and students have problems to follow, the teacher can slow down his speaking, avoid difficult vocabulary or sophisticated sentences, repeat the most difficult parts and provide some specific examples. Visual aids, and PowerPoint presentations in particular, may be used to support teachers and to facilitate students to understand lectures.

Oral expressions in an academic context considered entirely as a study skill were found as one of the most challenging elements of English for Academic Purposes. However, the analysis of micro-skills provided more optimistic picture. The informants admitted that the participation in seminars/discussions as well as data verbalisation and giving oral instructions in seminars (workshops, laboratories) were the most difficult parts of *speaking* in an academic context. While other micro-skills i.e. asking questions in lectures were declared to be less problematic. Table 11 below unveils the students' self-assessment of their proficiency in speaking for academic purposes.

Table 11. Speaking for academic purposes – students' self-assessment

The ability to:	Number / percentage					Average assessment
	Level 1	Level 2	Level 3	Level 4	No data	
ask questions in lectures	4	12	20	25	0	3.08
	6.5%	19.5%	33.0%	41.0%	0%	
participate in seminars/discussions	3	16	24	18	0	2.93
	5.0%	26.0%	39.5%	29.5%	0%	
make oral presentations and answer ensuing questions/points	1	17	24	19	0	3.00
	1.5%	28.0%	39.5%	31.0%	0%	
verbalise data and give oral instructions in seminars / workshops/laboratories	4	18	23	16	0	2.83
	6.5%	29.5%	38.0%	26.0%	0%	

According to the teachers' opinions, the participation in seminars and workshops seemed to be the most difficult part of speaking in an academic context. Moreover, the respondents pointed out the organisation of the studies as one of the possible origins of these difficulties. In their opinion too many lessons were taught as lectures

in big groups and therefore students lacked the opportunities to develop their speaking proficiency. Problems with pronunciation were identified as one of the main deficiencies. Moreover, students were observed to be “quite reluctant to speak in English”.

5. Results analysis and conclusions

Taking into consideration the results of the survey conducted among some non-native students learning Business Management and Economics or related subjects in English and the opinions of the subject lecturers experienced in teaching international students enables one to draw some conclusions concerning teaching study skills as a part of EAP. However, before the results analysis is conducted, some limitations to the empirical research must be highlighted. It should be clearly stated that the limited number of subjects taking part in the survey makes the results statistically unimportant. Therefore, the conclusions drawn from the analysis of the empirical data apply only to the particular group of respondents taking part in the research and they can not be directly generalized and used to characterise all international students of Business Management and Economics. Moreover, the small number of academic teachers participating in the survey is another limitation which should be mentioned. The efforts to increase the number of teachers involved in the survey were stopped due to time constraints. In spite of the deficiencies listed above one should remember that this survey was planned and conducted in accordance with all the requirements for the academic research. Additionally, the survey tested and proved the high quality of the questionnaires, which can be used both as tools in the further scientific research and as instruments for the assessment of new coming international students' proficiency in academic study skills.

The conducted survey authorizes to draw some conclusions and remarks on challenges in teaching study skills within EAP context. First of all, one can observe an important difference between the level of proficiency declared in the students' self assessment and the evaluation completed by the teachers. The students were much more optimistic about their proficiency than the teachers. It can be an interesting field for further studies conducted on the selected groups of students in the same universities and their teachers.

Secondly, productive skills (writing, speaking) were generally assessed both by the students and the teachers as more challenging than receptive skills (reading, listening). This opinion was confirmed in the general assessment as well as in the detailed evaluation based on micro-skills.

Thirdly, the research highlights the fact that writing seems to be the most difficult of language skills. Assessing their proficiency in English the students granted the lowest grades to writing. The arithmetic mean for writing in nine-band scale was 6.62. Other skills were assessed at the level of 6.72 (speaking), 7.09 (listening) and 7.21 (reading). This opinion was confirmed by the teachers who also found writing

as the most difficult skill. They assessed their students' proficiency in writing at the level of 5.53.

Finally, the following micro-skills were identified as the most challenging within EAP context:

a) reading:

- planning study,
- assessing reading difficulty,
- using dictionaries and making notes,

b) academic writing:

- using properly strong evidence and effectively explaining this evidence,
- paraphrasing scientific books and articles,
- using references correctly and building up reference lists,

c) listening to lectures:

- following lectures despite differences in accent and speed,
- recognising markers of cohesion,
- following different registers and different styles of lecturing,

d) speaking for academic purposes:

- participating in seminars/discussions,
- verbalising data and giving oral instructions in seminars /workshops/ laboratories.

Summing up, it should be highlighted that EAP, considered as the field of the study, can be an interesting area of further scientific exploration. Due to the fact that the number of courses taught in English is going to increase, EAP seems to be a very important branch of ELT which shows potential for further growth. Therefore, the research of EAP is crucial not only for the development of theory but also for practical implementation in learning process.

REFERENCES

Primary sources

- Alexander, Olwyn, Sue Argent and Jenifer Spencer. 2008. *EAP Essentials: A teacher's guide to principles and practice*. Reading: Garnet Publishing Ltd.
- Hamp-Lyons, Liz. 2001. "English for Academic Purposes", in: Carter, Ronald and David Nunan (eds.), *The Cambridge Guide to teaching English to speakers of other languages*, Cambridge: Cambridge University Press, 126-130.
- Hyland, Ken. 2006. *English for Academic Purposes: An advanced resource book*. London: Routledge.

- Jordan, Robert R. 1997. *English for Academic Purposes: A guide and resource book for teachers*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kaszubski, Przemysław, Agnieszka Kielkiewicz-Jankowiak and Marcin Kilarski. 2010. *IFA Stylesheet 1.4.1*. Poznań: Adam Mickiewicz University.
- Lis, Andrzej. 2010a. "English for Academic Purposes (EAP) as a tool supporting the internationalisation of tertiary education", in: *Koleginių studijų patrauklumo stiprinimas*, Vilnius: Vilniaus Kolegia, 177-188.
- Lis, Andrzej. 2010b. Teaching English for Academic Purposes to tertiary international students of Business Management and Economics. [Unpublished BA paper, Adam Mickiewicz University, Poznań].
- Lis, Andrzej. 2011. "Planning and teaching English for Academic Purposes (selected issues)", *Heteroglossia*, 1: 129-141.
- Sobkowiak, Paweł. 2008. *Issues in ESP: Designing a model for teaching English for Business Purposes*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.

Secondary sources

- Floyd, J. 1984. *Study skills for higher education*. London: Collins.
- Geoghegan, G. 1983. *Non-native speakers of English at Cambridge University*. Cambridge: Bell Education Trust.
- Richards, J. C. 1983. "Listening comprehension: Approach, design, procedure", *TESOL Quarterly*, 17 (2).
- Ward Goodbody, M. 1993. "Letting the students choose: a placement procedure for a pre-session course", in: Blue, G.M. (ed.) *Language, learning and success: Studying through English. Developments in ELT*. Hemel Hempstead: Phoenix ELT.

Abstract

The paper explores the area of teaching English for Academic Purposes (EAP) to tertiary non-native students of Business Management and Economics. Its aim is to identify the language skills which are the most challenging to non-native students learning content subjects in English. The analysis encompasses micro-skills identified within the frame of four, traditional study skills required in an academic environment (academic writing, reading, listening to lectures and speaking in an academic context). The aim of the article combines two aspects: theoretical and practical. The achieving of the aim of this study may contribute to the development of the theory of EAP teaching. Moreover, the study may provide some practical recommendations for EAP teachers.

Keywords: English for Academic Purposes (EAP), academic study skills, academic writing, academic reading, listening in an academic context, speaking in an academic context.

APPENDIX

A. Students' questionnaire

**Teaching English for Academic Purposes
to tertiary non-native students of Business Management and Economics**

PART ONE: PERSONAL DATA

1. What is your field of study at your home university/college?
 - a) Economics
 - b) Business Management
 - c) Marketing
 - d) Accounting
 - e) Finances
 - f) Banking
 - g) Logistics
 - h) Tourism and Hospitality
 - i) Other
2. Which year of studies are you at?
 - a) BA 1
 - b) BA 2
 - c) BA 3
 - d) MA 1
 - e) MA 2
3. Which country do you come from?
4. What is your gender?
 - a) male
 - b) female
5. Have you ever studied abroad before the present international programme? (The question refers to courses taught in English):
 - a) yes (how many semesters? / which country?
 - b) no
6. How long have you been learning English? (in years)
7. Below, there is a nine-band scale used for assessing students' language proficiency. Decide which levels best describe your standard of English for each language skill and write it in the appropriate space underneath.

- Level 1 **Non-user:** Unable to use English
- Level 2 **Very Little English:** Uses single words and only understands single word messages
- Level 3 **Little English:** May understand general meaning in very simple situations, but often fails to communicate and understand
- Level 4 **Limited English:** Understands English in familiar situations, but has frequent problems in understanding and fluency. These can make communication a constant effort

- Level 5 Modest English: Has partial command of English coping with overall meaning in most situations, although some misunderstandings and lack of fluency could prevent communication
- Level 6 Competent User: Has a generally effective command of English, although occasional misunderstandings and lack of fluency could interfere with communication
- Level 7 Good User: Can operate in English, but with occasional inaccuracies or misunderstandings in some situations
- Level 8 Very Good User: Has full command of English in most situations but with some occasional minor inaccuracies, or misunderstandings possible in unfamiliar situations
- Level 9 Expert User: Has a full command of English. His/her English is appropriate, accurate and fluent with complete understanding.

Reading level Listening level
 Writing level Speaking level

PART TWO: ACADEMIC SKILLS

Below, there are the lists of study skills required for university or college level work. Look at each item and decide which of the four possible responses best expresses your present situation regarding that skill. Circle the appropriate number

- (1) 'I cannot do this (or I do not know how). Help needed urgently.'
- (2) 'I am not very good at this. Improvement necessary.'
- (3) 'There is room for improvement, but this is not a big problem for me.'
- (4) 'I feel I am quite good at this.'

This instruction applies to questions 8 – 12.

8. Academic skills:

- | | | | | |
|------------------------------|---|---|---|---|
| a) participating in seminars | 1 | 2 | 3 | 4 |
| b) written work | 1 | 2 | 3 | 4 |
| c) oral expression | 1 | 2 | 3 | 4 |
| d) taking lecture notes | 1 | 2 | 3 | 4 |
| e) understanding lectures | 1 | 2 | 3 | 4 |
| f) reading at adequate speed | 1 | 2 | 3 | 4 |

9. Academic reading. The ability to:

- | | | | | |
|---|---|---|---|---|
| a) read efficiently: at least at normal speed of at least 300 words per minute with about 70% comprehension | 1 | 2 | 3 | 4 |
|---|---|---|---|---|

b) concentrate when reading or studying	1	2	3	4
c) understand what has been read	1	2	3	4
d) remember what has been read	1	2	3	4
e) assess reading difficulty	1	2	3	4
f) preview effectively	1	2	3	4
g) select key ideas quickly	1	2	3	4
h) recognise and use a wide vocabulary	1	2	3	4
i) get the most from a dictionary	1	2	3	4
j) make useful notes from books	1	2	3	4
k) enjoy reading	1	2	3	4
l) plan a week's study	1	2	3	4
10. Academic writing. The ability to:				
a) present your ideas in an organized way	1	2	3	4
b) ensure the good "flow" of the text (use logic coherent content and logical connection, transitions)	1	2	3	4
c) state problem clearly	1	2	3	4
d) use an appropriate argumentative strategy	1	2	3	4
e) develop the relevant content of high quality	1	2	3	4
f) use properly strong evidence and effectively explain this evidence	1	2	3	4
g) conclude a paper properly	1	2	3	4
h) use grammar correctly and build up correct sentence structure	1	2	3	4
i) use appropriate vocabulary and collocations	1	2	3	4
j) use punctuation and spelling properly	1	2	3	4
k) self-correct your own work	1	2	3	4
l) write in accordance with a given style sheet (appropriate structure, layout, fonts, titles and headings, tables, figures etc.)	1	2	3	4
m) use quotations and citations properly	1	2	3	4
n) paraphrase scientific books and articles	1	2	3	4
o) use references correctly and build up reference lists	1	2	3	4
p) avoid plagiarism	1	2	3	4
11. Listening to lectures. The ability to:				
a) identify purpose and scope of lecture	1	2	3	4
b) identify topic of lecture and follow topic development	1	2	3	4

c) identify relationships among units within discourse (e.g. major ideas, generalizations, hypotheses, supporting ideas, examples)	1	2	3	4
d) identify role of discourse makers in signalling structure of a lecture (e.g. conjunctions, adverbs, gambits, routines)	1	2	3	4
e) infer relationships (e.g. cause, effect, conclusion)	1	2	3	4
f) recognise key lexical items related to subject/topic	1	2	3	4
g) deduce meanings of words from context	1	2	3	4
h) recognise markers of cohesion	1	2	3	4
i) recognise function of intonation to signal information structure (e.g. pitch, volume, pace, key)	1	2	3	4
j) detect attitude of speaker toward subject matter	1	2	3	4
k) follow different modes of lecturing: spoken, audio, audio-visual	1	2	3	4
l) follow lecture despite differences in accent and speed	1	2	3	4
m) follow different styles of lecturing: formal, conversational, read, unplanned	1	2	3	4
n) follow different registers: written versus colloquial	1	2	3	4
o) recognise irrelevant matter: jokes, digressions, meandering	1	2	3	4
p) recognise function of non-verbal cues as markers of emphasis and attitude	1	2	3	4
q) follow classroom conventions (e.g. turn taking, clarification requests)	1	2	3	4
r) recognise instructional/learner tasks (e.g. warnings, suggestions, recommendations, advice, instructions)	1	2	3	4
12. Speaking for academic purposes. The ability to:				
a) ask questions in lectures	1	2	3	4
b) participate in seminars/discussions	1	2	3	4
c) make oral presentations and answer ensuing questions/points	1	2	3	4
d) verbalise data and give oral instructions in seminars /workshops/laboratories	1	2	3	4

glossia

glossia

glossia

glossia

glossia

KULTUROZNAWSTWO

Katarzyna Gębarowska

Wyższa Szkoła Gospodarki w Bydgoszczy

**LOOKING BACK AT GENDER
FROM THE POSTCOLONIAL PERSPECTIVE.
MY GIRLHOOD: AN AUTOBIOGRAPHY BY TASLIMA NASRIN
AS A COUNTER-NARRATIVE TO THE WESTERN FEMINIST DISCOURSE
OF THE 'THIRD WORLD' WOMAN.**

Introduction

In his famous article “The Other Question” Homi Bhabha (1983, 41) argues, that fixity, as the sign of cultural/historical/racial difference in the discourse of colonialism, reinforces the notion of ‘otherness’ as an object of desire and derision at the same time. He claims that it was the objective of colonial discourse to produce the colonized as a fixed reality “a population of degenerate types on the basis of racial origin, in order to justify conquest and to establish systems of administration and instruction” (41). As a result, the colonised becomes an ‘other’, yet at the same time entirely knowable and visible. Bhabha draws the notion of colonial discourse from the influential book by Edward Said entitled *Orientalism*. It is in this book that Said for the first time treats European colonialism as an Orientalist ‘discourse’¹, that is in Leela Ghandi’s (143) words “a project of representing, imagining, translating, containing and managing the intransigent and incomprehensible ‘Orient’ through textual codes and conventions”. In his book Said shows how the Western image of the Orient has been constructed by generations of writers and scholars, who thereby legitimated imperial penetration and control². Such discourse was based on binary

1 Said, in turn, draws on Foucault’s conceptualisation of discourse as a semantic field which structures and limits what is thinkable and sayable about a particular object, in his case, placing the object in the ‘Orient’.

2 Said thus implies that colonial power is not only justified and maintained by raw power and naked aggression but also by the ‘soft’ power of ideology, for which idea he draws on Antonio Gramsci, whose conceptualization of hegemony has shaped much critical thinking on the relation of culture to power.

oppositions and constitutes the 'Orient' as a fixed, unified racial, geographical, political, and cultural zone of the world, simultaneously underwriting the 'positional superiority' of the Western consciousness, thus producing the 'Orient' as a colonisable, inferior 'other' (Said 8). In Said's words (3) "it [*Orientalism*] also tries to show that European culture gained in strength and identity by setting itself off against the Orient as a sort of surrogate and even underground self". Hence, Orientalism not only produces 'the Orient' but also 'Europe', too.

Similar conclusions concerning the concept of *otherness* can be drawn with reference to the clash between the concepts of the 'First World' vs. 'Third World' women which constitutes one of the three areas of controversy identified by Gandhi (83) which prevent the potential unity between postcolonialism and feminism³. The debate surrounding the figure of the 'Third World' woman; the problematic history of the 'feminist-as-imperialist'; and finally, the colonialist deployment of 'feminist criteria' to bolster the appeal of the 'civilising mission' create inevitable fractures between the White feminist criticism and Third World feminist criticism.

The most significant clash between postcolonial and feminist theory occurs around the homogenous figure of the 'Third World' woman and since it is also the concept to which I will refer to in my later analysis of the novel, I will describe it in more detail. The figure of the 'Third World' woman is labelled a victim *par excellence* – as a result of 'double colonization' – that of imperial ideology and native and foreign patriarchies. However, some postcolonial feminist critics such as Gayatri Spivak, Chandra Talpade Mohanty, Trinh T. Minh-ha, object to such ethnocentric, monolithic construction of 'native women' regardless of place, ethnicity, cast, religion, etc. spread by Western feminists. In her famous essay "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses", Chandra Talpade Mohanty claims that what some Western feminists do by labelling 'Third World' women as a unified powerless group prior to the historical and political analysis in question is actually a neo-colonization of 'Third World' women. Mohanty gives examples of some

3 Feminist and postcolonial theory has much in common since both studies are primarily concerned with, in Leela Gandhi's words, "the study and defence of marginalised 'Others' within repressive structures of domination" (Gandhi 83). She claims that both bodies of thought, thus, deconstruct prevailing hierarchies of gender/culture/race, in order to refuse the binary oppositions upon which patriarchal/colonial authority constructs itself (83). However, until the 1980s, there was a widespread neglect of Third World writing by traditional Feminism in the West. This academic ethnocentricity was "shaped by the use of Western concepts – for example, periodization – and by an interest in social and cultural themes drawn only from Western society." (Humm 252). It was only in the 1990s that postcolonial feminist critics such as Chandra Mohanty, Rey Chow, Trinh Minh-ha, Gayatri Spivak, Chela Sandoval, among others came to set a new agenda for feminist literary criticism (Humm 252). According to Maggie Humm, Postcolonial (primarily known as Third World) feminist criticism focuses on three major issues: "on the politics of universalism, on cultural controls and misinterpretations; and on the homogeneity of the canon" (Humm 252). Its central concern is thus to create a feminist criticism which is neither universalist nor written only from the margins, and which can attend to writing ignored by the canon. Postcolonial feminist critics are thus identifying new key writers; creating new representations and nonethnocentric critical languages; and last but not least analysing the politics of feminist criticism (Humm 253).

monolithic images of the ‘Third World’ woman from Western feminist texts, such as ‘the veiled woman’, ‘the powerful mother’, ‘the chaste virgin’, ‘the obedient wife’, by means of which, according to her: “Western feminists appropriate and colonise the complex literary, oral, and cultural productions of women of very different classes, races and castes in the Third World”.

Further on, Mohanty clearly inspired by Said, claims that Western feminists’ ‘re-presentation’ of women in the Third World as domestic, sexually constrained, poor and uneducated victims, involves the self-representation of Western women as modern, educated women with some degree of control over their bodies and sexualities, and the “freedom” to make their own decisions. A similar opinion of is Leela Gandhi (85), who claims that: “The analytic category of the ‘Third World’ woman is colonialist for two reasons – first, because its ethnocentric myopia disregards the enormous material and historical differences between ‘real’ ‘Third World’ women; and second, because the composite ‘Othering’ of the ‘Third World’ woman becomes a self-consolidating project for Western feminism”. A similar conclusion is reached by Gayatri Spivak who claims that the definition of the ‘Third World’ woman is a cultural identity that is thrust upon one, because the centre wants an identifiable margin, thus, claims for marginality assure validation from the centre⁴. Also Trinh T. Minhha, in her influential book *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism* (1989), argues that the circulation of the ‘Special Third World Women’s Issue’ only serves to advertise the specialness of the mediating first (?) world woman. In her fictionalised book, she describes the ‘Special Third World Women’s readings, workshops, meetings and seminars, during which the ‘native woman’ is constantly required to exhibit her ineluctable ‘difference’ from the primary referent of Western feminism: “it is as if everywhere we go, we become Someone’s private zoo”, she comments (Trinh 82). She thus firmly attributes the rise of the issue of the ‘Third World’ woman to the ideological tourism of Western/liberal feminism “We did not come to hear a Third World member speak about the First (?) World, We came to listen to that voice of difference likely to bring us *what we can’t have* and to divert us from the monotony of sameness” (Trinh 88). She concludes that the egalitarian politics of Western feminism create a culturalist hierarchy wherein the ‘native woman’, or the ‘unfortunate sister’ almost inevitably suffers in contrast with her Western sibling in the binary opposition between “I-who-have-made-it and You-who-cannot-make-it” (Trinh 86).

Spivak calls such imperialist techniques and the narratives of western/liberal feminism which colonise the ‘Third World’ woman as acts of ‘epistemic violence’ or authoritarian knowing based on the conviction that “they cannot represent themselves, they must be represented” (Spivak 1988, 20). In her famous essay, “Can the subaltern speak?” Spivak widely elaborates on such representational systems,

4 Such thinking is based on post-structuralist notion that knowledge is only achievable through attention to difference, thus for poststructuralists such as Spivak the ‘Third World’ cannot be known in its self but in relation to the ‘First World’, and vice versa. (See: Spivak 1993, 34-55)

which violently silence the figure of the ‘gendered subaltern’ concluding that: “There is no space from which the sexed subaltern subject can speak” (Spivak 1988, 20). Further, she insists that: “the prescription of non-Western alterity as a tonic for the ill health of Western culture heralds the preparation of a ‘new Orientalism’ (Gandhi 84). Similarly, Trinh’s and Mohanty’s critiques of western/liberal feminism, draw upon Said’s understanding of colonial discourse as the cultural privilege of representing the inferior Other. As a result, some feminist postcolonial theory tends to regard western/liberal feminism as a type of neo-Orientalism and axioms of imperialism are said to repeat themselves in very endeavour to essentialize the difference of native female Others (see: Gandhi 88-89).

White feminist criticism and Third World feminist criticism have thus much in common but they are not “reducibly similar” (Humm 257). Third World or postcolonial feminist criticism draws from feminist theory, but since its writing so often responds to different regional, social, and national groups whose aesthetic interests are very diverse, it is necessarily eclectic, and draws also from theories of ethnicity, post-structuralism, popular culture and autobiography (Humm 285).

My Girlhood: an Autobiography by Taslima Nasrin

The form of autobiography has also been chosen by Taslima Nasrin for her postcolonial feminist voice. I, in turn, have chosen this novel for my analysis of the relationship between postcolonial and feminist theories because it involves many of the techniques of the Third World feminist criticism identified by Maggie Humm in her *Reader’s Guide to Contemporary Feminist Literary Criticism* (265-270). According to Humm, postcolonial feminist criticism, inspired by Homi Bhabba’s notion of fixity, is primarily concerned with the transgression of boundaries and so is *My girlhood: an Autobiography*. First of all, it transgresses the boundaries of literary genres such as poetry/drama/fiction/autobiography creating multiple forms of narrative. Secondly, it focuses on the significance of memory and autobiography for groups who have “historically been denied access” to literary or critical production (Harlow 1987, 121). Next, in Nasrin’s narrative the personal and experimental necessarily connect with and represent the larger, collective political issues, where life histories written in a first person narrative are often implied to deconstruct the official version of history. Another boundary, which is transgressed is the boundary of language since Nasrin wrote *My Girlhood* in her native language, that is East Bengali dialect inventing new words⁵. Furthermore,

5 Although the English translation from Bengali by Gopa Majumdar captures the spirit well much is lost in the process of translation. First of all, the title of the book *My Girlhood*, being a very accurate translation, still cannot express the cultural and political reverberations of the Bengali expression. The original title *Amar Meyabela* is a word invented by Nasrin, as a challenge to the normative *cheleybela* (boyhood) that is used in Bengali to describe the childhood of both girls and boys. (see: „Memories stored in my girlhood pull at the reader’s heartstrings“ in *The Hindustan Times*. Available: (05.03.2007) www.taslimanasrin.com/boks/revmyghodHindustantimes.htm)

the novel constructs a relationship between the author and the reader in order to create a shared experience and seek solidarity with women across all cultures by using humour and parody and turning the reader into an author/translator. Last but not least *My girlhood* includes such features of postcolonial feminist criticism as: the focus on place and displacement; the creation of a positive model of 'Otherness'; the rewriting of the 'record' in tension with European theory; the reading of history as if history is a language; the focus on myth; and the refusal to create a hierarchy of texts.

The Bangladeshi author, Taslima Nasrin, born in 1962, has led a twin career as a doctor and a writer, being the author of many novels, several collections of poetry, short stories, essays and an autobiography. She is also a radical feminist, human rights activist, and secular humanist. Nasrin's life changed dramatically, when in December 1992, fanatical activists of the Hindu Right demolished the Babri Masjid in India (the symbol of destroying Muslim presence in India), initiating communal riots all over the country and its retaliation in Bangladesh. Nasrin reacted to it through a hastily written novel titled *Lajja* (*Shame*, 1993). Basically, *Lajja* is a book about the story of Bangladesh in one of its most tragic phases – that of the Hindu genocide by the Muslims. It is first and foremost a valuable historical document but also a political statement presented in a fictionalised way. The novel spurts in a breathless pace innumerable events of atrocities inflicted against Hindus, using means such as memory, books, newspapers, dialogues, without differentiating between their accuracy in terms of historicity⁶. *Lajja* was released in Bangladesh in 1993 and was "almost immediately banned by the Government of Bangladesh on grounds that it was inflammatory and likely to lead to communal violence" (see: Ghosh). Nasrin began receiving death threats from Islamic fundamentalists who issued a fatwa (edict) against her in 1993. The attack on her intensified when in an interview with *The Statesman* (9, May, 1993) she was quoted as calling for the Koran to be rewritten to give more rights to women. She was charged with insulting religious feelings, thus she fled her native Bangladesh in 1994 to live in Europe and the United States. She is currently working as a research scholar at Harvard University on the "Secularization of Islamic Countries". She has received numerous international awards, including India's Ananda Award, the European Parliament's Sakharov Prize, and the International Humanist Award from the

6 This endeavour fits into the model of Chakrabarty's "minority histories", where he maintains that subaltern scholars, in their attempt to provide the history of the minorities, employ means such as "fictionalising the past, experimenting to see how film and history might intersect in the new discipline of cultural studies, studying memory rather than just history..." (Chakrabarty 2001, 106). The long lists of events of communal Muslim violence against Hindus that appear on several occasions in the novel, interrupting the normal flow of narrative, seem to be juxtaposed to the refusal of the Bangladeshi State to admit the fact that there is an alarming scale of violence in the country, but instead imputing communalism only to India. Thus, the Bangladeshi State's report comes to represent the official history, while the versatile historicization of the events in the novel represents unofficial history becoming "like the stubborn knots that stand out and break up the otherwise evenly woven surface of the fabric" (Chakrabarty 2001, 106).

United States (see: Nasrin, 2000). In 2005 Nasrin was even nominated for the Nobel Prize for Peace.

My Girlhood followed *Lajja* and was the first novel written in exile. It is an autobiography that encompasses the first 13 years of Nasrin's life describing the little girl in Bangladesh called Taslima Nasrin, whose life is dominated by both the community in which she lived and her family, especially her father, who insists that she gets an education, and her mother who wants her to be a traditional Muslim girl. Hence, education and religion come to shape her life in a culture cherishing many different forms of discrimination.

The narrative is neither linear nor sequential. It moves between different chronologies as Nasrin tries to describe the childhood of her parents, the circumstances of her birth, her own years growing up, and the political situation of an emerging nation - Bangladesh. The related history of the nation begins in 1971 with the resounding success of the Bangladesh Liberation War and ends with the most crucial point in the young Bangladeshi nation's life – the brutal assassination of *Bangabandhu* Shekih Mujib and his family. In between, Nasrin travels back and forth in time to present the parallel history to that of a nascent nation – the progress of a nascent Muslim girl, Taslima. In this respect, *My Girlhood* can thus also be seen as a *Bildungsroman* of young Bangladeshi girl, coming to knowledge about herself and her nation. Her narrative consists of disconnected but distinct memories, presented in no particular order of preference, thus supporting what Mary E. John (103) argued in his essay on "Gender, development and the Women's Movement" that: "The writing of history is, therefore, more in the nature of a highly uneven back and forth movements, whereby specific moments and issues become visible as problems requiring investigation, while others remain comparatively unelucidated."

Gender inequalities in Bangladesh

Throughout the story Nasrin narrates, one of the most prominent discriminations that little Taslima experiences is gender discrimination. She observes, for instance, that the rituals concerning children's birth differ between girls and boys: „Haittara was to be followed by Akika. For my two brothers, a cow had been slaughtered to mark the occasion. For me, it was a goat. That was the rule: either a cow or a couple of goats for boys, and only one goat for girls“ (39). She realizes that girls are not favoured because it is boys who will carry on the family name, whereas a girl is considered only good for helping with household chores: „my mother had two sons before I was born. Thank goodness for that, or who would have carried the family name forward? A girl wasn't any good for that. What she *was* good for was to add a touch of grace to home, help her mother with household chores, and keep the men happy“ (23). Even though her own family is quite liberal with her and allows her to play with boys, when they go to her grandmother's village during the war, she is then confronted with a different situation and must adjust to it. All of the sudden, Taslima is not allowed to go out

of the house, or play with the boys since she hears from her grandmother: “it’s all right for Chhotku to go to the shop, not you. You are a girl...You may do that in the city. [This] is a village. Girls stay at home in villages” (6). Nasrin describes even more prejudices, which marginalize girls at that village:

in this house, girls of my age wore their saris in a different style ... some were reported to be married. They woke at dawn to let out the ducks and hens, light the stove, grind spices, use the dehki and pour rice on a wicker tray to shake it clean... The boys climbed trees, picking mangoes, coconut and other fruit. I wanted to do the same. They said, „if a girl climbs a tree, the tree will die“...“No, girls don’t play this game“...“Girls don’t fish“...“They can’t fly kites either “ (11).

Little Taslima also experienced gender inequalities within her own family, where her mother was totally dependent on her father. Their relation was far from the one of mutual respect and understanding. Nasrin’s father treated his wife as if she was his property, despite the fact that it was *her* father’s financial support that enabled him his medical career. He gave nothing in return for their help, whereas on one occasion he bought his wife a new sari to make sure that she would take care of his brothers, an act that made her feel humiliated: “That’s what people did for their servants! Gave them an occasional gift to keep them happy so that they did their work and served their master faithfully. Was Ma no more than a servant in this house? That was how she felt. Baba didn’t seem to care at all about her personal happiness” (90). To make things worse, Ma also had to tolerate his love affair with razia Begun. This turned her life into a nightmare, because she started to live in constant fear that her husband would abandon her and all she could do was to try to take care of her external appearance as a way to prevent her husband’s marriage to the other woman. In fact, it was only thanks to the fact that she gave birth to two sons that he did not abandon her. Yet, in response to what his wife told him in respect to his love affair he yelled at her: “Who do you think you are, woman? What do you think you are doing? You live in *my* house, eat *my* food, and think you can say *just what* you like to me?” (110). He also battered his wife, a scene of family violence all children witnessed. This scene had a serious impact on Nasrin who felt that her house was no longer pure and she longed to leave it, at the same time promising to herself that one day she would wipe out her mother’s humiliation (111).

Gender inequalities were also evident by the way boys and girls were treated as far as their education was concerned. Nasrin’s mother was often complaining about her father’s resolution not to allow his daughter to go on with her studies after she got married “now that she was married, she was no longer required to study. Her tutors were asked to leave”(38), she remembered. We learn that although her husband initially did allow her to go back to school, it was her father’s deeply rooted stereotype about the right place for women that made it impossible: “Before her final exams Nana spoke to her again, repeating what he said before: A woman can do without education. Your job is to stay at home and take care of your children.“ A similar letter came from Baba...“ (59). Ma dared not disobey her father (30), still it made her feel completely powerless and added to her social and economic dependence on her

husband. She felt that people would call her stupid, although she was the “doctor’s wife“, precisely because she lacked knowledge. Her husband, however would respond to this: “You are a mother of three...Bring your children up properly, get them educated, that will be your reward. Besides, even if you are dark and stupid, it’s you I married, didn’t I?“ (32).

Ma’s unfulfilled dream of education first pushed her into the typical housewife syndrome described by Betty Friedan in *The Feminine Mystique* (1963) as illustrated in the following quotation: “but the truth be told, Ma did sometimes feel as if she was going mad. Home and her responsibilities failed to contain her“ (60). Ma’s nervous breakdown can also be said to have been caused by this frustration: “Ma was like that. One minute she would scold and perhaps even beat me; the next minute, she was full of affection“ (95). Finally, it can be said that it pushed her into religious fundamentalism, which enabled her to get over the terrible disappointment of being denied the path to knowledge. By claiming knowledge as sinful and useless, she now was able to recover her self-esteem: “My children, she said, taking lessons in worldly practices is not going to do you any good. Start thinking of your final journey to Allah“ (125). Allah became the only way for her salvation both in the material and in the spiritual world, the only one she could rely on for finding happiness. Nasrin quickly realized that religion had become an addiction to her: “This addiction had to do with Allah and its hold was stronger than opium“ (119). Ma’s problems seemed to disappear overnight since she joined Peer Amirulla’s religious house. She no longer complained about her dark appearance, to which she attributed her husband’s disloyalty. She now felt at ease with her appearance because she could claim that: “Allah was responsible for the colour of her skin. If anyone jeered at her because of her dark complexion, it amounted to mocking Allah Himself“ (65). She also started worshipping her God addressing Him in erotic terms. Therefore, for Ma religion not only cured her complexes but also God became a substitute for her husband with whom her relationship was superficial. All this blended her and made it impossible for her to realize Amirulla’s economic exploitation of his adherents, nor did she notice, that even religion was reinforcing patriarchal norms and prejudices, demanding from women utmost humiliation. Moreover, it prevented her from seeing that she got involved with fanatics and frauds, who exploited her, as a result of which she ended up exchanging one kind of fear for another. Her religious leaders claimed, for instance, that it was all right to attack and destroy Hindu property (150), and required payment-hadia to lead her to heaven (130), further, they claimed that to kill an unbeliever -a kafir- brings one to virtue (152). Hence, little Taslima noticed that because of religion her mother had gone through a process of forgetting her friendship with the Hindu girl Amala, and that she even stopped doing several things that Christians, Hindus, and Buddhists usually do. Moreover, her mother strongly objected to her brother’s decision to marry a Hindu girl; Ma referred to the girl’s family as being a bloody low class one. Thus, instead of freeing her from cares, religion imposed even more restrictions and gender discriminations on Ma (it is sinful to wear saris, to have long hair, etc.). She was now made to believe that she would burn

in Hell if she did not follow certain orders, and that the only way to avoid this was by saving up virtue. Unfortunately, Ma did not realize, that the rhetoric she believed in was full of contradictions, neither did she see that she was being exploited.

Little Taslima managed to turn away from religious fanaticism because her father astonishingly started to counter Ma's religiosity through strict discipline around her daughter's studies. Nasrin's father not only allowed her and her sister to study but even rejected a marriage proposal to her so that she continued to study, finally becoming a doctor (275). Her father did everything in his power to make his children succeed in their studies and when his sons failed him, he turned to his daughters for the fulfilment of his dream. One day he said to Ma: "our girls are getting an education. Why should they work in the kitchen? Haven't we got others to help with the cooking? I don't want any of my girls to go anywhere near the kitchen. They must spend their time on studies." (178).

During her education little Taslima was told to ask questions (156) and understand what she was reading (160) and so when she applied these to religion she managed to see its incongruities. She was astonished, for instance, when she found out that one could use the holy language of the Quran, the Arabic one, to write obscene words, hence she realized it was not true that whoever knew Arabic would be honoured (148). Furthermore, when she grew older she was told that there were no ghosts but they were only invented to prevent her from strolling around at night. In addition, she started questioning Allah's omnipotence and the existence of jinns after she had seen her father curing people who had caught the evil wind. She even compared Allah's power to that of a magician, a fact that infuriated her mother. Thus, in spite of her young age and due to her education, Nasrin had the ability to rationalize instead of uncritically accepting what her mother was trying to make her internalize. She could not understand what was the point of praying if it was predestined that she would be burnt after her death and argued that it was not a child's decision whether he or she would be a Muslim or not. Thus, she claimed, since Allah had decided this, he was to blame for the non-believers who would be condemned to burn in hell. Finally, she was also perplexed by the fact that although her servants were considered to be impure, still their family would eat the food they prepared for them and she could not understand why her mother had claimed that Communists are atheists and sinful. For her they were good people because they were taking care of those in need (261). Nasrin thus noticed that people were on the one hand asserting certain practices and ideologies, but on the other hand were subverting them. Whereas her mother blindly followed the rules and demands of the Muslim religion, being herself a victim of oppression by her husband's violence and neglect, on the other hand, she used to criticize and even curse men who maltreated their wives. However, since these injustices were allowed by the Quran, and therefore these husbands were not sinful according to religion, Nasrin realized that what her mother did was actually a sin, since she was questioning Allah's rules (168). Her mother also demanded she wear a burkha, otherwise she would be considered a shameless girl, but she forgot

that she herself had many times gone to the cinema without wearing one after she found out of her husband's extra-marital affair, thus Nasrin was opposed to it.

To sum up, due to her education, Nasrin was able to transform herself from a shy and easily manipulated child into a teenager who could perform a kind of agency adopting a critical stance towards several issues. She rejected wearing a burkha, and she also gave rice to the starving people, although she knew both acts would provoke her parents' anger. In the second case, she felt for the first time that she was not to be blamed for anything, she was not committing a sin, but that by acting so she was bringing honour and virtue to herself (262). She also helped her brother, who had married a Hindu woman. Finally, she became aware that her uncles deserved punishment for what they had done to her, and became desirous of punishing them and other men for maltreating their women. Although she did not know how this could be achieved since she was a young girl not having the means to protest, however, she comments that "it did occur to me sometimes – at least I had a will. Surely that counted for something?" (316).

A counter-narrative to the notion of the *poor* 'Third World' woman

The release of the protagonist from the object position and portraying her struggle to achieve and maintain equality in a male-dominated society, enables *My Girlhood* to have a claim of feminist literature. However, Taslima Nasrin clearly distances herself from the White liberal feminism and in her novel deliberately counters what Chandra Mohanty defines as the production of the category of an average 'Third World' woman as a singular monolithic subject, in some (western) feminist texts which in a way colonize the material and historical heterogeneities of the lives of women in the Third World. According to Mohanty, this average 'Third World' woman, leads an essentially truncated life based on her feminine gender (read: sexually constrained) being "third-world" (read: illiterate and ignorant), poor, uneducated, tradition bound, religious (read: not progressive), domesticated (read: backward), family oriented (read: traditional), victimized, etc⁷. Mohanty stresses, that such use of "women" as a group, as a stable category for analysis, assumes an a-historical, universal unity among women based on a generalized notion of their subordination and oppression. "Instead of analytically *demonstrating* the production of women as socio-economic political groups within particular local contexts, this analytical move - and the presuppositions it is based on – limit the definition of the female subject to gender identity, completely bypassing social class and ethnic identities." (Mohanty 70).

In her novel, Nasrin definitely deconstructs the notion of women to be taken as a "unified powerless group prior to the historical and political analysis in question" (Mohanty 65). By the various examples among little Taslima's family and friends

⁷ According to Mohanty, this definition "in contrast to the (implicit) self-representation of western women as educated, modern, as having control over their own bodies and sexualities, and the "freedom" to make their own decisions" (Mohanty 65).

she points out that it is the context *before* not *after* the fact, that the human appears as a substantive base that precedes and somehow remains *prior* to and outside of the structuring of gender, class, caste, or community, therefore supporting the metaphysical thesis postponed by Tharu (235). How does Nasrin deconstruct this myth?

First, on the example of little Taslima, we are shown that “the homogeneity of women as a group is produced not on the basis of biological essentials, but rather on the basis of secondary sociological and anthropological universals” (Mohanty 63). Women as women (read: sexually constrained) are not simply located within the family, but it is in the family, as an effect of kinship structures, that women as women are *constructed*, defined within and by the group. In other words, *My Girlhood* illustrates what Judith Butler defined as the performance of gender: one cannot assume a stable subjectivity that goes about performing various gender roles; rather, it is the very act of performing gender that constitutes who we are. In *My Girlhood* after Nasrin gets her first menstruation, she is instructed by her mother on how to “perform” her sudden new gender role, namely that of a woman: “Remember, you are not a little girl any more. You cannot play or go outside as you used to. You must remain in the house, as all grown women do. And don’t prance around everywhere, learn to sit quietly. Don’t go near the men.” (271).

Secondly, she counters the notion of the ‘Third World’ uneducated and ignorant women as a homogenous group prior to the sociological and anthropological universals. Ma seems to be quite intelligent and in pursuit of knowledge prior to her marriage *only after* which she is denied the possibility to study. Then, the protagonist herself is highly intelligent and, in contrast to her mother, even literally forced into studying by her father. On one occasion when he finds his daughter praying he exclaims: “what nonsense have you started doing instead of your studies? (...) Following your mother’s example, are you? Will Allah feed you because you take His name? Won’t you have to find food for yourself? Go to your desk and sit there with your books. If I see you leave I will break every bone in your body!” (126).

This however, was an uncommon practise in the Bangladeshi society, as girls were either not allowed to study or they had to give up their studies to get married. The protagonist’s mother, aunts, and grandmother are not merely cases from the past; the same happens to Nasrin’s schoolmates. The talented Dulraba, for instance, who writes poetry and attends the same school as Nasrin, is suddenly married off. The protagonist comments that: “I didn’t know then that I would never see her again. Or that she would be married off to a total stranger, a man much older than her. Her notebook of poems would be burnt and she would be forced into a life of peeling, cleaning, grinding, cooking, serving, bearing a child almost every year.” (295). Moreover, we are presented with many examples of Nasrin’s girlfriends who are highly intelligent and gifted and denied education only after they are married off, often to men whom they outrank in qualifications. Nevertheless, they have to obey them and serve them for the rest of their lives: „Khairunnisa married him without

the least idea of either his looks or character. She herself could read and write, she was educated, but here she was, attached for life to a man who had no education at all.“ (47).

Next, Nasrin writes a counter-narrative to the notion of ‘Third World’ women being family-oriented and domesticated. With the examples of Ma and little Taslima, who prefers to climb trees than to help in the kitchen, we are presented with perfect examples which deny this stereotype. First we learn, that Ma was forced into marriage at the age of 13. For the protagonist’s mother this seemed to be a curse as all she ever wanted was to have a house of her own, away from her family, who, she felt, did not understand her “it was like been thrown into a prison. Pabna, where she *had* lived inside a prison compound, had been freer. She burst into tears as soon as she set foot in her house in Mymensingh. Her siblings thought they were tears of joy“ (31). Moreover, she is denied education and she is expected to care about her husband and the household chores. However, she appears to be unable to do so, as „Ma had no interests in household chores“ (61). We learn that as a result of this, she did not write her expenses down as she was asked to, did not buy enough provisions, did not cook breakfast while her husband was away (63). After the nervous breakdown she suffered due to the unfaithfulness of her husband, through her countless visits to the cinema, and later to Peer’s house, Ma completely neglects her family, what is more, she even blackmails them: “After putting up with her absence for seven nights, Baba finally sent Dada to bring her back. She returned victorious, knowing fully that she had been missed and that the house could not run without her. She said to us, after ensuring that Baba was within earshot, “I will stay with you only if you do your namaaz regularly, not otherwise. It’s that simple“ (131).

Moreover, through the example of Ma, we learn how women are made to become family-oriented and domesticated through social regimes and prejudices. The fact that Ma was denied education made her economically completely dependent on her husband. That is the reason why she clung to her husband, even though he cheated on her and maltreated her. Ma wanted education so badly because she understood it would bring her the desired freedom: “if she had education, she could have found a job, any job. And if she had been able to do that, she would have given her indifferent husband his freedom, or perhaps found freedom herself“ (86). In the end, Ma manages to break her dependency on her husband when her son starts earning money and returns to take care of her. She appears then to be an altered woman, disregarding her husband and even arranging a divorce from him. We see her becoming bold and independent: “she stepped forward and looked Baba in the eyes holding herself ramrod straight. «Why shouldn’t I talk? » she asked, raising her chin. “How long will you keep me quiet? What do you do for me, anyway? Now my son looks after me, gives me money, buys me clothes and whatever else I need. I don’t have to depend on any other man“ (302). A transformation takes place after this event and “the same woman who had once looked crushed and beaten now walked with her head held high, her back straight“ (301). As a consequence, she also drew away from her previous religious

fanaticism, since she did not need to comfort herself in this way anymore. Instead, she found herself a lover, and became again the woman she once used to be.

Finally, Nasrin deconstructs the homogenous category of a *poor* 'Third World' woman. The protagonist's family on her mother's side comes from a rich upper-class family. It is Nasrin's father, not mother, who coming from a farmers' family was taken care of by his future wife's family. Nevertheless, after the marriage, Ma does not have any earnings of her own and must even humiliate herself in order to get some oil or saris. Thus Nasrin beautifully shows us how the *poor* 'Third World' woman is constructed in a specific time and place and under specific circumstances (in this case marriage and particular property rights).

The category of poor is undeniably bound with the category of a victim. *My Girlhood* definitely exists within the power relations, which it counters and redefines. In her novel Nasrin describes circumstances that contribute to the victimization of women instead of labelling them all as victims *a priori*. The narrator describes the way of survival when the great famine of 1974 began: "So many sold their own daughters, husbands sold their wives in our village, just for a handful of rice" (258). On the other hand, Nasrin exposes how women from the upper-class victimized women from the lower class, which definitely has nothing to do with patriarchy. Nasrin narrates:

I learnt from the age of three, to distinguish between "upper" and "lower" classes. Pulbahari's mother might be a grown-up, but it was alright to look down upon her because she came from a lower class. I was not supposed to touch anyone from that class, or climb into their laps, or eat anything they might have cooked...if we called out to them they were expected to answer at once and run and do what they were told to, without question. (280)

Nasrin thus, once again counters the analytical strategy, that assumes men and women are already constituted as sexual-political subjects prior to their entry into the arena of social relations. She describes how women as a group are produced through different relations as well as being implicated in forming these relations. Thus, the narrator's mother, who was a victim as far as her relationship to her husband was concerned, was also very often a victimizer, a perpetuator of patriarchy and of class discrimination for instance in a way she was often maltreating her female servants or in the way she raised her daughter. She was the one responsible for little Taslima's aversion to her own body, as she associated her menstruation with impurity. She told her daughter that she was not allowed to go near men, or touch the Quran Sharif with an impure body and that she had to wear a veil, otherwise people would consider her shameless and it would be difficult for her to find a good husband (275). Moreover, despite the fact that she so much regretted not having been allowed to go on with her studies, she was the one who insisted that her daughters should be married off instead of getting an education. Her own experience has thus not enabled her to empathise with her daughters since she neglected any thought of education that would ensure her daughters the independence she herself was seeking for.

In her novel *Nasrin*, thus, shows us, that women are **not** constituted as a group via dependency relationships *vis a vis* men, who are implicitly held responsible for these relationships. Women too are responsible for retrieving the patriarchal laws and gender and class inequalities. Even little Taslima did not manage to escape from this practice, and despite her education she also maltreated people from lower classes: “this was accepted practice and I, too, got used to it. I, too, started slapping or punching them when it suited me (173). Further on, she comments:

In school I learnt grammar, history, geography, mathematics, science but the real world had taught me something entirely different. It had given me lessons in class distinction. Every word of what I had learnt as a child – do not be proud, do not look down upon the poor, all men are equal – came crashing (down) in real life. This tradition of exploiting the poor and the deprived was too old, too deep-rooted. I, too, became part of it, bound to it by an invisible chain. (174)

Nasrin's autobiography is astonishingly violent though in this respect it does not differ much from other postcolonial writings from the Indian subcontinent. The violence presented in *My Girlhood*, however, has not much in common with the partition of India, nor with the simply patriarchal sort of violence. The violence that is exercised in the novel comes both from men, and women, and is practised on both men and women, as well as children and animals. Hence, by making violence heterogeneous, *Nasrin* manages to escape from the archetypal scheme of seeing women as “objects-who-defend-themselves” and men as “subjects-who-perpetrate-violence”, in other words, the binary opposition between the powerless (read: women) and the powerful (read: men) – “that stable, a-historical something, that apparently oppresses most if not all the women in these countries” (Mohanty 62-67). *My Girlhood* avoids such simplistic formulations, which are both “historically reductive” and also “ineffectual in designing strategies to combat oppression” (Mohanty 63). Instead, she provides us with a concrete historical, local, political, and ideological experience behind the violence. Moreover, by making violence heterogeneous, *Nasrin* demonstrates how particularly misleading it is also to see men as a unitary category within the outside world of economic and political power (see: John 118), therefore leaving no space to those disadvantaged by poverty, caste or minority, constituting ninety per cent of the Indian society.

Last but not least, the category of a victim is bound to religion. The novel *My girlhood* can be said to be a counter-narrative to Islamic religion. *Nasrin* provides us with extended passages from the Quran, often juxtaposed with scientific arguments in order to prove its invalidity and therefore underestimate its value. She concludes with a rhetorical question: “So even Allah was not prepared to treat women equally?” (166). The Quran actually joins the question of religion and class discrimination in constructing the category of a victim: “The Quran was quite clear about this. It mentions female slaves. A sexual relationship with a female slave is considered legitimate. But there are no slaves any more. After all, we pay salaries to our maids, don't we? We don't actually *buy* them!” (146).

Conclusion

All in all, Nasrin manages to demonstrate what Mohanty claims in her article, namely, the arbitrary relation between “women” as a discursively constructed group and “women” as material subjects of their own history. That is, she counters the discourse of ‘Third World’ woman as a permanently pre-constituted „homogenous powerless“ group. Women presented in *My Girlhood* cannot be simply labelled as “powerless“, “exploited“, and “sexually harassed“, as a permanently pre-constituted coherent group with identical interests, and desires, regardless of class, ethnic or racial location. Little Taslima, after taking the initiative and giving rice to the poor says: “from within my being, a new me was struggling to get out – strong, defiant, determined. Incredibly brave. Ambitious.“ (261). The author uncovers the material and ideological specificities that constitute a group of women as “powerless“, thus when Nasrin’s women are or become powerless, exploited, and sexually harassed it is because of complex interactions between such social constituents as class, religion, beliefs, and other ideological institutions and frameworks, such as that they are being victimized, and not simply because of what sexism came to claim as being descriptive of women, labelling them by nature weak, emotional, having anxiety about mathematics, etc. (Mohanty, 64). By means of portraying examples of different women from different religions, cast, age, married, unmarried, Nasrin manages to name different factors within and outside of the family that contribute to the victimization of these women, who as a result become a dependent though still heterogeneous group of women.

REFERENCES

- Bhabha, Homi K. “The Other Question” in *Screen* (1983). Pp. 18-36
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1990.
- Chakrabarty, Dipesh. “Minority Histories, Subaltern Pasts” in *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. (OUP 2001). Pp. 97-113.
- Gandhi, Leela. *Postcolonial Theory. A critical introduction*. New Delhi: OUP, 1998.
- Ghosh, Shonini. “Rebel with a Cause” in *Bilio: Review of Books VOL. VI NOS. 7 & 8* (2001). (15.04.2007)
- Harlow, Barbara. *Resistance Literature*. New York: Methuen, 1987.
- Humm, Maggie. *A Reader’s Guide to Contemporary Feminist Literary Criticism*. London: Harvester Wheatsheaf, 1994.
- John E. Mary. “Gender, Development and the Women’s Movement: Problems for a History of the Present” in *Signposts: Gender Issues in Post-Independence India*. Ed. Rajeswari Sunder Rajan. New Jersey: Rutgers University Press, 2001. Pp. 100-124.

- Minh-ha, T.T. *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*. Indianapolis: Indiana University Press, 1989. Mohanty, Chandra Talpade. "Under Western Eyes: feminist Scholarship and Colonial Discourse" in *Feminist Review* 30, Autumn 1988. Pp. 61-88.
- Nasrin, Taslima. *My Girlhood: An Autobiography*. New Delhi: Kali, 2001.
- . *Lajja: Shame*. New Delhi: Penguin India, 1994.
- . "No progress without a secular society" in *UNESCO Courier* (2000). (5.03.2007) Available www.unesco.org/courier/2000_06/uk/edito.htm
- Said, Edward W. *Orientalism*. London: Penguin Books, 1991 [1978].
- Spivak, Gayatri Chakravarty. "Can the Subaltern Speak?" in *Marxism and the Interpretation of Culture*. Ed. Carl Nelson and Lawrence Grossberg. University of Illinois Press, 1988. Pp. 271-313.
- Tharu, Susie and Tejaswini Niranjana. "Problems for a Contemporary Theory of Gender" in *Subaltern Studies IX Writings on South Asian Writing and Society*. Eds. Shahid Amin and Dipesh Chakravarty. Delhi: OUP, 1996. Pp. 232-260.
- . *Outside in the teaching machine*. New York: Routledge, 1993.

Abstract

This article is concerned with the clash between postcolonial and feminist theory concerning the issue of the so-called "Third World" woman. Using some postcolonial theories by leading postcolonial critics such as Edward Said, Homi Bhabha, Gayatri Spivak or Chandra Talpade Mohanty I am going to present how the category of the homogenous figure of the "Third World" woman is produced by the discourse of western feminism as an always inferior Other. Furthermore, I will analyse in detail an autobiography by a Bangladeshi author, Taslima Nasrin, who in a way represents the gendered subaltern in order to counter such imperialist techniques. In her novel, which can be classified as a *Bildungsroman* of a young Bangladeshi girl, Nasrin deconstructs the notion of "Third World" women as a supposedly permanently pre-constituted „homogenous powerless“ group.

Keywords: autobiography, Bildungsroman, binary oppositions, Bhabha, colonialism, deconstruction, feminism, Orient, the Other, performance of gender, postcolonialism, Said, Spivak, "Third World" woman

Agnieszka Ługowska

Wyższa Szkoła Gospodarki w Bydgoszczy

SZTUKA ZIEMI- PRÓBA KONTEKSTUALIZACJI

Początki sztuki ziemi

Próba ukazania wielorakich kontekstów, w których funkcjonowała sztuka ziemi, nie tylko umożliwia zapoznanie się z uwarunkowaniami społeczno-kulturowymi praktyki artystycznej w latach sześćdziesiątych oraz wskazanie proveniencji artystycznej tego ruchu, lecz pozwala także w szerszej perspektywie, w formie bezpośredniej lub pośredniej, zasugerować głębokie przemiany w pojmowaniu sztuki, których pełen wyraz odnaleźć możemy dopiero w działalności artystycznej oraz krytycznej następnych dekad. W szerszej perspektywie ideowej sztukę tę można potraktować jako próbę negacji dotychczasowej, modernistycznej tradycji artystycznej, zmierzającą do rewitalizacji i odbudowania sensu sztuki, otwarcia nowych humanistycznych perspektyw poprzez przekroczenie utrwalonych form artystycznych oraz zaakcentowania rzeczywistych potrzeb życia i społeczeństwa.

Pod koniec dwudziestego wieku dialektyka pomiędzy naturą a sztuką, „oryginałem” a jego „przedstawieniem”, w przypadku której zarówno artysta, jak i oglądający, przyjmowali postawę zdystansowanych, niezaangażowanych obserwatorów, stawała się coraz bardziej problematyczna, a świadomość faktu jej nieustannego zacierania i chwiejności, inspirowała artystów zajmujących się sztuką ziemi, *land artem* a następnie sztuką środowiskową. Ich twórczość wykraczała poza sam akt powoływania do życia określonego artefaktu i stanowiła raczej próbę stworzenia pewnego związku pomiędzy określonym obiektem, a „nietkniętym” miejscem (*site*), w którym taki obiekt umieszczono.

Sztuka ta, zrywając z dystansem związanym z tradycją mimetyczną, polega na tworzeniu pewnej, bardzo często dynamicznej, relacji. Jeśli związki istniejące pomiędzy naturą i sztuką rozumieć będziemy w sposób dialektyczny, to, jak wskazał Andrews, stworzone dzieło możemy także postrzegać jako portret pewnej dialektyki

i przy pomocy takiej połączonej terminologii opisać: „nierzucający się w oczy artefakt w otoczeniu naturalnym” - z tym wyjątkiem, że w tym wypadku „artefakt” może zostać stworzony tylko z „naturalnych” materiałów¹.

Skomplikowana i zmienna historia relacji pomiędzy sztuką a naturą sprawia, że trudno precyzyjnie wyznaczyć miejsce, w którym możemy poprowadzić pomiędzy nimi granice. Bardzo trafne przeczcucie tego filozoficznego problemu odnajdujemy u wierszu Wallace'a Stevensa *Słój*, w którym poeta ukazał dynamiczny proces budowania związku pomiędzy pozornie niemającymi ze sobą nic wspólnego obiektami: mianowicie okrągłym, szarym słojem i dzikimi terenami Tennessee.

Słój postawiłem w Tennessee -
Okrągły słój- na szczycie wzgórza.
I zaraz całe niechluję pustkowie zbiegło się wokół wzgórza.

Pustkowie wzniosło się na jego poziom
I rozłożyło wokół, już nie dzikie.
A słój na ziemi był okrągły,
Wysoki, postawy w powietrzu.

I objął wszędzie panowanie
Ten słój. Był szary i goły.
Miał w sobie z ptaka coś lub z krzaka
Mniej niż cokolwiek w Tennessee.

Minimalna interwencja w naturę doprowadziła do transformacji ogromnej, trudnej do opanowania dzicy. Poprzez umieszczenie prostego, zwyczajnego słoja w określonej przestrzeni, dziki, niedostępny region stał się „zrozumiałym” krajobrazem². Na płaszczyźnie filozoficznej wytworzona relacja korespondować może z elementami myślenia dekonstrukcjonistycznego, dotyczącego stosunku tekstu do kontekstu, gdzie, jak się utrzymuje, rozróżnienie pomiędzy obydwoma (tak jak pomiędzy sztuką i naturą) skonstruowane jest raczej w wymiarze kulturowym niż absolutnym. Tekst można zdefiniować jako taki tylko w odniesieniu do kontekstu, od którego został on sztucznie odseparowany. Rzekomo niezależna tożsamość tekstu uzależniona jest od jego związku z tym, czym on sam nie jest; a o elemencie od niego uzależnionym można powiedzieć, że posiada w pełni autonomiczną egzystencję. Tak jak w przypadku tekstu i kontekstu, istnieje koegzystencja, pewna ciągłość pomiędzy elementami binarnymi, pomiędzy naturą a artefaktem, pomiędzy sztuką ziemi a ziemią, pomiędzy przestrzenią krajobrazu a przestrzenią galerii³.

Na początku lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku artyści tworzący sztukę od-

1 M. Andrews, *Landscape and Western Art*, New York 1999, s. 80.

2 W. Stevens, *Collected Poems*, Nowy Jork 1965, s. 76, tłum. S. Barańczak.

3 M. Andrews, op. cit., s. 205

wojącą się do krajobrazu próbowali zastąpić pasywne oczekiwania społeczeństwa względem sztuki bardziej aktywnym modelem jej recepcji, próbowali znieść jednoznaczne przeciwstawienie takich pojęć jak: estetyczne - praktyczne, piękne - użytkowe, sztuka - życie; i rozwijać tradycję pojmowania doświadczenia estetycznego jako zaangażowanego uczestnictwa. I mimo że przedstawianie krajobrazu za pomocą malarstwa lub fotografii cały czas cieszy się dużą popularnością, pod koniec lat sześćdziesiątych artyści wkroczyli w środowisko ich otaczające, traktując je jako materiał swoich prac. Artyści sztuki ziemi nie przedstawiali krajobrazu, ale angażowali się w niego, a ich sztuka nie była po prostu reprezentacją wycinka natury, ale się w niej rozgrywała, jak powiedział Celant w sztuce tej „... fizyczna obecność dysymuluje się i staje się znacząca poprzez samą swą obecność, artyści tworzą naturalne synekdochy w świecie natury”⁴.

Sztuka ziemi, powstała w latach sześćdziesiątych, była ściśle związana z innowacjami zachodzącymi w rozumieniu rzeźby. Jednak, jak wskazuje Anna Jamroziakowa, twórczość najwybitniejszych przedstawicieli tego gatunku była czymś więcej niż tylko propozycją kolejnego, nowego trendu artystycznego, odejściem od modernistycznej rzeźby „spawaczy” – nastawionych na uszlachetnianie i oczyszczanie wybranego materiału. Analizując przełomową rolę dzieł Smithsona, autorka ukazuje ich szersze filozoficzne implikacje, stwierdzając:

Wskazując na naturę jako przestrzeń życia i uniwersalny obszar twórczej aktywności, Smithson kwestionuje formację humanistyczną jako owoc nowożytnej tradycji, którą nie tylko warto przewyciężyć, jako podstawę zawężającą ludzką jaźń i sprowadzającą ją do ego, ale także pozbawiającą egzystencję człowieka tego, co ostateczne i obiektywne (i w tym sensie prawdziwe) w bycie. Smithson zdaje się być przekonany, że to właśnie związek z naturą umożliwi zerwanie z destrukcyjnym antropologizmem⁵.

Ruch, którego inicjatorem był Smithson, był próbą negacji dotychczasowej, modernistycznej tradycji artystycznej i zapowiadał głębokie przemiany w pojmowaniu sztuki, której pełen wyraz miała dać dopiero działalność artystyczna następnej dekady. Jamroziakowa wskazuje, że zwrot ku naturze w sztuce współczesnej „łączyć możemy z wydarzeniami z końca lat 60-tych, czego wyrazem była nowojorska wystawa „Earthworks” z października 1968 roku i nieomal jednocześnie, w początkach 1969 roku europejskie prezentacje sztuki ziemi lansowane przez zachodniemiecką galerię Gerry Schuma”⁶. Mimo że w latach sześćdziesiątych wielu twórców wykorzystywało ziemię lub inne, naturalne materiały jako środek przekazu swoich prac (np. realizacje z kręgu *arte povera*), jednak żadna z grup awangardowych nigdy nie ogłosiła powstania ruchu o nazwie *earthworks*, a sam gatunek nie posiadał jednorodnego programu stylistycznego. Jak wskazuje Boettger, pomimo braku manifestów, szcze-

4 G. Celant, *Arte Povera: Notes for a Guerilla War*, Nowy Jork, s. 221.

5 A. Jamroziakowa, *Elektroniczny hegemon obrazu czy bliskość bios w nowej sztuce?* [w:] red. A. Jamroziakowa, *Rewizje – kontynuacje. Sztuka i estetyka w czasach transformacji*, Poznań 1996, s. 108.

6 Ibidem, s. 108.

gólnie w okresie od 1967 do 1970, amerykańscy i europejscy rzeźbiarze tworzyli prace składające się głównie z materii geologicznej⁷. W październiku 1968 roku w Dwan Gallery, w Nowym Jorku, Robert Smithson i Wirginia Dwan zorganizowali wystawę, którą można uznać za debiut gatunku, zatytułowaną EARTH WORKS, w trakcie której zaprezentowano na świeżym powietrzu wielkoformatowe prace czternastu artystów, którzy, w większości przypadków, może z wyjątkiem Herberta Bayera i Charlesa Oldenburga, nie byli szerzej znani w świecie sztuki.

Forma wszystkich zaprezentowanych dzieł, które były zbyt duże albo zbyt nieporęczne, aby można je było kolekcjonować i wystawiać w przestrzeni muzealnej, miała przyczynić się do zakwestionowania konwencjonalnych wyobrażeń dotyczących prezentowania i sprzedawania sztuki. Większość prac oglądać można było wyłącznie w formie fotografii, co jeszcze bardziej ukazywało opór, jaki artyści tamtego czasu chcieli stawić procesowi komodyfikacji sztuki. Niewątpliwie odzwierciedlało to szerszy kontekst polityczny lat sześćdziesiątych, ale też, jak pokazała Boettger, rynek sztuki szybko znalazł sposoby, aby dokonać komodyfikacji tej twórczości.

Artystyczna proveniencja, jak i stylistyczne zamiłowania twórców biorących udział w wystawie były bardzo różnorodne, jednakże wskazanie kilku czołowych „przedstawicieli” ułatwia dotarcie do inspiracji ruchu. I tak sztuka ziemi wykazywała między innymi związki z: instalacjami minimalistów (Andre, Sol LeWitt, Morris), *happeningiem* (Oldenburg), ruchem *fluxus* (de Maria, Paik) i *arte povera* (de Maria, Heizer, Morris, Oppenheim, Smithson), sztuką konceptualną (LeWitt, Kaltenbach), projektowaniem krajobrazu (Heizer) oraz - w przypadku Smithsona - fascynacją zjawiskiem entropii, rozkładu, w wielu przypadkach nawiązywała także do tradycji ogrodów.

Jak twierdzi Jeffrey Kastner, twórczość tę można postrzegać jako „niedoskonały hiponim dla nieobliczalnego i dość szeroko zakrojonego pokrewieństwa konceptualnego”⁸. Niezależnie od tego, czy ruch ten zaangażowany był w badanie modernizmu, minimalizmu, konceptualizmu, postmodernizmu, czy objawiał się jako romantyczna próba ponownego połączenia z naturą lub jako program ratowania zdegradowanej biosfery; wszystkie prace w sposób mniej lub bardziej bezpośredni oscyływały wokół pojęcia ziemi, związku jednostki z ziemią oraz działalności podejmowanej w jej obrębie. Warto już teraz wspomnieć, że początkowo ziemia postrzegana była wyłącznie jako materiał stanowiący tworzywo prac i dopiero wraz z rozprzestrzenieniem się dyskursu ekologii i nauk o środowisku, intensywnie rozwijanych w latach sześćdziesiątych, coraz częściej widziana była przez pryzmat zagrożeń i ryzyka, które niesie z sobą nasz styl życia, nastawiony na podbój i instrumentalne wykorzystanie jej zasobów.

Wystawa zatytułowana *Earthworks* zorganizowana w październiku 1968 roku w nowojorskiej Dwan Gallery wylansowała sztukę ziemi jako nowy kierunek arty-

7 S. Boettger, *Earthworks*, Berkeley 2002, s. 23-24.

8 Ibidem., s. 30.

styczny. Tytuł ekspozycji, nawiązuje do artykułu Roberta Smithsona *Tour of the Monuments of the Passaic*, w którym opisuje on podróż do rodzinnego miasta i zakup książki zatytułowanej *Earthworks*, autorstwa Briana Aldissa. Jak twierdzi Boettger, Smithson wspomina książkę Aldissa noszącą taki sam tytuł jak mający za chwilę powstać gatunek artystyczny z dużą nonszalancją i nienaturalną swobodą, nie komentując jego zbieżności z nazwą ruchu, którego stał się głównym pomysłodawcą⁹. Z powodu pominięcia przez Smithsona tej kwestii trudno określić pierwszeństwo w użyciu terminu *earth works*, jednak przyjąć można, że Aldiss zainaugurował go w literaturze *science fiction*, a Smithson w rzeźbie środowiskowej.

Oprócz podobieństwa tytułów pomiędzy artykułem Smithsona a książką Aldissa możemy odnaleźć także pewne szersze pokrewieństwo konceptualne. Smithson, pisząc *Tour of the Monuments of the Passaic*, pragnął zakwestionować modernistyczne rozumienie terminu rzeźba, podkreślić jej brak związku z określonym miejscem. W artykule jeden z „monumentów”, mianowicie piaskownicę, przedstawił jako modelowy przykład zjawiska entropii: połączenie czarnego i białego piasku, w którym biegające w kółko dziecko miesza dwie barwy otrzymując szarość, jednakże bieg w przeciwnym kierunku nie jest w stanie spowodować odwrócenia procesu, tylko pogłębia go, wzmacniając poczucie straty i chaosu¹⁰. Podobne poczucie straty, chaosu oraz rozpadu w swojej dystopijnej powieści ukazał Aldiss, kreując przygnębiającą wizję świata, który doświadczył ekologicznej apokalipsy. W świecie Aldissa panuje susza, a nawet niewielki kawałek żywej, nieskażonej ziemi nabiera nieocenionej wartości¹¹.

Po wystawie zorganizowanej przez Virginie Dwan, która współpracowała ze Smithsonem, krytycy połączyli te początkowo osobno pisane słowa *earth works* w jedno *earthworks*. Ekspozycję można retrospektywnie uważać za wczesną manifestację gatunku, który następnie na arenie międzynarodowej często funkcjonował pod nazwą *land art*. Jak wskazuje Boettger, wyrażen *earthworks* i *land art* nie należy traktować jako synonimów, co ma często miejsce, szczególnie w europejskiej literaturze przedmiotu. *Land art* odnosi się do prac tworzonych od początku lat siedemdziesiątych, zazwyczaj posiadających stabilną konstrukcję, łatwo dostępnych, lokowanych w miastach, *earth art* odnosi się natomiast do prac tworzonych przez Amerykanów w latach sześćdziesiątych¹².

Jak podkreśla Boettger, sztuka ziemi (*earthart*, *earthworks*) była zjawiskiem typowo amerykańskim, które wraz z nastaniem lat siedemdziesiątych i hasłem powrotu do natury znalazło oddźwięk również poza Stanami Zjednoczonymi, w Europie i Kanadzie, aby wraz z rosnącą popularnością dyskursu ekologii i świadomością zagrożenia środowiska, stać się szybko ruchem o zasięgu międzynarodowym. Jak już

9 S. Boettger, op.cit., s. 61.

10 R. Smithson, *Tour of the Monuments of the Passaic*, w: *The Collected Writings*, Berkeley i Los Angeles 1996, s. 8.

11 Zob. B. Aldiss, *Earthworks*, Londyn 1965.

12 S. Boettger, op. cit., s. 34.

wspomniałam, obecnie terminy sztuka środowiskowa i sztuka ekologiczna często używane są wymiennie, jednak według Wilkoszewskiej, termin sztuka ekologiczna wskazywałby na dokonanie się i wdrożenie zmiany światopoglądowej i podporządkowanie wszystkich naszych działań nakazom ekologii, co, jak zauważa, ma miejsce tylko w nielicznych przypadkach. Z tego względu tworzoną obecnie sztukę powinniśmy nadal określać mianem sztuki środowiskowej.

Równoległe do Stanów Zjednoczonych, od 1969 roku także zachodnioniemiecka galeria Gerry Schuma rozpoczęła systematyczną prezentację sztuki ziemi w Europie. W kwietniu pokazano pierwsze filmowe zapisy realizacji Waltera De Marii, Jana Dibbetsa, Barry Flanagana, Michale Heizera, Richarda Longa, Dennisa Oppeheima i Roberta Smithsona. Artyści europejscy nie tworzyli wprawdzie ziemnych konstrukcji porównywalnych ze skalą prac Smithsona czy Heizera¹³, a zainteresowanie naturą na starym kontynencie przybrało zdecydowanie subtelniejsze formy ingerencji w zastane środowisko, polegające na praktykowaniu działań rytualnych (bliskich Oppenheimowi), oznaczaniu wybranych przez artystę miejsc, wprowadzaniu aksjomatycznych struktur w naturalne pejzaże. Jak wskazuje Dziamski, te, od samego początku, mniej radykalne działania twórców europejskich, wynikały nie tylko ograniczeń czysto fizycznych i braku ogromnych przestrzeni, ale były także próbą zerwania z piętnem industrialnej przeszłości¹⁴. Warto także podkreślić, że początkowo sztuka ziemi obejmowała prace tworzone wyłącznie przez mężczyzn, lecz wraz z rozwojem ruchu feministycznego i ewolucją samego ruchu, wśród jej przedstawicieli odnajdziemy wiele kobiet.

Kontekst społeczny, ekonomiczny i polityczny sztuki ziemi

Przywołując opinię Smithsona, że „krytycy sztuki przez długi czas rozważali istnienie muszli, bez kontekstu oceanu”¹⁵, należałoby wspomnieć o kontekście społecznym, ekonomicznym i politycznym sztuki ziemi. Smithson był świadom, że sztuka ta jest nie tylko bardzo materialna, ale także głęboko metaforyczna, że pod warstwą jej surowej materialności odnajdziemy głębokie pokłady symbolizmu. Z tego powodu warto, w dużym skrócie, wskazać kilka społecznych, ekonomicznych i politycznych aspektów, które warunkowały te prace. Jak powiedziała krytyk sztuki Barbara Rose, w twórczości tej doszło do koniunkcji sfery etyki i estetyki. Wydaje się, że umieszczenie coraz bardziej anty-kanonicznego programu estetycznego w kontekście dominującego społecznego, politycznego i ekonomicznego systemu, dostarcza proberza niezbędnego do zbadania zjawiska sztuki ziemi. Wzrost działań na rzecz ochrony środowiska, feminizm oraz decentralizacja strategii politycznych, wszystkie te aspekty przyczyniły się do rozwoju intensywnie politycznych form artystycznych. Prace

13 Ibidem, s. 146.

14 G. Dziamski, *Awangarda po awangardzie. Od neoawangardy do postmodernizmu*, Poznań 1995, s. 146.

15 R. Smithson, *Art and Dialectics, w: The Collected Writings*, Berkeley i Los Angeles 1996, s. 371.

bezpośrednio odwołujące się do krajobrazu i w nim się rozgrywające, kwestionowały społeczną ortodoksję lat sześćdziesiątych, wykorzystując w tym celu sztukę. W tym okresie, jak powiedziała Lucy Lippard zaistniało:

...Pragnienie tabula rasa, które umożliwiłoby nie tylko stworzenie nowego stylu lub ruchu, ale stworzyło nowe sposoby przedstawiania, doświadczania oraz rozpowszechniania sztuki¹⁶.

Na początku dekady, John Keneddy wygłosił optymistyczne przemówienie wskazujące na ogromny potencjał rozwoju, a wyborcy podzielali entuzjazm władz. Prezydent zobowiązał się utrzymać stabilny wzrost gospodarczy i wspierać programy rządowe propagujące postępowe ideały, m.in. pomoc dla krajów trzeciego świata, walkę z ubóstwem. W 1964 roku wprowadzono ustawę o prawach obywatelskich (Civil Rights Act) i i Ochronie Dzikiej Przyrody (Wilderness Act), ustawę o programach kosmicznych, reformie edukacji i rewitalizacji miast.

Także sztuka skorzystała z tego gospodarczego boomu i w tamtym okresie była wyjątkowo dobrze dofinansowana. W 1966 powstała niezależna organizacja rządu federalnego *National Endowment for the Arts*, wspierająca finansowo sztukę i artystów, także świat biznesu zaczął aktywnie promować działania artystyczne¹⁷. W rezultacie sytuacja ekonomiczna artystów znacznie się poprawiła, twórcy otrzymywali liczne granty, posiadali możliwość pracy w szkole, na uniwersytecie, jednak reagowali na tę nową sytuację ambiwalentnie. Barbara Ross i Irwing Sandler stwierdzili:

Pod powierzchnią względnego optymizmu, da się wyczuć nutę niezadowolenia. Mimo że fetuje się teraz artystów, istnieje podejrzenie, że ich dzieła są raczej konsumowane, a nie rozumiane, a twórczość traktowana jako rozrywka¹⁸.

Nie chcąc być przedmiotem łatwej rozrywki, sztuka ziemi, minimalizm oraz sztuka konceptualna drugiej połowy lat sześćdziesiątych charakteryzowała się dużą dozą materialności, szorstkością, formalną oszczędnością oraz radykalnością. Niesnaski polityczne tamtych czasów i próby „wchłonięcia” sztuki przez instytucje sprawiły, że ambiwalencja w świecie sztuki w stosunku do własnych instytucji rosła, a optymizm początku lat sześćdziesiątych szybko osłabł, zanikając pod koniec dekady. W październiku 1968 roku, w kulminacyjnym momencie wojny w Wietnamie, zorganizowano wystawę w Dwan Gallery. Jak zauważył Irwing Sandler w *Art of Postmodern Era*:

Chaos owego czasu powstał i wzmocnił się z powodu zasadniczego kryzysu wiary w zachodnie instytucje polityczne. Pod koniec drugiej wojny światowej, państwo, które cały czas było postrzegane jako fundamentalny instrument działań społecznych, zaczęło tracić na znaczeniu. Wielka matryca przemysłowa życia społecznego

16 L.R. Lippard, *Intersections, Vanishing points*, katalog ekspozycji Moderna Museet, Sztokholm 1984.

17 S. Boettger, op.cit., s. 28.

18 B. Rose, I. Sandler, *Sensibilities of the Sixties*, „Art in America”, tom 55, nr 1, Nowy Jork 1996, s. 44.

początku XX wieku zaczęła ulegać dezintegracji i ustępować bardziej zawilej dynamice konsumeryzmu i nowych technologii¹⁹.

Rosnąca świadomość ekologiczna, rozwój ruchu feministycznego, rosnący wpływ technologii i mediów na życie codzienne oraz będąca ich konsekwencją nostalgia za prostszą, bardziej naturalną egzystencją; świadomość osobistej i politycznej siły jednostek, które zdolne są do podjęcia interwencji wewnątrz naturalnych systemów – wszystkie te czynniki wskazywały na ambiwalencję postępu społeczno-kulturowego. Na wspomnianą zmianę nastrojów społecznych uwagę zwróciła także historyk sztuki i krytyk, Eugenie Goosen, która w eseju otwierającym wystawę w Museum of Modern Art zatytułowaną *The Art of the Real*, stwierdziła:

(...) wielu artystów amerykańskich przyjęło postawę, która nie pozostawia prawie że najmniejszych wątpliwości co do rosnącej potrzeby konfrontacji z doświadczeniami i przedmiotami, które napotykamy każdego dnia²⁰.

Choć w trakcie ekspozycji *The Art of The Real*, o której pisała Goosen, nie przedstawiano prac wykonanych z ziemi, wystawa potwierdzała zarówno rozczarowanie społeczeństwa polityką, jaki i pragnienie odejścia od „konwencjonalności”. Goosen wnioskuje:

Nowe dzieło sztuki w dużej mierze przypomina kawałek natury, skałę, drzewo, chmurę i w znacznej mierze posiada taką samą hermetyczną osobność²¹.

Artyści, którzy zaczęli pracować w krajobrazie - Robert Smithson, Michel Heizer, Robert Morris, Dennis Oppenheim i Walter de Maria – inspirowali się wydarzeniami społeczno-kulturowymi lat sześćdziesiątych. Ich twórczość odzwierciedlała ogólną atmosferę polityczną okresu, w którym doszło do nagłego rozwoju ruchu ekologicznego oraz wzrostu aktywizmu politycznego, nasilającego się w szczególności w obliczu wojny w Wietnamie, gdy zaangażowana postawa postrzegana była jako obowiązek. I mimo że wystawa *Earthworks* nie była wystawą *per se* o charakterze politycznym, stanowiła wyraz sprzeciwu i akt niezgody, który manifestowała przesuwać model uprawiania sztuki poza przestrzenne ograniczenia studio i galerii. Prezentowane prace kwestionowały stereotypowe wyobrażenia dotyczące sztuki przedstawiającej krajobraz oraz znaczenia, jakie jej zwykle się przypisywać; a artyści sztuki ziemi, choć początkowo w sposób niebezpośredni, wraz z pierwszymi ekologami, zwrócili uwagę na Ziemię i stosunek ludzi do niej.

Ziemia materiałem sztuki

Nazwa ruchu pochodzi od rodzaju zastosowanego materiału, ziemi. Radykalizm stylistyczny, typowy dla wielu aspektów życia i sztuki lat sześćdziesiątych, w przy-

19 Ibidem, s. 48.

20 E. Goosen, *The Art of the Real: USA 1948-1968*, katalog wystawy Muzeum of Modern Art, Nowy Jork 1968, s.72.

21 Ibidem, s. 80.

padku *earthworks* polegał między innymi na wykorzystaniu surowej materii jako głównego tworzywa prac. Zabieg ten stanowił reakcję na próbę urzeczowienia sztuki, przesuując jednocześnie zainteresowania artystów, jak i odbiorców, z przedmiotu na sam proces tworzenia.

Precedensy polegające na wykorzystaniu surowych, naturalnych materiałów w sztukach pięknych są różnorodne i niebezpośrednie. Można wspomnieć o Degas, który użył prawdziwego kawałka tiulu w sukience tancerki wykonanej z brązu. Jednak w tym przypadku, mimo że artysta wykorzystał materiał w sposób dosłowny, to kojarzył się on patrzącym z eleganckim kostiumem baletnicy. W przeciwieństwie do tiulu z rzeźby Degas, materiały wykorzystywane przez artystów sztuki ziemi były tanie, powszechnie dostępne i nieprzetworzone. Sztuka już wcześniej sięgała po tego typu artystyczne media, Picasso wykorzystał tapety, gazety, nuty w *Nutach i gitarze*, George Braque w 1912 do pigmentu dodawał piasek, a Andree Masson w 1927 roku tworzył obrazy swobodnie rozchlapując pigmentowany klej na powierzchni obrazu, a następnie posypywał ją piaskiem. Także dzieło Marcela Duchampa z 1920 roku *Dust Breeding* stanowi przykład pracy wykonanej z naturalnej materii, pozbawionej jasno zarysowanych kształtów, która przychodzi na myśl przedmiot zdegradowany. Jean Dubuffet w sposób bardzo zbliżony do artystów lat sześćdziesiątych włączał naturalne substancje do swoich obrazów, odrzucając udoskonaloną, oczyszczoną abstrakcję modernizmu. W swoich dziełach wykorzystywał piach, kamienie i ziemię, właśnie ze względu na konotacje z czymś autentycznie pierwotnym i elementarnym. Podobnie Ronald Bladen, w roku 1956 podróżując do źródeł termalnych w Kalifornii wykonywał „rysunki ziemne” z błota. W latach pięćdziesiątych także Rauschenberg rzucił wyzwanie modernistycznemu etosowi bezustannego oczyszczania aktu malarstwa tworząc heterogeniczne prace, np. *Nature Painting*²².

Jak twierdzi Willoughby Sharp, zastosowanie różnorodnych, niezwyklej materiałów, rzadko kojarzonych z tworzeniem rzeźby, stanowiło cechę wspólną i wyróżniającą sztukę tamtego czasu. Materiały te zazwyczaj łatwo poddawały się zabiegom artystycznym, w wielu przypadkach były giętkie, elastyczne, często odznaczały się chropowatą fakturą. Lista skompilowana przez Sharpa potwierdza szeroki zakres artystycznych poszukiwań. „Powietrze, alkohol, azbest, popiół, bambus, benzen, kreda, kurz, ziemia, pilśni, ogień, piana, grafit, siano, miedź, mech, skały, sznurek, piasek, trociny, śnieg, gałęzie, woda, wosk”, to nowe materiały wykorzystywane przez sztukę. Dodatkowo, sposób potraktowania materiału przez rzeźbiarza był w dużej mierze dyktowany własnościami charakterystycznymi dla danego medium, które można zginać, łamać, zwijać i spontanicznie modelować. Richard Serra w notatniku prezentuje listę kilkudziesięciu czasowników opisujących czynności, jakie mogą znaleźć zastosowanie w pracy rzeźbiarza wykorzystującego wspomniane materiały; postawa ta pokazuje jak sposób potraktowania materiału może stać się sposobem generowania nowych form artystycznych.

22 S. Boettger, op. cit., s. 50.



Robert Morris, *Steam* (1967), <http://www.dxarts.washington.edu/courses/472/boxes.pdf>

Podkreślić należy, że artyści stosujący nowe tworzywo stawiali zdecydowany opór definicji rzeźby rozumianej jako artefakt powstający w wyniku cięcia, spawania, rycia czy modelowania; artyści pozwalali materiałowi przyjmować naturalne kształty, nie wtlaczając go w z góry ustaloną formę. Z tego względu także stosowane przez twórców narzędzia były bardzo proste, często wręcz zbędne. Nowa rzeźba posiadała nieskończoną liczbę konfiguracji, a wspólnym mianownikiem tych prac była potrzeba akcentowania fizycznych, a nie geometrycznych własności dzieła.

Użycie zwyczajnych materiałów było także aktem rebelii wymierzonym przeciwko estetyzacji sztuki wysokiej, rozumianej jako obiekt dekoracyjny, w stosunku do którego artysta, jak i oglądający, pozostawali emocjonalnie obojętni, zawsze w postawie dystansu. Wykorzystanie takiej „biednej materii” było wyzwaniem dla oglądających, a pojedynczy obiekt sztuki zamieniał się w instalację stworzoną z naturalnych materiałów rozrzuconych w przestrzeni wystawienniczej, prowokując do zaangażowanej i autentycznej recepcji. Użycie naturalnych materiałów miało przyczynić się nie tylko do poszerzenia granic sztuki, lecz także zmniejszyć przepaść istniejącą pomiędzy sztuką a życiem²³.

Jednak, jak sugeruje Boettger, krytycy sztuki pragnęli postrzegać te dzieła jako harmonijne, zgodne z naturą i rzadko uznawali ich formalną surowość. W latach sześćdziesiątych często uważano, że prace, w których ziemia była wykorzystywana

23 W. Sharp, *Notes Towards an Understanding of Earth Art*, A. Dickson, White Museum, Nowy Jork 1970.

jako materiał, bezpośrednio do niej nawiązywały, odwołując się do płodności natury; podczas gdy zaprezentowane wewnątrz przestrzeni wystawienniczej lub na zewnątrz, w naturalnym środowisku, były także rozumiane jako brud (*dirt*) - materia umieszczona w niewłaściwym miejscu.

Dobrym przykładem materii umieszczonej w niewłaściwym miejscu jest praca *Earth Room* Waltera de Marii, składająca się z 250 jardów sześciennych ziemi, o głębokości prawie dwóch stóp, które rozpostarto na przestrzeni ponad 3 tysięcy 600 metrów kwadratowych podłogi galerii. Materiał przedstawiony przez de Marię to tworzywo, z którego buduje się i kształtuje krajobraz. W dziele *Earth room* ziemia staje się zaskakująco pozbawiona wyrazu i pasywna, poddając się formalnej matrycy podłogi i ścian galerii. Nabiera żałosnego wyglądu zwierzęcia umieszczonego w klatce lub, jak pisze Andrews, jest to raczej jedno z kulturowych znaczeń, jakie prowokuje. De Maria stworzył ironiczny komentarz dotyczący krajobrazu w jego najbardziej surowej, materialnej formie, krajobrazu, który wstawiono w ramy i zamknięto w pudełku. Tytuł *Earth Room* odsyła do odwiecznego, dialektycznego antagonizmu; szok i patos jaki praca budzi w widzach powstaje w wyniku zderzenia wartości i znaczeń odsyłających do dualizmów, które na przestrzeni wieków skonstruowaliśmy²⁴.

Innym przykładem bardziej symbiotycznego związku z materiałem i ze światem przyrody są prace oraz twórczość krytyczna Giuseppe Penone, włoskiego rzeźbiarza, wywodzącego się z ruchu *arte povera*, który uważał, że fizyczne, jak i mentalne zanurzenie w naturalnym materiale, w określonym miejscu, jest elementem konstytutywnym sztuki. Niniejszy opis wydaje się symptomatyczny dla nowego rodzaju intensywności i bliskości, jaką artyści w latach sześćdziesiątych chcieli odczuwać ze światem naturalnym:

Aby stworzyć rzeźbę, rzeźbiarz musi się położyć się, rozplaszczyc na ziemi, pozwolić zatopić się w niej swemu ciału, pochylić się bez pośpiechu, delikatnie krok po kroku i osiągnąwszy pozycję horyzontalną, koncentrować uwagę i wysiłki na swoim cielem, które, przywierając do ziemi, zaczyna ją „czuć”...²⁵

Zaangażowanie w naturalny materiał i próba zbliżenia do miejsca, w którym materiał się znajduje i z którego pochodzi, znalazło kulminację w różnych eksperymentach, których celem była asymilacja ja artysty z przyrodą. Język, którego używa Penone, podobnie jak Smithson, ukazuje wymianę zachodzącą pomiędzy umysłem artysty i materiałami pochodzącymi ze świata natury, w trakcie której jeden postrzegany jest w kategoriach drugiego, wskazując na iluzoryczną pozycję obydwu.

Naturalną konsekwencją czynności, które wylicza Penone, a które są niezbędne do zbudowania intymnej relacji z naturą, rozumianą w tym wypadku jako określone miejsce, jest stworzenie dzieła improwizowanego *in situ*, w którym dystrybucja materii jest intuicyjna i nieformalna. Prace te w szczególny sposób uwypuklają znaczenie określonego miejsca, w którym sztuka powstaje. Nowa rzeźba nie jest odizolowana od

24 M. Andrews, op. cit., s. 203.

25 M. Andrews, op. cit., s. 206.

swego kontekstu, wywyższona na piedestale, lecz rozpościera się na ziemi, jest rzeźbą, której doświadczamy w wyniku chodzenia, dotykania, bezpośredniego, zaangażowanego kontaktu, a nie tylko bezinteresownego oglądu.

W stronę poziomego

Earthworks przyczyniły się do skoncentrowania uwagi na otaczającym środowisku, konkretnym miejscu, w którym umieszczano rzeźbę, w rezultacie przyczyniając się do zastąpienia w dwudziestowiecznej rzeźbie pionowej orientacji przestrzennej orientacją poziomą. Rzeźba, wraz z minimalizmem, zaczęła przybierać pozycję pionową, równoległą do otaczającego terenu i coraz sugestywniej eksponować relacje przestrzenne, rozrastać się do rozmiarów układów przestrzennych, wchodzić w związki z krajobrazem, architekturą i aktywizować widza. Od czasów rzeźby minimalnej takie prace stopniowo poszerzały swój zakres i, mimo że percypowane z dystansu sprawiać mogły wrażenie monumentalnych, podczas bliższego kontaktu wciągały w swą przestrzeń patrzącego, przyczyniając się do skoncentrowania uwagi na otaczającym środowisku, w którym umieszczano rzeźbę i wytwarzając intymną relację między podmiotem percypującym, dziełem sztuki i jego otoczeniem. Dodatkowo w pracach tych wrażenie monumentalności bardzo szybko zacierało się w wyniku eksponowania horyzontalności rzeźby. Oprócz bardziej formalistycznego nurtu rzeźby minimalistycznej, reprezentowanej przez Larry Bella, Ronalda Bladena, Johna McCrackena, Roberta Grosvenora oraz Donalda Judda, istniał odłam artystów radykalnych, reprezentowanych między innymi przez Carla Andre, Sol Le Witt, Richarda Serre czy Roberta Morrisa, których to prace charakteryzowała pozioma orientacja przestrzenna.

Dzieło Morrisa *Mirror Cube* potwierdza fakt stopniowego przesuwania się rzeźby w stronę otaczającego środowiska i akcentowania orientacji poziomej. Artysta rozstawił sześciennie pudełka na podłodze w takiej odległości, aby można było między nimi chodzić i doświadczyć ich cielesnie, fenomenologicznie - nie tylko poprzez zmysł wzroku, ale także poczuć ich skalę, porównać wysokość i wagę własnego ciała z obiektami rozstawionymi. Patrząc na sześciany Morrisa z osobna trudno orzec, czy ich orientacja przestrzenna jest pozioma czy pionowa, jednak umieszczone na podłodze, w formie siatki, kilkadziesiąt centymetrów od siebie, sprawiają, że dzieło zatracą swą przedmiotowość i tworzy wrażenie ciągłości ze środowiskiem je otaczającym.



Robert Morris, Untitled, *Mirror Cubes* (1965), <http://www.dxarts.washington.edu/courses/472/boxes.pdf>

Następnie artyści przenieśli opartą na doświadczeniu instalację środowiskową w naturalne lub niezabudowane otoczenie i konstruowali formy rozprzestrzeniające się w rzeczywistym krajobrazie. Spośród bardziej radykalnych twórców reprezentujących minimalizm, Andre przypisuje się wprowadzenie charakterystycznych dla *minimal artu* aksjomatycznych struktur w naturalny pejzaż. Krok ten był konsekwencją zapatrywań artysty na ewolucję dwudziestowiecznej rzeźby. Jej rozwój według Andre polegał na stopniowym odchodzeniu od eksponowania formy, przesuując się w stronę jej struktury, a następnie rozumienia jej w perspektywie kategorii miejsca²⁶. W rezultacie, oparta na doświadczeniu instalacja środowiskowa została przeniesiona na zewnątrz, w naturalne lub niezabudowane otoczenie, tworząc formy artystyczne usytuowane na ziemi i w określonym krajobrazie.

Przykładem rzeźby, która staje się nieprzerwanym doświadczeniem kształtu, może być projekt Morrisa:

Ciągącego się bez końca nasypu na pustyni lub równinie, którego nie da się nigdy zobaczyć w całości, poza widokiem z powietrza, ale którego skalę doświadcza się bardzo intensywnie w wyniku przemierzania przestrzeni, tak ogromnej, że traci ona swoje cechy specyficzne²⁷.

26 G. Dziamski, op. cit., s. 145.

27 S. Boettger, op. cit., s. 38.

Także Lippard zwróciła uwagę na stylistyczny rozwój rzeźby, która stawała się częścią otaczającego, zawierającego ją środowiska. Nawiązując do estetyki Polloca w malarstwie mówiła o strukturach, które ciągną się i otaczają, okrążają, zamiast kłaść nacisk na siebie same jako wyizolowane formy²⁸.

Andre, zastępując kompozycję pionową kompozycją poziomą, stwierdził, że ułożył niekończącą się kolumnę Brancusiego na ziemi. Według artysty większość rzeźby jest priapiczna, lecz w jego projekcie Priapus leży na ziemi. Jak twierdzi, „pozycja zaangażowana polega na przyleganiu do powierzchni ziemi”²⁹. Owo przesunięcie przestrzenne wiązało się także z przeniesieniem akcentów na wartości kobiece, bliskie ziemi.

Andre ukazał także materialny rozpad rzeźby w *Grave*, wykorzystując w tym celu elementy cząstkowe i stworzył dzieło wysypując torbę piasku z podestu na drugim piętrze na podłogę klatki. Retrospektywnie była to jedna z najwcześniejszych rzeźb postminimalistycznych, dla których *earthworks* miały zasadnicze znaczenie. Andre, badając naturę rzeźby, stworzył dzieło wykorzystując naturalne materiały i zademonstrował sposób, w jaki podlegały one procesowi entropii, prowadząc do powstania sztuki ziemi³⁰.

W *Notes on Sculpture, Part 2*, Morris kładł nacisk na rolę, jaką odgrywała skala tych prac odniesiona do ludzkich rozmiarów³¹. Mcshine postrzegał duże rozmiary rzeźb jako akt buntu wobec kultury wysokiej, mówiąc, że jest to sztuka sprzeciwiająca się kolekcjonerom i muzeom. Jednak świat sztuki w połowie lat sześćdziesiątych szybko znalazł sposób, aby nadać tym dziełom merkantylny charakter³². I tak na przykład w 1967 roku powstał program zajmujący się sztuką tworzoną w miejscach publicznych, *Art in Public Places Program*, opracowany przez *National Endowment for the Arts*, który przyznawał miastom dotacje przeznaczone na wprowadzanie rzeźb na dużą skalę w przestrzeń publiczną. Artefakty te były „darem” od rządu dla społeczeństwa, które chciano zapoznać ze sztuką wysoką, utrwały one paternalistyczny model komunikacji, wykorzystując sztukę do legitymizacji działań rządu³³.

Język materiałem sztuki

Analizując materiały wykorzystywane przez sztukę ziemi i akcentując rolę ich fizycznych właściwości, zaznaczyć trzeba, że *earthworks* były w wielu przypadkach

28 L.R. Lippard, *Escalation in Washington, Changing: Essays in Art Criticism*, Nowy Jork 1971, s. 250-51.

29 D. Bourdon, *The Razed Cities of Carl Andre*, „Artforum”, Nowy Jork 1966.

30 D. Bourdon, *Carl Andre, Sculpture, 1959-1977*, katalog wystawy, Laguna Gloria Art Museum, Austin 1978.

31 R. Morris, *Continous Project Altered Daily*, „Artforum”, Nowy Jork 1966.

32 S. Boettger, op. cit., s. 37.

33 M. Kwon, *Notes on Site Specificity*, „October”, tom 80, Massachusetts 1997, s.48.

skoncentrowane nie tylko na materialności, ale także tekstualności - w przypadku sztuki ziemi, *land artu*, sztuki środowiskowej, materiałem sztuki staje się także sam język. Zjawisko to można zaobserwować np. u Smithsona czy wspomnianego Penonego. Wraz ze strukturalizmem, Barthesem, tworzeniem przez artystów wizualnych nie tylko artefaktów, ale także pism krytycznych, okazało się, że także tekst może stać się materiałem niezbędnym w kreowaniu i recepcji dzieła.

Craig Owens w artykule *Earthwords* wskazuje, że język, który staje się materiałem niezbędnym do tworzenia dzieła sztuki, swoista „erupcja języka w dziedzinę estetyki”, sygnalizowana między innymi w pismach Smithsona, Morrisa, Andre, Judda, Flavin, Rainera czy Lewitta, stanowi jeden z głównych wyznaczników nadejścia postmodernizmu. Według krytyka, zmiana ta zachwiała stabilnością modernistycznego podziału pola estetycznego rozparcelowanego pomiędzy odrębne, ściśle izolowane obszary, z góry przypisanym, określonym zbiorem kompetencji artystycznych³⁴.

W ten sposób sztuki wizualne zyskały pole nowych artystycznych eksploracji, realizowanych między innymi przez Morrisa w *Language File*, pomysłach *Art & Language* i sztuki konceptualnej, lingwistycznych elementach obecnych w sztuce performace (np. Laurie Anderson). W tym nurcie odnajdujemy także sztukę i pisma krytyczne Smithsona. Jak wskazuje Owens, artyści, a artyści modernistyczni w szczególności, tworzyli teksty eksplikujące tworzone dzieła i zajmowane pozycje teoretyczne. Jednak, w momencie gdy malarstwo stawało się coraz bardziej „oczyszczone”, znaczenie tych tekstów było drugoplanowe, stanowiły one swego rodzaju dodatek, próbę rekompensowania tego, co z praktyki wizualnej usunięto. Dla artysty modernistycznego pisanie nie stanowiło alternatywnego medium w stosunku do praktyki artystycznej; ponieważ poprzez pismo artysta mógł wytłumaczyć pracę, jednak nigdy nie mógł jej przy użyciu takich środków wyprodukować. I nawet jeśli owo „dopełnienie” było czasami fundamentalne dla procesu zrozumienia, tak, jak choćby w przypadku Malewicza czy Kandynskiego, to dzieła te cały czas pozostawały oświadczeniami, a nie samodzielnymi tekstami. Natomiast w latach sześćdziesiątych, według Barthesa, tekst przestał być linią słów produkującą i uwalniającą jakieś jedno „teologiczne” znaczenie (komunikat wysłany przez autora-boga) i stawał się wielowymiarową przestrzenią, w której istniała cała różnorodność pisma, gdzie żaden z tekstów nie stanowił oryginału, a wszystkie mieszały i ścierały się ze sobą³⁵. Z pewnością pisma Smithsona są tekstami, w których dochodzi do orkiestracji wielorakich, nachodzących na siebie głosów, są tekstami, które uczestniczą w przemieszczeniu literatury poprzez akt pisania.

Z pewnością ukazują one także stopień, w jakim strategię tekstualne przeniknęły każdy aspekt działalności estetycznej. Opisując wystawę w Whitney Museum, Smithson pokazuje, jak bardzo mapy, zdjęcia, dokumentacja stworzona w formie katalogu, stają się częścią sztuki Olmsteda i samej sztuki. Podobnie w przypadku samego Smithsona, jego *non-sites*, składające się ze znaków, zdjęć, map, stawały się tekstem.

34 C. Owens, *Earthwords*, „October”, tom 10, Massachusetts 1979, s. 126-30.

35 R. Barthes, *The Death of the Author*, [w]: *Image-Music-Text*, tłum. S. Heath, Londyn 1977, s. 142-48.

Nie tylko ta złożona sieć heterogenicznych informacji, po części wizualnych, po części werbalnych, kwestionowała czystość i samowystarczalność dzieła sztuki, ale także doprowadziła do znaczącego zachwiania równowagi pomiędzy przedmiotem a jego przedstawieniem: pojawiło się pytanie „czy to *site* jest odzwierciedleniem *non site*, czy może jest odwrotnie”? W tekście Smithsona o *Spiranej grobli*, samej będącej graficznym zapisem na powierzchni ziemi, *Jetty* nie jest konkretnym dziełem, ale jednym z wielu połączeń, ogniwem w łańcuchu elementów znaczących, które odnoszą się do siebie nawzajem. Grobla istnieje w formie filmu o jej budowaniu, opisu, zdjęć towarzyszących opisowi, różnorodnych map, wykresów, rysunków. Jak stwierdził Smithson:

Zbieżności pomiędzy *site* i *nonsite* wyznaczają przypadki, podwójne ścieżki zbudowane ze znaków, zdjęcia, mapy, leżące po obydwu stronach dialektyki równocześnie. Obydwe strony są obecne i jednocześnie ich brak....wielka skala staje się pomniejszeniem, małe staje się ogromnym, punkt na mapie rozrasta się do rozmiarów kontynentu, kontynent staje się punktem. Zasady tej sieci połączeń odkrywamy krocząc niepewnym tropem, zarówno mentalnym, jaki i fizycznym³⁶.

Formę *Spiralnej grobli* da się w całości wyczuć intuicyjnie tylko z pewnej odległości, a potrzebny dystans osiąga się zazwyczaj poprzez umieszczenie tekstu między podmiotem percypującym a pracą. Smithson dokonuje tantologii dyslokacji pojęcia punktu widzenia. Punkt ten przestaje być funkcją określonej pozycji fizycznej, a staje się sposobem, (fotograficznym, kinematograficznym, tekstualnym) w jaki konfrontujemy się z dziełem sztuki. Pracę określa miejsce jakie zajmuje w potencjalnie nieskończonym łańcuchu, który rozciąga się od rzeczywistego miejsca, w którym dzieło zostało umieszczone, poprzez skojarzenia jakie wybrany kontekst wywołuje. Smithson twierdzi, że to miejsce determinuje to, co w nim powstanie.

Autor *Spiralnej grobli* pokazał, jak pole wizualne staje się polem tekstualnym, a Owens uznał, iż niniejsza transformacja stanowi jedną z najbardziej znaczących przemian w dziedzinie estetyki. Mieszany, hybrydowy charakter wielu spośród pokazywanych projektów: pokój wypełniony ziemią, długie na milę rysunki Waltera De Maria, krąg wycięty w polu pszenicy Dennisa Oppenheima, linia drewnianych bloków umieszczona w lesie przez Carle Andre, czy rowy wyżłobione w lesie przez Michaela Heizera, dobitnie potwierdzały fakt owej transformacji³⁷.

Patrząc z szerszej perspektywy zmian jakie dokonują się obecnie w sposobie uprawiania sztuki i rozumienia estetyki, wydaje się, że *earth art*, zapowiadała fakt zniesienia wyraźnie zarysowanej opozycji między tym, co etyczne, zewnętrzne wobec formy, a tym, co estetyczne. Sztuka ta, w wielu wypadkach motywowana ekologicznymi prerogatywami, z pewnością nie zmierzała w stronę przedstawienia utopii, lecz konstruując konkretne, namacalne miejsca, przeczuwała, że funkcja przedstawiania coraz częściej realizowana będzie na poziomie działania.

36 Zob. R. Smithson, *The Spiral Jetty*, s.143-155 oraz *Language to be looked at/ or things to be read*, w: R. Smithson, *The Collected Writings...*, s.61-65.

37 G. Dziamski, op. cit., s. 148.

Abstract

The article attempts to present the phenomenon of the so called environmental art and inscribes it in the artistic, aesthetic and socio-political framework of the sixties. The above analysis serves as a springboard to demonstrate the far-reaching ramifications of earth art, in which a clear-cut distinction between culture and nature is problematized. Thereby, on numerous occasions to “make up” for the vanishing beauty of art, aesthetics espouses theories which underscore cognitive and communicational aspects of art instead of its beauty.

Keywords: earth art, environmental art, modernism, postmodernism, sculpture.

Marek Chamot

Wyższa Szkoła Gospodarki w Bydgoszczy

KULTUROTWÓRCZA ROLA POWOJENNEJ INTELIGENCJI

KULTURA W BYDGOSZCZY PO 1945 ROKU

– ODRODZENIE DZIĘKI NIELICZNYM

W okresie przed II wojną światową środowiska inteligenckie i kulturotwórcze w Bydgoszczy były stosunkowo nieliczne. Osób z wyższym wykształceniem było 1,5 do 2 %. Wielu ludzi kultury i sztuki, związanych z teatrem miejskim, czy środowiska literacko-artystyczne wywodziły się z różnych rejonów Polski, w tym spora część z Galicji. Okres okupacji niemieckiej w czasie II wojny światowej przyniósł spore straty w stanie liczebnym bydgoskiej inteligencji twórczej. Po wojnie proces odbudowywania życia kulturalnego i artystycznego w Bydgoszczy był mozolny i stosunkowo długotrwały. Natomiast odtwarzanie roli środowisk inteligenckich w Bydgoszczy po 1945 roku jest niełatwe z uwagi na skąpe opracowana na ten temat i niewielką ilość źródeł pamiętnikarskich i wspomnieniowych. Charakterystyka całokształtu życia kulturalnego Bydgoszczy z okresu 1945-1956 nastęrcza określone problemy. Przede wszystkim brak dostatecznie licznych opracowań tego okresu. Większość bardziej szczegółowych opracowań dotyczy okresu po 1956 roku. Znaczącymi pozycjami dotyczącymi kultury bydgoskiej okresu komunistycznego są dwa zbiory studiów wydane przez Bydgoskie Towarzystwo Naukowe: „Kultura bydgoska 1945-1984” pod redakcją Krystyny Kwaśniewskiej oraz „Bydgoszcz wczoraj i dziś 1945-1980” pod redakcją Stanisława Michalskiego¹. O środowiskach kulturalnych i twórczych interesującego nas okresu swoje teksty zamieścili w nich Wanda Szkulmowska, Anna Sucharska, Zygfryd Szukaj, Barbara Janiszewska-Mincer. Znakomitym źródłem informacji o przedstawicielach bydgoskich środowisk kulturalnych i twórczych jest Bydgoski Słownik Biograficzny redagowany przez Janusza Kuttę. Wiedzę o tym okresie uzupełniają także relacje twórców kultury zebrane osobiście przez autora lub

¹ Kultura bydgoska 1945-1984, pod redakcją Krystyny Kwaśniewskiej, Bydgoszcz 1984; Bydgoszcz wczoraj i dziś 1945-1980, pod redakcją Stanisława Michalskiego, Warszawa-Poznań 1988

opublikowane w bydgoskiej prasie. W tym miejscu szczególne podziękowania należą się Aurelii Boruckiej – Nowickiej, długoletniej dyrektorce Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy.

Stan twórczości kulturalnej oddziałuje na stanem świadomości kulturalnej społeczeństwa. Istnieje w socjologii kultury założenie, że oddziaływanie między praktyką społeczną w sferze kultury a stan świadomości kulturowej społeczeństwa jest faktem.

W każdej dziedzinie kultury w powojennej Bydgoszczy zaznaczył się duży wpływ twórców i animatorów, kierujących się wielkim entuzjazmem. Mieszkańcy grodu nad Brdą zawdzięczają pełnym pasji artystom i organizatorom placówek kulturalnych oraz środowiskom kulturotwórczym odrodzenie, pomimo bardzo niesprzyjających warunków politycznych i materialnych, życia kulturalnego po 1945 roku. Pierwsza połowa lat pięćdziesiątych, w dobie reżimu stalinowskiego, była regresem w autentycznym życiu kulturalnym miasta. Natomiast w późniejszym okresie, dzięki stosunkowo mocnym instytucjom kulturalnym, jak teatr, filharmonia i muzeum, po 1956 roku mogła się ponownie odrodzić.

Okres wojny i okupacji niemieckiej przyniósł Bydgoszczy bolesne straty przede wszystkim wśród ludności cywilnej, a szczególnie w środowiskach inteligencji i ludzi kultury. Okres tuż po wojnie, czyli lata czterdzieste XX wieku, charakteryzował się stopniowym odbudowywaniem życia kulturalnego i artystycznego miasta. Wielu twórców bydgoskich stopniowo wracało do Bydgoszczy i spontanicznie angażowało się w życie kulturalne miasta. Dzień 28 stycznia 1945 roku można uznać za symboliczną datę początku odbudowywania życia kulturalnego miasta po nocy okupacyjnej. Wtedy przekazano do użytku polskim obywatelom miasta Teatr Mały przy ul. Gdańskiej 68. W tym samym dniu powołano do życia Komitet Ochrony Mienia Kulturalnego. Natomiast Arnold Rezler przystąpił do organizowania życia muzycznego w mieście. Po latach tak wspominał ten pionierski, powojenny czas: „W Bydgoszczy znalazłem się na początku 1945 roku. Wróciłem z Lublina, gdzie pracowałem w Polskim Radiu i czekałem na przełamanie frontu. Przed wojną w grodzie nad Brdą działali moi bracia: Edmund-pianista i Alfons-dyrygent, altowiolista i skrzypek (poległ w 1939 roku). Początkowo nie myślałem o Bydgoszczy. Ciągnęło mnie do Poznania, w którym pracowałem przed wojną. Zdecydowałem się na Bydgoszcz... Myślałem o założeniu orkiestry, ale nie to wtedy było najważniejsze. Ówczesny dyrektor radia, Tadeusz Kański, zatrudnił mnie jako sekretarza z bliżej nieokreślonym zakresem obowiązków. Przystałem na to, ponieważ spotkałem dość dużą grupę muzyków, którzy pamiętali mnie z czasów jak grywałem w trio z moimi braćmi i miałem nadzieję, że jak się zadomowią to będzie mi łatwiej założyć orkiestrę. Tak też się stało². Początkowo muzycy spotykali się w gronie blisko dwudziestu osób. Z czasem ich grono powiększyło się do ok. pięćdziesięciu osób. Tym samym A. Rezler mógł myśleć o kompletowaniu małej orkiestry symfonicznej. Był to jednak czas braku wszystkiego, nawet materiałów nutowych. Arnold Rezler wspominał: „Bywało tak, że siadałem

2 M. Gruszczyńska, Profesor Arnold Rezler, [w:] „Promocje Pomorskie” (dalej „PP”), nr 12/1999, s. 16

i dopisywałem brakujący głos. Pewnego razu dostałem informację o pociągu załadowanym nutami, stojącym na toruńskiej bocznicy. Pojechałem, spędziłem tam dwie doby – sukces był pełen. Mieliśmy z czego grać. Nasza działalność w Bydgoszczy trwała przez dziesięć lat. Koncerty odbywały się dwa razy w miesiącu w Pomorskim Domu Sztuki, z reguły wypełnionym po brzegi”³. W programie koncertu z 14 września 1947 roku, inauguracyjnego sezonu koncertowego w Bydgoszczy 1947, wykonawcami byli muzycy z Pomorskiej Orkiestry Symfonicznej Towarzystwa Muzycznego w Bydgoszczy i połączonych bydgoskich chórów męskich. Bowiem i ruch chóralny odrodził się po wojnie w Bydgoszczy. Do najaktywniejszych chórów tuż po wojnie należały: Bydgoski Chór Męski pod dyrekcją Waligórskiego, Chór „Halka” pod dyrekcją Małeckiego i Chór „Hasło” kierowany przez Wittstocka. W programie pierwszego koncertu z 1947 roku znalazły się utwory Moniuszki. Skład kierowanej przez Arnolda Rezlera orkiestry symfonicznej wchodził m.in.: Z. Kopczyński, Z. Poreski, E. Golnik, B. Pietrański, L. Piwkowski, K. Nurkiewicz, L. Tejkowski, R. Suchecki, A. Drzewiecki, Cz. Nawrocki, Z. Wojciechowska, K. Stanicki, A. Teodorowicz, T. Kurczewski, S. Roszak, H. Keszowski, W. Rezlerowa, J. Wawrzyniak, W. Kocikowski, M. Kujawa. W roli solistów wystąpili: Irena Dubowikowa- sopran, Jerzy Granowski-tenor, Jan Lubicz- baryton, Janusz Nowak- bas. Powoli, ale systematycznie odradzało się życie muzyczne, o czym świadczyło także otwarcie w marcu 1945 roku Miejskiego Konserwatorium Muzycznego.

Do intensywnej pracy nad uruchomieniem biblioteki przystąpili ocaleli z pogrozi wojennej bibliotekarze, by 19 lutego oficjalnie dokonać otwarcia Biblioteki Miejskiej. Odzyskiwanie i porządkowanie cennych zbiorów bibliotecznych trwało jeszcze kilka lat, ale biblioteka przyczyniła się do znacznego ożywienia kulturalnego miasta. Mieszkańcy spragnieni polskiego słowa, polskiej książki, mieli ponownie do niej dostęp.

W marcu 1945 roku stojący na czele zespołu teatralnego Aleksander Rodziewicz zdecydował się na wystawienie pierwszego premierowego po wojnie przedstawienia. Spektakl odbył się w dawnej Sali „Eliseum” przy Al. Mickiewicza. Wybrana została „Zemsta” Aleksandra Fredry, a wystąpili w niej aktorzy z trudem odbudowywanego zespołu teatralnego: C. Strzelecki, H. Krzywicka, Lochman, M. Wielicz, J. Guttner, J. Okońska, B. Kossowski. Całość wyreżyserował Aleksander Rodziewicz. Grający główną rolę w „Zemście” Mieczysław Wielicz, był wybitnym aktorem bydgoskiej sceny. Po wojnie wrócił do Bydgoszczy, gdzie zdobył ogromną popularność wśród bydgoskiej publiczności. Był najbardziej rozpoznawalnym aktorem bydgoskiego teatru. Sam szczególnie cenił sezon teatralny 1947/48 za dyrekcji Wilama Horzycy⁴. Wielicz był zaprzyjaźniony z pisarzem bydgoskim Adamem Grzymała-Siedleckim. Odrodzenie się życia teatralnego w Bydgoszczy związane jest także z postacią wybitnej aktorki Wandy Rucińskiej. W swoich wspomnieniach opisywała trudne początki bydgoskiego teatru w drugiej połowie lat czterdziestych: „I zaczął się teatr...

3 Ibidem

4 E. Piechocka, Mieczysław Wielicz (1910-1983), [w:] „PP”, nr 2/2002, s.19.

Zacęłam grać, a widownia teatrzyku <Eliseum> wypełniona po brzegi. Na premierach zjawiał się <tout le monde>, cały światek Bydgoszczy. Inteligencja, która po wyzwoleniu wróciła do swego gniazda. To była grupa nieliczna. Zналиśmy ją z twarzy i nazwisk. Inteligencja premierowa. Wystarczyło jej tylko na premierę i może jeszcze dwa przedstawienia. Dlatego premiery graliśmy niemal co dwa tygodnie. A na pierwszych spektaklach, tuż po wojnie, ludzie płakali, słuchając ojczyznojęzyka. To się już nie powtórzyło”⁵. W początkowym okresie działalności teatru w Bydgoszczy trudnym problemem było dotarcie z repertuarem do szerszej grupy odbiorców, z uwagi na bardzo nieliczną inteligencję. Szczerpłość tej grupy społecznej wynikała także z braku środowiska akademickiego w powojennej Bydgoszczy i dosyć ograniczonych tradycji życia kulturalnego. W opinii W. Rucińskiej ówczesny dyrektor teatru Rodziewicz znakomicie dawał sobie radę z tym problemem. „Był mądrym zarządcą- czytamy w jej wspomnieniach – dawał lekkie, łatwiejsze spektakle, oswajał ludzi z teatrem. Bywały i zabawne epizody, kiedy po przedstawieniu słusznej sztuki <Brygada szlifierza Karhana>, przyszli do nas robotnicy i zażądali, żeby tego nie grać! Oni chcieli czegoś innego, pięknych kostiumów, salonów, dam... Teatru chcieli, a nie odbitego obrazu ich rzeczywistości”⁶. Zdaniem tej bardzo z Bydgoszczą związanej artystki powojenna widownia bydgoskiego teatru, choć nieliczna, była wrażliwa, więcej czuła. Po wojnie bydgoszczanie czuli ogromną duchową tęsknotę, by być Kimś więcej, niż byli. Szczególnie ambitne były ówczesne elity kulturalne. Po wojnie starano się przywołać choć trochę przedwojennego romantyzmu. Służyć temu miała kultura.

Dużym wydarzeniem w życiu kulturalnym miasta było uruchomienie z dniem 1 maja 1945 roku Rozgłośni Pomorskiej. Radiowcy otrzymali na swoją działalność siedzibę budynek przy ul. Gdańskiej 50, a także na Wzgórzu Dąbrowskiego. Organizatorami rozgłośni byli głównie dwaj oddani radiowemu życiu specjaliści: dyrektor rozgłośni Tadeusz Kański i inż. Franciszek Wąsiak. Do Bydgoszczy wracali także poeci, pisarze i literaci. Dzięki nim w maju 1945 roku powstał niezwykle zasłużony dla bydgoskiej kultury Klub Literacko-Artystyczny. W składzie pierwszego zarządu Klubu znaleźli się m.in. Marian Turwid, dr Jan Piechocki, Alfred Kowalkowski i Zofia Pietrzyk. We wspomnieniach Z. Pietrzyk czytamy: „Pamiętam, było to w maju 1945 roku. Grono ludzi (...) zebrało się, aby utworzyć towarzystwo kulturalne – w nawiązaniu do istniejącego w okresie międzywojennym. Postanowiono na wzór czwartkowych obiadów u króla Stasia organizować <Środy literackie>. Bydgoszcz miała wtedy ok. 100 tys. mieszkańców i była bardzo spragniona działań kulturalnych po kilkuletnim okresie ogromnego zastoju i prześladowania wszystkiego co polskie, a szczególnie polskiej kultury”⁷. Wznowienie spotkań pt. „Środy literackie” nastąpiło 27 czerwca 1945 roku⁸. W ich ramach odbywały się liczne odczyty

5 H. Martenka, „Potrzeba nam szczypty romantyzmu” czyli wyznania Wandy Rucińskiej, [w:] „PP”, nr 4, 1999, s. 27.

6 Ibidem.

7 Z. Pietrzyk, Środy literackie, [w:] „PP”, nr 2/1998, s. 31.

8 Z. Kuras, W czasach Polski Ludowej 1945-1965, [w:] Dzieje Bydgoszczy. Calendarium, Bydgoszcz 1968, s. 133.

i dyskusje na temat literatury polskiej i powszechnej. Podejmowano także, na wzór akademicki, tematykę teoretyczno-literacką. Nie stroniono od poruszania problematyki społecznej, zwłaszcza na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych, gdy narastała presja ideologiczna komunistycznych władz. Początkowo spotkania literackie odbywały się w Sali Malinowej hotelu „Pod Orłem”. Przez pewien czas hotel chciano przemianować, zgodnie z komunistyczną ideologią nowych władz, na Robotniczy Dom Kultury⁹ (sic!). W końcu hotel się nim nie stał, jedynie przyległe do niego sale oddano na ten cel. „Środy literackie” przyciągały rzesze uczestników w sali na blisko 500 osób. Częstym gościem bydgoskich spotkań literackich był cieszący się ogromnym autorytetem prof. Konrad Górski z Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Ponadto goszczono w Bydgoszczy takich twórców, jak Gustaw Morcinek, Krystyna Grzybowska, Anna Świerszczyńska, Hanna Malewska, Maria Dąbrowska, Wiktor Woroszyński, Bogdan Ostromecki. „Środy literackie” stanowiły jeden z najważniejszych elementów krajobrazu kulturalnego Bydgoszczy w omawianym okresie. Głównym ich organizatorem był Marian Turwid. Wraz z żoną Zofią Nowicką-Turwidową pisarz powrócił do Bydgoszczy w 1945 roku. Wspólnie włączyli się w odbudowywanie życia kulturalnego miasta. Zofia Nowicka opisała pierwszy, powojenny, okres życia kulturalnego Bydgoszczy: „Szefem wydziału kultury w województwie był prof. Remer¹⁰, który jednakże głównie pracował w Toruniu. W Bydgoszczy jako jego zastępca zajął się różnymi sprawami mój mąż. Miał wspaniałych współpracowników i wszyscy z zapałem działali. Rewindykowano np. fortepiany, wyszukiwano dzieła sztuki, odnajdywano w rozmaitych miejscach zabytkowe meble, obrazy, rzeźby, które powinny być w muzeum. Był to niesłychanie ważny okres naszego życia. Wśród ludzi – tych przejętych sprawami kultury - byli: Adam Grzymała-Siedlecki, historyk sztuki Eugeniusz -Kryger, muzycy: Konrad Pałubicki i Florian Dąbrowski. Panująca wówczas w wydziale kultury atmosfera była nie do opisania: entuzjazm i żywa działalność. Marian Turwid starał się m.in. odbudować przedwojenną Radę Artystyczną, zaś jako bazę kultury upatrzył Pomorski Dom Sztuki, o który walka była straszna, ponieważ jacyś panowie chcieli to wewnątrz zamienić na restaurację... Przyjeżdżali do Bydgoszczy wszyscy pisarze liczący się w kraju. A społeczeństwo było tak spragnione polskiego słowa”¹¹. Oficjalne otwarcie pomorskiego Domu Sztuki nastąpiło 7 maja 1946 roku. Była to najważniejsza siedziba bydgoskich związków artystycznych, warsztat pracy dla pisarzy, plastyków i muzyków. Tu skupiało się w znacznej mierze życie kulturalne bydgoskiej inteligencji. Z Marianem Turwidem współpracował w odbudowie życia kulturalnego Bydgoszczy dr Jan Piechocki. W okresie powojennym pełnił funkcję inspektora szkolnego i organizował szkolnictwo w mieście i powiecie bydgoskim. Przez dwa lata był dyrektorem Państwowego Wyższego Kursu Nauczycielskiego w Bydgoszczy. Jednocześnie peł-

9 Z. Pietrzyk, op.cit.

10 Jerzy Remer, 1988-1979, historyk i krytyk sztuki, konserwator zabytków, w latach 1945-1947 był Wojewódzkim konserwatorem Zabytków i Naczelnikiem Wydziału Kultury w pomorskim Urzędzie Wojewódzkim w Bydgoszczy.

11 D. Rudnicki, Zofia Nowicka-Turwidowa, [w:]”PP”, nr 5/1994,s.32-33.

nił funkcję przewodniczącego Komisji Weryfikacyjno-Kwalifikacyjnej dla słuchaczy szkół wyższych w Bydgoszczy. Był także wykładowcą historii literatury i historii kultury w Bydgoskiej Szkole Dramatycznej. Jego córka Ewa Piechocka tak wspomina działalność dra Piechockiego: „Aby odbudować, po latach wojny, życie kulturalne w mieście, utworzono Klub Literacko-Artystyczny. Ojciec działał w nim, wygłaszając odczyty, organizując spotkania autorskie, jubileusze literackie... Był też prelegentem Towarzystwa Wiedzy Powszechnej. W latach 1947-1952 był nauczycielem w liceach ogólnokształcących w Bydgoszczy. Potem przeszedł do pracy dziennikarskiej – został redaktorem, kierownikiem działu kulturalno-oświatowego <Ilustrowanego Kuriera Polskiego>. Wcześniej współpracował z wychodzącą w latach powojennych <Arkoną>. W <Ziemi Pomorskiej> redagował kulone o literaturze i sztuce”¹². Dr Jan Piechocki należał do wąskiego grona najaktywniejszych animatorów i organizatorów życia kulturalnego Bydgoszczy na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Publikował na tematy kulturalne w „Pomorzu” i redagował dodatek do „Ilustrowanego Kuriera Polskiego” pt. „Ilustrowany Kurier Akademicki”. W kręgu szczególnych zainteresowań dra Piechockiego znajdował się teatr. Był autorem licznych recenzji teatralnych i tekstów promujących życie teatralne.

Środowisko plastyków bydgoskich po 1945 roku, choć nieliczne, było bardzo aktywne. O sile środowiska świadczy jego zaangażowanie w organizację obchodów 600-lecia Bydgoszczy w 1946 roku. Zorganizowana 7 maja 1946 roku pierwsza wystawa Związku Polskich Artystów Plastyków odbyła się w Pomorskim Domu Sztuki. W nim mieściły się pierwsze po wojnie sale wystawowe¹³. Swoje prace wystawili malarze związani z Bydgoszczą: Kazimierz Borucki, Jerzy Rupniewski¹⁴, Marian Turwid, graficy: Stanisław Brzęczkowski, Bronisław Z. Nowicki, rzeźbiarze: Piotr Triebler, Barbara Świtycz-Widacka. W sumie w latach 1945-1948 bydgoscy plastycy zorganizowali 32 duże wystawy¹⁵. Za najbardziej wartościowe pod względem artystycznym i jednocześnie najbardziej charakterystyczne dla bydgoskiego środowiska plastycznego są uważane wystawy: „Ziemia Bydgoska w plastyce”, z 1949 roku i wystawa okręgowa prac plastyków Okręgu Pomorskiego Związku Polskich Artystów Plastyków z 1951 roku¹⁶. Salonem wystawowym Pomorskiego Domu Sztuki kierował społecznie Marian Turwid i Jadwiga Szyszko. W 1949 roku utworzono w Bydgoszczy Biuro Wystaw Artystycznych. Było ono jednym z czterech Oddziałów Warszawskiego Centralnego Biura Wystaw Artystycznych w Polsce. Środowisko bydgoskich plastyków wzmocniło się po utworzeniu oddziału Związku

12 E. Piechocka, Jan Piechocki (1899-1978), [w:] „PP”, nr 5/1998, s.14.

13 A. Sucharska, Kultura w Bydgoszczy w latach 1945-1980, [w:] Bydgoszcz wczoraj i dziś 1945-1980, pod. Red. Stanisława Michalskiego, Warszawa-Poznań 1988, s. 242.

14 Por.: D. Markowski, Bydgoska biblioteka bernardynów i Jerzy Rupniewski, [w:] „Spotkania z zabytkami”, nr 4/2005, s. 35-36; Twórczość plastyczna Jerzego Rupniewskiego, K-PTK, Bydgoszcz 1986.

15 B. Janiszewska-Mincer, Rozwój plastyki bydgoskiej w latach 1920-1950, [w:] Kultura bydgoska 1945-1984, pod red. Krystyny Kwaśniewskiej, Bydgoszcz 1984, s. 130.

16 A. Sucharska, op.cit., s.242.

Polskich Artystów Plastyków. Zarząd bydgoskiego ZPAP tworzyli: Marian Turwid, Kazimierz Borucki, Stanisław Wojewódzki, Jadwiga Daszkiewiczowa, Tadeusz Mokrzycki. W pierwszej grupie zrzeszonych artystów znalazło się 27 artystów. Działalność tej grupy charakteryzowała się znacznym entuzjazmem i prężnością. Sprawy materialne były na dalszym planie, liczyła się przede wszystkim twórczość i sprawa odbudowania życia artystycznego w mieście i regionie. W samym roku 1946 zorganizowano aż 6 wystaw. W latach czterdziestych w Bydgoszcy odbyło się szereg wystaw indywidualnych, w tym twórców także spoza Bydgoszczy: Jana Cybisa, Stanisława Borysowskiego, Zenona Kononowicza, Bronisława Jamontta, Tymona Niesiołowskiego. W omawianym okresie do najbardziej aktywnych i znanych artystów plastyków należeli: Marian Turwid, Bronisław Zygfryd Nowicki, Stanisław Brzęczkowski, Władysław Frydrych, Antoni Grabarz, Irena Kuźdowicz, Wincenty Niedzielski. Dzięki ich aktywności wystawienniczej bydgoska plastyka była znana w innych ośrodkach w kraju. Do wybitnych osiągnięć w bydgoskim życiu kulturalnym należy zaliczyć utworzenie przez M. Turwida w 1945 roku Szkoły Sztuk Plastycznych, który został jej pierwszym dyrektorem. Projekt jej utworzenia został zgłoszony w Warszawie już 20 marca 1945 roku. Siedzibą szkoły stał się ostatecznie Pomorski Dom Sztuki, zwany „turwidówką”. Mieściła się przy ul. Gdańskiej w centrum miasta. Pierwsze zajęcia w tym liceum odbyły się w listopadzie 1945 roku. Naukę rozpoczęło dwustu uczniów, zarówno w systemie dziennym jak i wieczorowym. Wykładowcami w tej ważnej dla odrodzenia życia kulturalnego miasta szkoły byli poza M. Turwidem Leonard Torwirt, Jerzy Remer, Tadeusz Mokrzycki, Józef Kozłowski, Zenon Kononowicz, Jadwiga Daszkiewicz, Stanisław Brzęczkowski, Jan Biedowicz, Zofia Ałaszewska. Pierwotna nazwa szkoły brzmiała: Wolne Studium Artystyczne, później Szkoła Sztuk Plastycznych. Od 1947 roku szkoła uzyskała status liceum plastycznego. Organizowano także wystawy prac uczniowskich, dzięki którym wzbogacano życie kulturalne miasta. W sumie w okresie 1945-1959 doszło do zorganizowania 10 szkolnych wystaw. Dyrektor szkoły M. Turwid bardzo zabiegał o upowszechnienie i promocję działalności plastycznej wśród mieszkańców. Szkoła doskonale wpisała się w kulturalny i edukacyjny obraz Bydgoszczy. Jerzy Sulima – Kamiński wspominał Mariana Turwida w ten sposób: „Nie lubił wokół siebie konkurentów. Wyrażał o nich uszczypliwe sądy i pomniejszał zasługi. Sam o sobie mówił że jest rudymentem bydgoskiej kultury”¹⁷.

W dniu 12 października 1945 roku doszło do organizacyjnego połączenia Teatru Polskiego w Bydgoszczy z Teatrem Ziemi Pomorskiej w Toruniu. Stało się to na mocy decyzji ówczesnego Ministerstwa Kultury i Sztuki. Dyrektorem połączonych teatrów został Aleksander Rodziewicz. On też podjął decyzję o otwarciu 21 kwietnia 1946 roku drugiej placówki teatralnej w Bydgoszczy – Teatru Powszechnego przy ul. Grodzkiej.

W dniu 21 lutego 1946 roku w ramach 50-lecia pracy pisarskiej Adama Grzymały-Siedleckiego miała miejsce prapremiera sztuki jego autorstwa pt. „Ludzie są ludźmi”.

17 A. Sucharska, Marian Turwid, [w:] „Promocje Pomorskie”, R. 1993, nr 1, s. 23-24.

Ponadto pisarzowi poświęcona została specjalna „Środa literacka”. Nad obchodami patronat objął Władysław Kowalski, minister kultury i sztuki.

W roku 1946 Bydgoszcz obchodziła 600-lecie nadania praw miejskich. Była to okazja do ożywienia kulturalnego miast. W związku z tym 12 maja tego roku rozpoczęto obchody, a 14 – 15 czerwca 1946 roku w Instytucie Bałtyckim, który miał po wojnie swoją siedzibę właśnie w Bydgoszczy, zwołano uroczyste, ogólnopolskie posiedzenie Morskiej Komisji Naukowej. Zaznaczono tym samym dążenia Bydgoszczy do bliższych związków z Pomorzem. W sierpniu Bydgoszcz była miejscem Święta Muzyki Polskiej. Główne obchody 600-lecia miasta odbyły się 1 września 1946 roku z udziałem przedstawicieli ówczesnych władz centralnych¹⁸. Głównym obchodom towarzyszyły inne wydarzenia kulturalne o charakterze historycznym. W listopadzie tego roku Biblioteka Miejska w Bydgoszczy obchodziła 25-lecie istnienia jako polskiej placówki kulturalno-naukowej, a w czerwcu odbył się zjazd śpiewaczy połączony z kongresem chórów. Do Bydgoszczy, tradycyjnie kojarzonej z rozwiniętym ruchem muzycznym chórów, przybyło wtedy ponad czterdzieści chórów i ok. dwustu śpiewaków. W Bydgoszczy działały m.in. Bydgoski Chór Męski, chór „Halka”, chór „Hasło”, ale także chór św. Cecylii przy kościele oo. Jezuitów. Założycielem i dyrygentem tego chóru był Mieczysław Kowalski, obok kompozytora Floriana Dąbrowskiego, znakomity animator życia muzycznego w Bydgoszczy. Do grodu nad Brdą przybył w 1946 roku, wcześniej związany był z Wilnem i Łodzią. W Bydgoszczy został organistą w kościele oo. Jezuitów, gdzie dbał nie tylko o oprawę muzyczną nabożeństw, ale także organizował zespoły muzyczne działające przy kościele i poszerzał systematycznie tą działalność o inne formy uprawiania muzyki. Dbał o edukację muzyczną młodzieży, założył scholę i małą orkiestrę symfoniczną¹⁹. Także komponował. W 1953 roku skomponował „Hymn do św. Cecylii”. Do współpracy zapraszał znanych bydgoskich solistów, także konkursy chórów kościelnych a także wycieczki krajoznawcze.

W powojennej Bydgoszczy kolejną placówką odgrywającą pierwszoplanową rolę kulturotwórczą było muzeum. Ponowne oficjalne otwarcie Muzeum Miejskiego nastąpiło w dniu 11 kwietnia 1946 roku. Muzeum nadano imię Leona Wyczółkowskiego. W 1945 i 1946 były problemy z uzyskaniem siedziby dla muzeum, mającego piękne tradycje z okresu II Rzeczypospolitej. Przedwojenna siedziba nie istniała, a ocalały budynek przy ul. Chodkiewicza, wykorzystywany przed wojną na ekspozycje, zajęty został początkowo przez wojska radzieckie, a następnie przez polskie. Z budynków zaproponowanych przez Kazimierza Boruckiego na siedzibę muzeum prezydent Twardzicki przeznaczył gmach dawnej lecznicy miejskiej przy ul. Gdańskiej obok

18 Do Bydgoszczy przyjechał Michał Rola-Żymierski i Aleksander Zawadzki. Ten ostatni pełnił wtedy funkcję wojewody śląskiego.

19 A. Nowak, Mieczysław Kowalski (1913-1995), [w:] „PP”, nr 3/1999, s.22;por.: K. Mamys, Pół wieku u Jezuitów, [w:] „Przewodnik katolicki”, nr 49/2005; M. Sroczyńska, Wybrane problemy wykonawcze partii chóralnych w utworach wokalnie-instrumentalnych Mieczysława Kowalskiego, Bydgoszcz 1998 (praca magisterska napisana na Wydziale Wychowania Muzycznego Akademii Muzycznej w Bydgoszczy). W 2005 roku odbyła się sesja wspomnieniowa poświęcona postaci Mieczysława Kowalskiego, jako kompozytora, dyrygenta, organizatora i animatora życia muzycznego w Bydgoszczy.

Klarysek. Sam K. Borucki wspominał: „Z chwilą odzyskania niepodległości muzeum było bez budynku i tym samym bez możliwości eksploatacyjnych. Zbiory znajdowały się w częściowej rozsypce. Dzięki serdecznemu nastawieniu dla spraw kultury prezydenta miasta Józefa Twardzickiego i dzięki poparciu zarządu miejskiego urzeczywistniona została myśl obecnego dyrektora muzeum przekazania dla celów muzealnych pięknego gmachu, położonego w najruchliwszym punkcie miasta...”²⁰. Początki były jednak dla muzeum bardzo trudne. Przez pewien czas dzieliło ono pomieszczenia przy ul. Gdańskiej z Wydziałem Opieki Społecznej i Komitetem Obchodów 600-lecia Bydgoszczy. Zatem dopiero w styczniu 1946 roku rozpoczęły się na większą skalę prace adaptacyjne, a Kazimierz Borucki mógł przystąpić do rewindykacji i opracowywania zabytków oraz organizować i udostępniać wystawy. Od 1948 roku, po wyprowadzeniu się Wydziału Opieki Społecznej muzeum mogło dysponować wszystkimi pomieszczeniami swojej siedziby. Działalność muzeum w omawianym okresie budzić musi podziw, biorąc pod uwagę, że jedynym pracownikiem merytorycznym był dyrektor K. Borucki, pełniący jednocześnie funkcje administracyjne. Dopiero w 1948 roku w muzeum pojawił się kolejny pracownik merytoryczny, historyk sztuki Aurelia Borucka. Kolejnego historyka sztuki zatrudniono w 1953 roku, Albinę Bartoszyńską. Pieczę nad zbiorami archeologicznymi objął archeolog Czesław Potemski. Wielką zasługą Kazimierza Boruckiego była na dużą skalę dokonana rewindykacja zbiorów muzealnych ocalałych po zawierusze wojennej. Zdzisław Hojka charakteryzując straty wojenne ustalił, iż „w okresie okupacji hitlerowskiej zbiory Muzeum Miejskiego mimo niekorzystnych warunków w jakich się znajdowały, nie odniosły uszczerbku. Dopiero nakazana przez władze niemieckie decentralizacja przyczyniła się do powstania stosunkowo dużych strat. Były one spowodowane zarówno prowadzeniem działań wojennych w rejonie Bydgoszczy, jak i niewłaściwym traktowaniem zbiorów przez żołnierzy Armii Czerwonej oraz w kilku przypadkach przez miejscową ludność”²¹. Otwarcie muzeum w 1946 roku odbyło się w ramach jubileuszu 600-lecia miasta. Muzeum Miejskie Kazimierz Borucki zorganizował jako wielodziałowe. Dostępny dla zwiedzających były w omawianym okresie działy historii miasta, archeologiczny, sztuki polskiej, a także osobny dział poświęcony Leonowi Wyczółkowskiemu. Sztuka polska w muzeum obejmowała malarstwo, grafikę i rzeźbę. Z powodu niewystarczającej ilości miejsca działami zamkniętymi pozostawały militaria i numizmatyka.

Muzeum realizowało misję promocji sztuki i wiedzy o niej. Oprócz wystaw organizowano prelekcje, wykłady, spotkania z młodzieżą. Tym samym Muzeum Miejskie, po Pomorskim Domu Sztuki, było drugim najważniejszym miejscem życia kulturalnego Bydgoszczy. Dzięki prezydentowi Twardzickiemu, bardzo życzliwemu ludziom kultury, muzeum uzyskało siedzibę w centrum miasta i mogło promieniować na życie kulturalne Bydgoszczy. Twardzicki regularnie odwiedzał muzeum i lubił kontakt ze

20 K. Borucki, *Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy*, [w:] *Muzealnictwo*, nr 2, Warszawa-Poznań 1964, s. 75.

21 Z. Hojka, *op.cit.*, s.47

sztuką²². Okres drugiej połowy lat czterdziestych to „tworzenie wszystkiego od nowa. Zbiory muzealne , zwłaszcza malarstwo, były ukryte pod koniec wojny po dworach ziemiańskich. Część tych zbiorów spłonęła wraz z dworami niszczonymi przez wkraczające wojska sowieckie”²³. O randze i znaczeniu muzeum świadczy fakt zwołania do Bydgoszczy w 1948 roku XIX Zjazdu Związku Muzeów w Polsce. Był to sukces bydgoskiego środowiska kulturalnego i osobista zasługa Kazimierza Boruckiego. Bydgoszcz gościła kwiat polskich muzealników i historyków sztuki. Niewątpliwie zjazd zasługuje na odrębne zbadanie i opisanie. W bydgoskim zjeździe, nota bene ostatnim, brał udział prof. Feliks Kopera z Krakowa oraz dyrektorzy i kustosze muzeów z całej Polski. Obrady odbywały się w Ratuszu i budynku muzeum. Uczestnicy zjazdu oddali szczególny hołd Leonowi Wyczółkowskiemu. W jego dworku w Gościeradzu odbyło się uroczyste spotkanie muzealników i historyków sztuki. Przyjęcie zorganizowano specjalnie w stylu ludowym przy chłopskich stołach i prostym jedzeniu. Złożono wieńce na grobie Wyczółkowskiego . W czasie zjazdu zorganizowano także dwie sesje wyjazdowe w Toruniu i Fromborku. Zjazd należał do najważniejszych wydarzeń kulturalnych i naukowych w omawianym okresie.

Kazimierz Borucki , kierując Muzeum Miejskim, był „niezwykle skrupulatny, odnotowywał każdą wystawę, czas trwania, frekwencję. Ta ostatnia była bardzo duża. Mieszkańcy po latach wojny i okupacji byli niezwykle spragnieni polskiej kultury. Muzeum odwiedzała licznie bydgoska inteligencja – lekarze, prawnicy, nauczyciele. Do muzeum regularnie przychodziło wojsko, młodzież szkolna”²⁴. Po wystawach i muzeum oprowadzała Aurelia Borucka, pełniąc rolę nie tylko kustosza, ale także sekretarki i księgowej. Wystawy były inaugurowane w niedziele. Dyrektor muzeum bowiem zauważył, że bydgoska inteligencja chętnie uczestniczyła w mszach niedzielnych w Klaryskach obok muzeum. Po nabożeństwie gremialnie stawiali się na wernisażach i otwarciach wystaw. Z muzeum i jego pracownikami ścisły kontakt utrzymywali przedstawiciele środowisk twórczych. Wokół postaci K. Boruckiego, podobnie jak w przypadku Mariana Turwida, skupiało się grono znakomitych przedstawicieli bydgoskiej kultury: Franciszek Gajewski, Jerzy Rupniewski, Leon Rózdżyński, Jan Piechocki, Alfred Kowalkowski, Tadeusz Mokrzycki, Arnold Rezler, Maria Wierzbicka, Klara Sarnowska. F. Gajewski i J. Rupniewski byli malarzami szczególnie związanymi z Bydgoszczą i regionem Kujaw i Pomorza. Wiele swoich prac poświęcili tematyce bydgoskiej. Na podkreślenie zasługuje fakt, iż w omawianym okresie środowisko bydgoskich artystów miało wyjątkowo wybitny wpływ na życie i klimat kulturalny Bydgoszczy. Pomimo trudnych pod wieloma względami lat czterdziestych i pięćdziesiątych, twórcy nie ograniczali się jedynie do zacisza swoich pracowni. Włączali się, bądź niejednokrotnie inicjowali, tworzenie artystycznego i kulturalnego klimatu miasta, w końcu o przemysłowym głównie w owym czasie charakterze. Z nielicznej stosunkowo warstwy inteligencji, w znacznej mierze technicznej, wyłoniły się

22 Relacja Aurelii Boruckiej-Nowickiej, w posiadaniu autora.

23 Ibidem.

24 Ibidem.

grupy miłośników muzyki, plastyki, literatury i sztuki teatralnej. Z czasem grupy te rosły liczebnie stając się zapleczem intelektualnym i środowiskowym dla bydgoskich twórców. Oprócz wymienionych już aktywnych twórców bydgoskiego życia kulturalnego do ich grona należał w omawianym czasie także początkujący poeta Andrzej Baszkowski. Autor sztuk scenicznych, publicysta i dziennikarz. Debiutował na początku lat 50-tych na łamach czasopisma „Pomorze” jako poeta. Dom otwarty, w którym bywali twórcy i postacie kultury, prowadziła Magdalena Byłczyńska²⁵. Stanisław Niewitecki, znany w Bydgoszczy numizmatyk, był niezwykle zaangażowany w życie kulturalne miasta. Jedną z najpopularniejszych i najbarwniejszych postaci powojennej Bydgoszczy i życia kulturalnego miasta była Joanna Witt-Jonscher. Prowadziła na wysokim poziomie życie towarzyskie i salon artystyczny w swoim prywatnym mieszkaniu przy ulicy 24 Stycznia. Bywali w nim m.in. Jarosław Iwaszkiewicz i Artur Rubinstein²⁶. Do grona aktywnych artystów, kształtujących oblicze kulturalne miasta, należał także Bronisław Zygfryd Nowicki. W 1945 roku był w grupie członków-założycieli zarządu okręgu ZPAP w Bydgoszczy. Brał bardzo aktywny udział w działalności związkowej i pracy na rzecz miasta. Został uhonorowany Złotą Odznaką Związku Polskich Artystów Plastyków. Zajmował się rysunkiem, grafiką artystyczną i użytkową, medalierstwem. Zakochany w Bydgoszczy zostawił wiele znakomitych grafik o tematyce bydgoskiej²⁷. Współpracował z Muzeum w Bydgoszczy, dla którego wykonał wiele wartościowych plakatów. Józef Makowski, artysta rzeźbiarz, malarz i rysownik należał do grona tych osób, które współtworzyły podstawy dla rozwoju bydgoskiego środowiska artystyczno-kulturalnego. Wraz z Kazimierzem i Anną Rafińskimi, Tadeuszem Mokrzyckim i Tadeuszem Tarkowskim znalazł się zaraz po wojnie w grodzie nad Brdą i rozwinął swoją niezwykle aktywną działalność twórczą, a także działalność społeczną w Związku Polskich Artystów Plastyków, do którego należał od 1946 roku oraz w Towarzystwie Przyjaciół Sztuki, którego był współzałożycielem²⁸. Jerzy Nowakowski, brat Tadeusza, dziennikarz, literat był bydgoszczaninem związanym od 1947 roku z prasą bydgoską – „Gazeta Zachodnią” i „Ilustrowanym Kurierem Polskim”. Od 1953 roku związany ze „Słowem Powszechnym” kierował oddziałem wojewódzkim tej gazety w Bydgoszczy. W 1952 roku założono Bydgoski Antykwariat Naukowy. Od początku był on ważnym miejscem dla życia kulturalnego miasta. Powstał dzięki „niesamowitej wprost pasji znanego w Bydgoszczy już w czasie międzywojennym bibliofila i numizmatyka Leona Rózdzańskiego, któremu dyrekcja Domu Książki poleciła uruchomienie na terenie miasta antykwariatu”²⁹. Powstał przy księgarni „Współczesna” jako dział antykwaryczny. Kilka miesięcy póź-

25 Patrz: Bydgoski leksykon muzyczny, pod red. Z. Prusa, Bydgoszcz 2004.

26 Z. Pruss, Powrót Joanny, (w:) „Promocje Pomorskie”, R.2001, nr 2, s.22.

27 S. Zengel, Rysunek i grafika Bronisława Zygryda Nowickiego, [w:] „Promocje Pomorskie”, R. 2001, nr 3, s. 26.

28 K. Jułga, Józef Makowski (1914-1997) – artysta i społecznik, [w:] „Promocje Pomorskie”, R. 1998, nr 11, s. 38.

29 M. Oparka, Czterdzieści lat Bydgoskiego Antykwariatu Naukowego, [w:] „Promocje Pomorskie”, R. 1993, nr 5, s.14.

niej L. Różdżański tak intensywnie i na wielką skalę rozwinął działalność, że uruchomiono antykwariat w osobnym pomieszczeniu. Siedzibę antykwariat uzyskał przy ul. Marszałka Focha 2 (w tamtym okresie ulica nosiła nazwę Armii Czerwonej). Kwartalnie publikowane oferty antykwariaty uczyniły go znanym licznej rzeszy bibliofilów i bibliotek w regionie i całym kraju. Antykwariat nawiązał wiele kontaktów i stałą współpracę z wieloma placówkami naukowymi, bibliotekami i bibliofilami w środowiskach naukowych. Podpisano nawet umowę z Polską Akademią Nauk, zobowiązującą antykwariat do opracowania i rozprowadzania dubletów i druków zbędnych tej instytucji. Tym sposobem trafiły do Bydgoszczy zasoby wydawnictw po dawnej Polskiej Akademii Umiejętności z Krakowa, a także książki znanego księgarza i bibliofila paryskiego Strzębosza³⁰. Umowę o podobnym charakterze antykwariat podpisał z Biblioteką Narodową w Warszawie. Był zaliczany do ważnych placówek kulturalnych w kraju.

Wiele do życia społecznego i kulturalnego miasta wniósł po wojnie dr Czesław Nieduszycki. Z miastem związany był od 1926 roku, gdy został sędzią okręgowym. Społecznie zaangażowany w życie kulturalne i krajoznawcze regionu. W 1945 roku powrócił z Warszawy do Bydgoszczy, gdzie do 1952 roku prowadził prywatną kancelarię notarialną. Reaktywował działalność Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego w Bydgoszczy. W 1946 roku został jego prezesem przyciągając do działalności PTK jeszcze przedwojennych działaczy. Podobnie jak w okresie międzywojennym PTK pod kierunkiem C. Nieduszyckiego organizowało liczne akcje krajoznawczo-turystyczne. Wygłaszane były także prelekcje o tematyce krajoznawczej i z zakresu dziedzictwa kulturowego Polski i regionu. Organizowano także kursy przewodników po mieście i regionie. Dr Nieduszycki przyczynił się do rozwinięcia ruchu turystyczno-krajoznawczego na skalę ponadregionalną, wzbogacając tym samym życie kulturalne Bydgoszczy. Był pierwszym prezesem Zarządu Okręgowego PTTK w Bydgoszczy. Jemu zawdzięczamy wyznaczenie wielu pieszych szlaków turystycznych regionie z uwzględnieniem zabytków i historycznych miejsc³¹.

Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego było w latach 50- tych muzeum wielowydziałowym. Udostępniano zwiedzającym zbiory archeologiczne, dotyczące historii miasta, zbiory sztuki polskiej, w tym malarstwo, grafikę i rzeźbę. Osobny dział poświęcony był Leonowi Wyczółkowskiemu. Muzeum posiadało także tzw. działy zamknięte, czyli niedostępne dla zwiedzających – zbiory numizmatyczne i militaria. Niemniej dyrekcja muzeum sukcesywnie powiększała zbiory numizmatyczne. Tym samym zgromadzono bogaty zbiór monet bitych głównie w mennicy bydgoskiej. W roku 1954 przeprowadzona została reorganizacja ekspozycji archeologicznej w kierunku dydaktycznym. Tym samym, wraz z wydanym ilustrowanym przewodnikiem, mogła lepiej służyć młodzieży szkolnej³². Dział archeologiczny gromadził zabytki z terenu

30 Ibidem.

31 J. Umiński, Czesław Nieduszycki 1879-1953, [w:] Bydgostiana, nr 6, BTN, Bydgoszcz 1974, s.60-61.

32 K. Borucki, op. cit., s.76.

Bydgoszczy głównie dzięki przeprowadzanym wykopaliskom. Ich natężenie nastąpiło jednak dopiero w latach 60- tych. W dziale historycznym muzeum gromadzono latach 50-tych zabytki cechowe, kościelne, skrzynie, lady, puchary, chorągwie. Pamiętano także o okresie II wojny światowej i niemieckiej okupacji. Dzięki wysiłkowi pracowników muzeum zgromadzony został bogaty zbiór dokumentów i fotografii.

W latach 1946, 1948, 1951 i 1952 zorganizowano w muzeum wystawy poświęcone malarstwu polskiemu XIX i XX wieku. Cieszyły się dużą frekwencją. Działalność wystawiennicza rozpoczęła się właściwie od otwarcia trzech wystaw 11 kwietnia 1946 roku: „Wystawa pamiątek bydgoskich”, „Malarstwo polskie XIX i XX wieku”, „Dzieło Leona Wyczółkowskiego”³³. Monograficzne wystawy były organizowane dla dwóch uprzywilejowanych malarzy: Wyczółkowskiego i Piotrowskiego. Temu ostatniemu w roku 1948 wydano jako pierwszy po wojnie katalog dzieł. Ponadto ukazywały się tradycyjne informatory i katalogi wystaw. Muzeum przyczyniało się do upowszechniania wiedzy o sztuce, ale także o historii i kulturze Bydgoszczy. Działalność edytorska wyrażała się m.in. w wydaniu w 1952 roku „Katalogu dzieł Leona Wyczółkowskiego znajdujących się w zbiorach Muzeum bydgoskiego. W setną rocznicę urodzin artysty”. Do 1950 roku najwięcej wystaw było poświęconych Wyczółkowskiemu i malarstwu polskiemu. W 1950 roku miały miejsce dwie ważne wystawy poświęcone miastu: „Piękno Bydgoszczy w obrazie i grafice” oraz „Stara Bydgoszcz w fotografii Piotra Wiszniewskiego”. Wyjątkowo dużą ilością wystaw zaowocował rok 1951. I choć obowiązywał już socrealizm oraz w pełni rozwinął się stalinizm w Polsce, muzeum zorganizowało tylko jedną wystawę w duchu „nowych czasów”: „Książki i reprodukcje malarstwa rosyjskiego”. Pozostałe wystawy tego roku to: „Leon Wyczółkowski na tle Krakowa”, „Artyści bydgoscy”, „Książka dziecka”, „Leokadia Łempicka, obrazy”, „Malarstwo polskie XIX/XX wieku”, „Stanisław Noakowski, szkice architektoniczne”, „Grafiki Leona Wyczółkowskiego”, „Zabytki i pamiątki miasta Bydgoszczy”, „Zabytki archeologiczne”, „Krajobraz Pomorza w fotografice Piotra Wiszniewskiego”, „Kopernik i Chopin oraz pamiątki po Leonie Wyczółkowskim”.

Dział sztuki polskiej XIX i XX wieku bydgoskiego muzeum był w latach 40 i 50 sukcesywnie uzupełniany. Wymienić w tym miejscu należy najlepszych polskich twórców, których prace znalazły się w omawianym okresie w zbiorach bydgoskiego muzeum: Wyspiański, Malczewski, Michałowski, Weiss, Pankiewicz, Ruszczyk, Boznańska, Witkiewicz, Makowski, Chwistek, Eibisch, Pronaszko, Taranczewski, Rzepińska, Niesiołowski, Cybis, Rafałowski, Gierowski. Dzięki darom zbiory grafiki wzbogacone zostały blisko 150 pracami bydgoskiego twórcy Stanisława Brzęczkowskiego i około 200 pozycjami Stanisława Łuczaka³⁴. Zakupiono także dzieła współczesnych artystów z I i II Biennale Grafiki w Krakowie. Zbiory plastyczne gromadzone były jeszcze w okresie międzywojennym. Po wojnie wzbogacano je o dzieła malarskie, rzeźbiarskie i graficzne artystów tworzących w Bydgoszczy i regionie. W roku 1955 nastąpiło otwarcie Galerii Plastyki Pomorskiej z wystawionymi

33 Z. Hojka, op. cit., s. 55.

34 Ibidem.

ok. 100 pracami. Dumą bydgoskiego muzeum były dzieła Leona Wyczółkowskiego tworzące już wtedy osobny dział. W 1948 roku dział został bardzo poważnie wzbogacony dzięki niezwyklej darowi rodziny Szulisławskich. Dar składał się z blisko 200 dzieł. Dzięki temu dział zbiorów Leona Wyczółkowskiego powiększył się do 500 eksponatów. Bydgoszczanie bardzo chętnie uczęszczali na wystawy i wernisaże, traktując muzeum jako jedną z najważniejszych kulturotwórczych placówek w mieście. Pod koniec lat 50 – tych przeciętna frekwencja wynosiła rocznie ponad 90 tys. zwiedzających³⁵. Ważną działalnością muzeum, promującą wartości artystyczne na prowincji, było urządzenie wystaw objazdowych z reprodukcjami dzieł, a w niektórych przypadkach także z oryginalnymi eksponatami. Muzeum im. L. Wyczółkowskiego szczyliło się tym, że jako jedno z pierwszych w Polsce zainstalowało urządzenia nagłaśniające. Prelekcje dla szkolnej młodzieży były łączone z projekcjami filmowymi lub przeźroczy. Spośród wielu wystaw organizowanych w II połowie lat 40–tych i w I połowie lat 50–tych dyrektor muzeum, Kazimierz Borucki, za ważne uznał wystawy poświęcone twórczości Leona Wyczółkowskiego. W 1952 roku obchodzono 100 rocznicę urodzin tego wybitnego twórcy. Była to znakomita okazja do przybliżenia bydgoszczanom postaci i twórczości Wyczółkowskiego. Muzeum urządziło z tej okazji wielką wystawę retrospektywną i wystawiło wszystkie prace, jakie miało w posiadaniu. Znaczenie muzeum w życiu kulturalnym Bydgoszczy w latach 50-tych wykroczało poza statutową funkcję. W muzeum odbywały się stałe posiedzenia i zebrania Towarzystwa Miłośników Miasta Bydgoszczy, Bydgoskiego Oddziału Polskiego Towarzystwa Archeologicznego i Komisji Sztuki Wydziału Nauk Humanistycznych Bydgoskiego Towarzystwa Naukowego. Stosunkowo niewiele w działalności muzeum było wystaw związanych z ideologią obowiązującą w PRL. Za takie można uznać wystawy z tematyką radziecką. Pierwsza tego typu pojawiła się w 1950 roku i dotyczyła sztuki radzieckiej w reprodukcji. W 1951 wystawiono książki i reprodukcje malarstwa radzieckiego³⁶. Konieczność obecności w programach wystawienniczych wątków radzieckich starano się obejść, organizując np. wystawy poświęcone rosyjskim twórcom. W 1952 roku miesięczną wystawę poświęcono twórczości Ilii Repnina. I ta wystawa składała się jedynie z reprodukcji. Z kolei w 1953 roku odbyła się krótka wystawa poświęcona architekturze ZSRR w fotografii a rok później archeologii radzieckiej. W latach 1949-1956 odbyło się w sumie 55 wystaw, z tego o tematyce rosyjskiej lub radzieckiej jedynie 6 wystaw. W tym samym czasie, oprócz wielu wystaw poświęconych twórczości Wyczółkowskiego, muzeum prezentowało twórczość takich polskich artystów, jak Maksymilian Antoni Piotrowski (obrazy i rysunki), Leokadia Łempicka, Stanisław Noakowski (rysunki), Piotr Triebler (prace rzeźbiarskie), Stanisław Brzęczkowski (prace graficzne), Halina Sąchocka, Irena Kuźdowicz, Witold Wasik, Barbara Pyszor, Henryk Królikowski. Szczególnym zainteresowaniem bydgoszczan cieszyły się wystawy fotograficzne autorstwa Piotra Wiszniewskiego. Prezentacje jego fotogramów przedstawiano w omawianym okresie aż czterokrotnie: „Stara Bydgoszcz w fotografii” (1950), „Krajobraz Pomorza w fotografii” (1951), „Z życia kulturalnego Pomorza

35 Ibidem.

36 Z. Hojka, op. cit., s.80.

w okresie 10-lecia Polski Ludowej w fotografii” (1954), „Zabytkowe budownictwa drewniane w województwie bydgoskim w fotografii” (1955). Muzeum dbało o promocję swojej działalności, stąd liczne plakaty o znacznej wartości artystycznej, ilustrowane katalogi, a także audycje radiowe. Ta część działalności muzeum czeka na odrębne opracowanie. Co roku organizowano w muzeum tygodnie „Ochrony Zabytków”. Była to wspólna akcja edukacyjna, w ramach której pracownicy muzeum przy współpracy Wojewódzkiego Urzędu Konserwatorskiego organizowali liczne wykłady i pokazy nierzadko ilustrowane projekcjami filmowymi. To wzbogacało znakomicie życie kulturalne Bydgoszczy, która w latach czterdziestych i pięćdziesiątych nie należała przecież do najbardziej prężnych pod tym względem ośrodków. Nieliczne placówki kulturalne brały na siebie nadzwyczaj dużo obowiązków, co przy bardzo skromnej ilości pracowników etatowych daje relatywnie pozytywny obraz. Gmach muzeum przy ul. Gdańskiej był dalece niewystarczający dla rozbudowanej działalności kulturalnej. Jednak dopiero na początku lat sześćdziesiątych udostępniło muzeum zabytkowe spichrze nad Brdą.

Ważnym dla życia kulturalnego środowiskiem było reaktywowane jesienią 1945 roku Towarzystwo Miłośników Miasta Bydgoszczy. Odtworzenie Towarzystwa dokonało się za sprawą prezydenta Józefa Twardzickiego. Decyzją wojewody pomorskiego z dnia 27 maja 1946 roku Towarzystwo Miłośników Miasta Bydgoszczy wpisano do rejestru stowarzyszeń i związków Urzędu Wojewódzkiego Pomorskiego w Bydgoszczy³⁷. Działalność rozpoczęto w maju 1946 roku. Początkowo zapleczem dla działalności Towarzystwa było Muzeum Miejskie w Bydgoszczy. Spośród jego pracowników m.in. rekrutowało się pierwsze grono członków. Do Towarzystwa należeli aktywni bydgoszczanie: Kazimierz Borucki, Aurelia Borucka, Alwina Bartoszyńska, Rajmund Kuczma, Józef Podgóreczny, Edward Szymańda, Tadeusz Esman. TMMB należało od początku do największych organizacji społeczno-kulturalnych w mieście. Rok 1946 był dla działaczy Towarzystwa bardzo intensywny, ze względu na obchody 600-lecia Bydgoszczy. Natomiast wg ustaleń Marka Romaniuka drastyczne ograniczenie aktywności przypadło na lata 1951 i 1952. W praktyce TMMB istniało wtedy jedynie formalnie. Ożywienie działalności nastąpiło dopiero w 1957 roku. Pierwszym prezesem Towarzystwa został Józef Twardzicki, którego w roku 1950 zastąpił Kazimierz Maludziński, przewodniczący Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Bydgoszczy. Swoją kadencję na stanowisku prezesa TMMB zakończył w 1953 roku. Po nim na krótko prezesowanie przejął Józef Podgóreczny³⁸. Zaslugą Towarzystwa w okresie tuż po wojnie było m.in. rozbudzanie patriotyzmu lokalnego i ochrona dziedzictwa historycznego.

W pierwszej połowie lat 50-tych XX wieku ważnym elementem życia kulturalnego Bydgoszczy nadal był ruch muzyczny. Poprzedniczką Państwowej Filharmonii była Pomorska Orkiestra Symfoniczna, powstała w 1946 roku. Jej działalność od-

37 M. Romaniuk, *Towarzystwo Miłośników Miasta Bydgoszczy w powojennej Polsce (1945-1997)*, maszynopis, s.1.

38 *Ibidem*.

bywała się w trudnych warunkach z powodu braku odpowiedniej sali koncertowej i konieczności tworzenia własnego dorobku od podstaw. W okresie funkcjonowania Pomorskiej Orkiestry Symfonicznej, czyli w latach 1946-1953, repertuar był wykonywany przez polskich wykonawców. Jak ustaliła Aleksandra Kłaput – Wiśniewska „w ponad 6-letniej działalności Pomorskiej Orkiestry symfonicznej tylko pięć razy występowali z tym zespołem wykonawcy z innych krajów”³⁹. Wśród znaczących wydarzeń w historii orkiestry żywotne wręcz znaczenie, właściwie decydujące o istnieniu zespołu, było przyznanie w 1947 roku stałej subwencji państwowej⁴⁰.

Starania K. Pałubickiego i J. Jasińskiego doprowadziły do powstania samodzielnej miejskiej orkiestry symfonicznej. Koncert inauguracyjny odbył się 7 maja 1946 roku w sali Pomorskiego Domu Sztuki i uświetnił obchody jubileuszowe 600-lecia miasta. Orkiestra rozszerzyła swoją działalność na cały region. Patronat nad nią objęło Bydgoskie Towarzystwo Muzyczne. Związana z tym była zmiana nazwy na Pomorską Orkiestrę Symfoniczną. Orkiestra została upaństwowiona w 1953 roku dzięki staraniom Andrzeja Szwalbego, który przyczynił się również do budowy wspaniałego gmachu Filharmonii Pomorskiej, którego architektem był Stefan Klajbor⁴¹. Przybycie do Bydgoszczy Andrzeja Szwalbego miało jak się okazuje decydujący wpływ na późniejsze życie kulturalne miasta. Do Bydgoszczy przyjechał w 1946 r. mając 23 lata. Sam wspominał ten moment następująco: „W 1945 roku osiedliliśmy się z rodzicami w Ciechocinku. Ojciec pochodził z Ciechocinka, a matka z Nieszawy, nasze znalezienie się tam nie było przypadkowe. A z Ciechocinka do Bydgoszczy jest stosunkowo niedaleko i tutaj poznaliśmy się z moją żoną Dobrosławą z Ruszkowskich. Osiedliliśmy się w mieszkaniu jej rodziców właśnie przy ulicy Dworcowej. W ten sposób na trwałe związałem się z Bydgoszczą”⁴². Andrzej Szwalbe był organizatorem życia muzycznego i w ogóle kulturalnego miasta. Był twórcą i wieloletnim dyrektorem Filharmonii Pomorskiej. Z wykształcenia prawnik, a jednocześnie znakomity znawca kultury muzycznej, wręcz erudyta. Stanowisko dyrektora bydgoskiej Filharmonii Pomorskiej objął w roku 1951 i piastował ją aż do roku 1991. W omawianym okresie doprowadził przede wszystkim do budowy gmachu Filharmonii, a później do budowy salonu BWA w Bydgoszczy. Zajmował się bardzo intensywnie organizacją życia muzycznego i kulturalnego miasta. Z jego też inicjatywy w Bydgoszczy doprowadzono do organizowania działalności operowej, której efektem jest jej obecny gmach. Był pomysłodawcą i inicjatorem większości powstałych po wojnie instytucji kulturalnych w Bydgoszczy. Gmach Filharmonii ma akustykę ocenianą przez fachowców

39 A. Kłaput-Wiśniewska, *Filharmonia Pomorska w Bydgoszczy jako forum międzynarodowych kontaktów artystycznych minionego pięćdziesięciolecia* [w:] *Bydgoszcz miasto wielu kultur i narodowości*, pod redakcją Katarzyny Grysińskiej, Włodzimierza Jastrzębskiego, Alberta S. Kotowskiego, Bydgoszcz 2009, s.233.

40 Ibidem.

41 A. Śliwińska, www.bydzia.pl/filharmonia; por.: *Bydgoski Informator Kulturalny nr 12 (1995)*, nr 5 (2003), *Rocznik Kulturalny Kujaw i Pomorza, rok 1975-1976, folder Filharmonii Pomorskiej (1991)*.

42 A. Szwalbe, *Życie na przełomie*, [w:] „Promocje Pomorskie”, r.1998, nr 5, s.13. Por.: A. Bezwiński, Andrzej Szwalbe – portret niedokończony, *Filharmonia Pomorska Bydgoszcz 1996*.

jako jedną z najlepszych w Europie. Wokół siedziby Filharmonii powstała z inspiracji Andrzeja Szwalbego cała dzielnica muzyczna. Na mocy zarządzenia Ministra Kultury i Sztuki z dnia 15 grudnia 1952 roku działająca w Bydgoszczy Pomorska Orkiestra Symfoniczna została z dniem 1 stycznia 1953 roku upaństwowiona i otrzymała oficjalna nazwę Państwowej Filharmonii Pomorskiej⁴³. Kamień węgielny pod gmach Filharmonii został położony 26 czerwca 1954 roku, jednak działalność w nowym gmachu rozpoczęła się już po 1956 roku. Koncert inauguracyjny odbył się 16 listopada 1958 roku, a orkiestrą dyrygował Zbigniew Chwedczuk. Jednak lata świetności życia muzycznego Bydgoszczy po 1956 roku nie byłyby możliwe bez fundamentów położonych w okresie, nazwijmy go pionierskim, powojennym. I w tym okresie mieszkańcy Bydgoszczy mieli jednak okazje do kontaktu z zagranicznymi wykonawcami. W 1947 roku koncertowali Newton Wood, który grał rapsodię angielską na fortepian F. Deliusa. Orkiestrą dyrygował Clarence Raybould. W tym samym roku występowała w Bydgoszczy Monique Bruchollerie jako solistka w koncercie b-moll Piotra Czajkowskiego⁴⁴. W 1948 roku miłośnicy muzyki w Bydgoszczy mieli wyjątkową okazję uczestniczyć w wieczorze symfonicznym i recitalu skrzypcowym Ivry Gitlisa i Leonarda Cassini. Natomiast w 1949 roku koncert wiolonczelowy Saint-Saensa grał Albert Katz z Izraela. Wreszcie w 1952 roku z gościnnym występem przebywał w Bydgoszczy Scaba Bokay z Węgier. Na Pomorzu koncertował jako laureat konkursu im. H. Wieniawskiego. Wykonał koncert skrzypcowy M. Karłowicza⁴⁵. Koncertowały też orkiestry, chociaż brak odpowiedniej sali i wysokie koszty organizacyjne spowodowały, że doszło wtedy jedynie do występów dwóch zespołów kameralnych. W 1955 roku wystąpiła Orkiestra Kameralna Wilhelma Strossa z Niemiec, a w 1956 roku kwartet „Tatrai” z Węgier. Zatem przełomowym rokiem w życiu muzycznym Bydgoszczy był dopiero rok 1958. W sferze muzycznej życie kulturalne Bydgoszczy wzbogacała od 1950 roku działalność Orkiestry Reprezentacyjnej Pomorskiego Okręgu Wojskowego⁴⁶. W 1955 roku uległa likwidacji zasłużona dla życia kulturalnego Bydgoszczy Orkiestra Polskiego Radia. Jej muzycy przeszli do Filharmonii Pomorskiej. Połączone w ten sposób orkiestry składały się z 87 muzyków i trzech dyrygentów: Romana Mackiewicza, Roberta Stefanowskiego, Zdzisława Wendyńskiego. Natomiast założyciel orkiestry radiowej A. Rezler opuścił niestety Bydgoszcz i przeszedł do Filharmonii Narodowej w Warszawie.

Omawiany okres historii miasta kończą symbolicznie ważne wydarzenia kulturalne. W 1955 roku uroczyste obchodzono w Bydgoszczy setną rocznicę śmierci Adama Mickiewicza. Wystawiono sztukę Wacława Kubackiego pt. „Rzymska wiosna”. W tym samym roku odbyło się spotkanie przedstawicieli związków twórczych z trzech województw: bydgoskiego, gdańskiego i koszalińskiego. Przedmiotem narady było utworzenie czasopisma artystyczno-kulturalnego na obszar Polski pół-

43 J. Kuszewski, op. cit., s.29.

44 A. Kłaput-Wiśniewska, op. cit., s.233.

45 Ibidem.

46 Por.: Tradycje muzyki instrumentalnej na Pomorzu i Kujawach [w:] Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej, red. Franciszek Nowak, Anna Nowak, Katarzyna Delert-Kalisz, nr 15, Bydgoszcz 2002.

nocnej. Także w 1955 roku teatr bydgoski obchodził dziesiątą rocznicę działalności. Połączone Teatry Ziemi Pomorskiej miały setną premierę. W 1956 roku, 7 kwietnia, Adam Grzymała-Siedlecki obchodził 60-lecie pracy twórczej. Był nestorem polskich krytyków teatralnych, wybitnym pisarzem i teatrologiem. Przełom październikowy w 1956 roku kończył okres odradzania się życia kulturalnego w Bydgoszczy. Pod wieloma względami był to okres trudny, nierzadko pionierski, ale dający podstawy do późniejszego, już na większą skalę rozwoju życia kulturalnego coraz większej Bydgoszczy, aspirującej do grona najbardziej znaczących miast w kraju.

BIBLIOGRAFIA

Opracowania

- A. Bezwiński, *Andrzej Szwalbe – portret niedokończony*, Bydgoszcz 1996
- Bydgoszcz wczoraj i dziś 1945-1980*, praca zbiorowa pod red. Stanisława Michalskiego, Warszawa-Poznań 1988
- Bydgoski leksykon muzyczny*, pod red. Zdzisława Prusa, Bydgoszcz 2004
- Bydgoszcz miasto wielu kultur i narodowości*, pod red. Katarzyny Grysińskiej, Włodzimierza Jastrzębskiego, Alberta S. Kotowskiego, Bydgoszcz 2009
- Dzieje Bydgoszczy. Calendarium*, Bydgoszcz 1968
- Kultura bydgoska 1945-1984*, praca zbiorowa pod red. Krystyny Kwaśniewskiej, Bydgoszcz 1984
- M. Romaniuk, *Towarzystwo Miłośników Miasta Bydgoszczy w powojennej Polsce (1945-1997)*, maszynopis w zbiorach autora

Czasopisma

- „Bydgostiana”, nr 6, R. 1974
- „Muzealnictwo”, nr 2, R.1964
- „Promocje Pomorskie”, roczniki od 1992 do 2005
- „Spotkania z zabytkami”, nr 4, R. 2005
- „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej”, nr 15, R.2002

Netografia

www.bydzia.pl/filharmonia

Źródła wywołane

Relacja Aurelii Boruckiej-Nowickiej, w zbiorach autora

Abstract

The main institutions of culture in Bydgoszcz between 1921-1956 was: Municipal Museum, Symphonic Orchestra, Polish Radio, Pomeranian Philharmonic. Bydgoszcz underwent a period of rapid growth at the beginning of the 20th century. With a population of 50 thousand, the first decade of the 20th century saw the opening of the city's first steel bridge, municipal library, as well as an emergency room in the municipal hospital. Statues depicting the Deluge and one of the city's symbols, the Archeress, were too unveiled around this time. In 1919, Bydgoszcz once again became a part of Poland under the Treaty of Versailles. In 1931 Leon Barciszewski became the mayor of the city, which by this time had a population of 120 thousand inhabitants. By the end of 1945, Bydgoszcz's population counted 135 thousand inhabitants. On September 11, 1946, the Leon Wyczółkowski District Museum opened its doors to the general public. The following years were spent on restoring the damage done during the war. Bridges were rebuilt, as was the theater. By 1950, Bydgoszcz's population had once again grown, this time to 170 thousand inhabitants. The building of the Pomeranian Philharmonic, as well as the Artists' Exhibition Agency were opened in 1958. After Bydgoszcz was liberated from the Nazi occupation, the broken up collections of the Municipal Museum were placed in the rooms of a former Pawnshop at Pocztowa Street. Due to such a situation, the task of an utmost importance was to obtain a new location. Kazimierz Borucki proposed adaptation of the building of, a former Municipal Hospital located at 4 Gdańska Street. Here it should be mentioned that the concept of using the former hospital was not a new one. Already in 1934 there was a project according to which after a new hospital would be approved for use, the old hospital should be assigned to the Museum. As a result of many efforts, the mayor of the city, Józef Twardzicki, decided that after the hospital was left by the army, it would be taken over by the Municipal Museum. In January 1946 adaptation works began. The floor was designated for a painting gallery, whereas the available rooms on the ground floor were to provide place for the Bydgoszcz souvenirs and archeological items. Municipal authorities planned that the opening of the Municipal Museum would be a part of celebration of the 600th anniversary of the city's existence. The exact date was 11 April 1946, the date of birth and, a name day of an outstanding artist – Leon Wyczółkowski. Also on that day, the governor of the Pomeranian Province, Wojciech Wojewoda, led the opening ceremony of the Municipal Museum that, from that day on, was named after Leon Wyczółkowski. For the period directly following World War Two, prewar organizational forms were applied. In 1946, Leon Wyczółkowski's name was added to the name of the Municipal Museum. Kazimierz Borucki became the first postwar director of the Museum, and maintained that position until he retired in 1964. The Museum takes an active part in the cultural life of Bydgoszcz by cooperating with local organizations, associations, cultural and educational institutions, and acting mainly with the purpose of broadening of historical knowledge and propagating art. It organizes scientific sessions, its curators and employees of particular departments conduct museum lessons, exhibition catalogues, guides and information brochures are published, popular science literature is created. Further information on the Museum's other activities besides arranging exhibitions has been included in the review of the Department of Education and Promotion. Symphonic Orchestra, The Bydgoszcz Philharmonic ranks among the leading musical institutions in the country. It has two permanent artistic groups. One is established in 1946. Its traditions date back even further, to the interwar period, to City Symphonic Orchestra which exist at that time. The most important persons, creators of culture after 1945 were: Arnold Rezler, Tadeusz Kański, Aleksander Rodziewicz, Adam grzymała-Siedlecki, Marian Turwid, Jan Piechocki, Alfred

Kowalkowski, Kazimierz borucki, Zofia pietrzyk, Bronisław Z. Nowicki, Florian Dąbrowski, Czesław potemski, Magdalena Bylczyńska, Joanna Witt-Jonscher, Józef makowski, Andrzej Szwalbe, Tadeusz Esman.

Keywords: Bydgoszcz, culture, intelligence, music, theatre, museum

Magdalena Dziugieł-Łaguna

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

MIĘDZY TRWANIEM A ROZPADEM - OBRAZY DWORU W LITERATURZE DRUGIEJ POŁOWY XIX WIEKU

Zjawisko historyczno-kulturowe - jakim jest dwór – zadziwia swym głębokim wnikiem w pejzaż fizyczny i mentalny Polski. To jego zakorzenie jest tak przenikliwe, że nie sposób oddzielić aksjologii dworu od pojęć mu pokrewnych, zbliżonych semantycznie, tj. domu i ojczyzny¹, zawsze wartościowanych dodatnio, związanych bowiem z poczuciem narodowej tożsamości, obywatelstwa, swojskości i bezpieczeństwa. Przez cztery stulecia dominujący architektonicznie w rodzimym krajobrazie, wyznacza niejednokrotnie granicę polskości, w potocznym bowiem przeświadczeniu: tam Polska sięga, gdzie wznosi się dwór, będący zawsze centrum życia i kultury (np. kresowe dwory jako strażnice i twierdze krańców Rzeczypospolitej, nieustępujące wyposażeniem dworom wiejskim w zachodniej Europie).

W ciągu kilku wieków panowania dwór niewątpliwie przemienia swe oblicze: od pełnych dynamizmu, malowniczości i monumentalizmu kształtów barokowych do prostych, pełnych powagi i dostojeństwa konturów dworu klasycystycznego, przeznaczonego na domostwa dla średniozamożnej szlachty (koniec XVIII w.)². Pomimo te procesy zachowuje on pewne elementy rozpoznawalne dla tego typu architektury *vernacular*. Wznoszony w malowniczej przestrzeni przyrody, można by rzec, w ziemskim Edenie, dwór szlachecki jest budowlą parterową, opartą na planie prostokąta, krytą czterospadowym dachem, posiadającą wsparty na kolumnach ganek. Taki jego obraz utrwala literatura XIX stulecia i choć początkowo pisano o dworze szlacheckim

1 Zob. J. Z. Lichański, *Dom w literaturze staropolskiej i oświeceniowej. Próba charakterystyki sposobu użycia pojęcia*, [w:] *Obraz domu w kulturach słowiańskich*, pod red. Teresy Dąbek-Wirgowej i Andrzeja Z. Makowieckiego, Warszawa 1997, s. 15-23.

2 Zob. J. Żenkiewicz, *Architektura i fazy rozwojowe dworu polskiego*, [w:] tegoż, *Dwór polski i jego otoczenie. Kresy północno-wschodnie*, Toruń 2008, s. 23.

(XVII-XVIII w.), to obecnie mówi się o szlachecko-ziemiańskim, tj. takim, który korzenie swe wywodzi od sarmackich antenatów, tyle że w nowej, zmienionej na niekorzyść, rzeczywistości II połowy wieku XIX staje się on siedzibą już ziemiańskich jego spadkobierców.

To, co niewątpliwie przykuwa uwagę w literackich portretach dworzyszczka, to niemożność znalezienia pełnego wizerunku jego sylwetki. Najczęściej bowiem opis narratorski koncentruje się na jakiejś dominancie architektonicznej, np. układzie egzotycznych w swym kształcie okien, drzwiach wąskich i wysokich, czy ganku o kolumnach spowitych bujnym kwiatem powojów (np. w *Bene nati*, *Ad astra*, *Nad Niemnem* E. Orzeszkowej). Niemniej jednak wciąż jest to dość spójny, pozbawiony wielu szczegółów, ale zwarty wizerunek dworu ziemiańskiego, który poprzez ganek zaprasza do wnętrza o pięknych jesionowych posadzkach, wypełnionych sprzętami pamiętającymi dawne, świetne czasy (*Dwa bieguny* Orzeszkowej). Stopniowo jednak jego portret będzie się zawężał. Jest to nadal opis oparty na zabiegu *pars pro toto*, tyle tylko, że zostaje on przepuszczony przez pryzmat świadomości bohatera. Odbija więc jego, często bolesne, widzenie świata. Tego typu narrację personalną prezentuje np. powieść S. Brzozowskiego *Płomienie*, której treścią jest biografia rewolucyjnego działacza, Michała Kaniowskiego, wywodzącego swój rodowód od arystokratycznych przodków. Pewnego dnia Michał znika, porzucając swój rodzinny dom, ojca i narzeczoną. Od tej chwili egzystować będzie gdzieś w konspiracyjnych mieszkaniach w głębi Rosji. W Topolówce zaś czekać będą na jakąkolwiek wiadomość, choćby na jedno tylko o nim słowo. Świadomość bohaterów kształtuje poczucie ogromniejszego wciąż osamotnienia. Stąd dwór opisywany jest poprzez doznanie pustki, a ponieważ stryj Oktawian i Ola trwają wyczekując na Michała, to i dwór zawęża się do dwóch przestrzeni: okien i dębowych drzwi, spoza których na pewno w ciszy - zalegającej te przestrzenie - da się usłyszeć odgłos kroków powracającego buntownika.

Historia dziewiętnastowiecznego dworu spleta się nieodłącznie z dziejami ojczyzny. W dużej mierze bowiem o jego kondycji decyduje geopolityczne położenie Rzeczypospolitej, leżącej - niby w żelaznych kleszczach - pomiędzy granicami Prus i Rosji. Świadomość tego faktu i jego wagę artykułują np. bohaterowie prozy S. Żeromskiego, którzy otoczeni, gęstniejącym od przemocy, mrokiem powstania styczniowego, tak charakteryzują własną sytuację:

Polskie plemię popadło między dwa młyńskie koła zagłady - między Niemców i Moskwę. Musi się stać samo młyńskim kamieniem, albo będzie zmielone na pokarm Niemcom i Moskwie. Nie ma wyboru. Zbyteczne jest wszelkie o tym słowo³.

Pełnię wynikającego stąd dramatyzmu, w której morza krwi i cierpienia paradoksalnie konieczne są do przetrwania - hartującego się w nich - narodu⁴, wyraża Hubert Olbromski z *Wiernej rzeki*, którego losy stają się tragiczną wykładnią biografii Polaka XIX wieku. Dwór u Żeromskiego wypełnia walka i gwałt, przeniesione tu ze świata

3 S. Żeromski, *Wierna rzeka. Klechda domowa*, opracował Zdzisław Jerzy Adamczyk, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1978 (BN I 232), s. 101.

4 Zob. J. Z. Adamczyk, *Wstęp*, [w:] tamże, s. XXXIV.

ogarniętego chaosem wojny. Niezdoły, rozgrabione i spalone, stoją jeszcze, ale obok wzbierają już nurty wiernej rzeki, które zamkną się - bo to tylko kwestia czasu - nad dworem jak wieko nad trumną.

Inne - równie przepelnione zgrozą - obrazy niszczycielskich działań rosyjskiego żołdactwa przynosi powieść M. Rodziewiczówny zatytułowana *Pożary i zgliszcza*. Płonące jak pochodnie dwory szlacheckie zostały złożone tu niby w całopalnej ofercie na ołtarzu cierpiącej Ojczyzny. Owa symbolika płomienia ofiarnego staje się udziałem także bohaterów Orzeszkowej. Biblijny kontekst czynu Abrahama na górze Moria wzmagą jeszcze duchową wielkość poddających się woli nieba dziadów i ojców, płacących cenę najwyższą za posiadane idee, którzy tracą życie

[...] nie prosili o chwałę swoją, ale triumf tego, za co walczyli, spokojni byli na dumę, ucisk i natrząsanie się niesprawiedliwych, byleby tylko po ich męczeństwie zorza rozwiódła się nad tym, co ukochali⁵.

Tak więc bohaterowie w odruchu obronnym, ale i z konieczności zracjonalizowania własnego i cudzego cierpienia, stawiają pytania o celowość powstańczej walki. U Orzeszkowej Seweryna Zdrojowska z *Ad astra* konstatuje

Gdybyż to duch ludzki był płótnem tkanym na jednych zawsze krosnach, w izbie szczelnie zamkniętej przed prądami wolnego powietrza, które krzyżują i rwą nici wątków! Bywają wprawdzie takie: *la foi du bûcheron*, to taka nitka z grubej kądzieli osnuta na jedne wiecznie wrzeciono, wśród ścian ciemnych i ciasnych. (A 204)

Partykuła *gdybyż* podkreśla życzeniowy charakter wypowiedzenia, jest to bowiem marzenie nie do urzeczywistnienia, bohaterowie wiedzą przecież doskonale, że ludzkie czyny dyktuje historia, konieczność – oto ich prawo. Na tym tle wątek krwawych powstań narodowych jest odruchem buntu wobec klaustrofobicznego zacieśniania się przestrzeni pozbawionej wolności, buntu, nad którym – jak stwierdza Olbromski - zbędne jest każde słowo. Topos uwięzienia w historii jest doświadczeniem permanentnym dworu dziewiętnastowiecznego.

Tak udręczony i zmaltretowany dwór odbija jak w zwierciadle egzystencję narodu zniewolonego, który jednakże nigdy nie wyrzeknie się swej polskości. Wyrazem tych nasilających się postaw w swej istocie obronnych (G. Borkowska mówi o „syndromie obłożonej twierdzy”⁶) staje się postulat utrzymania nade wszystko ziemi, a pośrednio dworu właśnie, który uosabia Ojczyznę. W świetle tego dwór staje się światem antyataków, w którego przestrzeni możliwe jest doświadczenie wolności, to prawda - mocno uwarunkowanej, okrojonej do czterech ścian „modrzewiowego” domu, ale wypełnionych polskością: mową, obyczajem, religią, pamięcią. Ta jego cecha nie ulegnie zmianie, co potwierdzają chociażby polskie domy budowane na zesłaniu, dla których architektoniczną matrycą jest niewątpliwie soplicowski dwór. Wznoszone

5 E. Orzeszkowa, J. Romski, *Ad astra, dwugłos*, Kraków 2003, s. 211; dalej zastosowano następujący zapis: A -dla oznaczenia tytułu, cyfra arabska – odsyłająca do strony, z której zaczerpnięto cytata.

6 Zob. G. Borkowska, *Stańcicy*, [w:] eadem, *Pozytywiści i inni*, Warszawa 1996, s. 27.

przez powstańców w nieograniczonych przestrzeniach Syberii, stają się dwory zjawiskiem nacechowanym aksjologicznie: dom o pobielonych ścianach przemienia się w emblemat polskości, komunikuje bowiem za pomocą architektonicznego języka ezopowego⁷ swą obcość w surowym pejzażu Rosji, to dom niewątpliwie rozpoznawalny. Ale dom to także wyraz stabilizacji – jak zauważa A. Zwolan – jego wybudowanie przywiązuje więc do ziemi wrogów, a odrywa od ojczyzny, która gwoli ścisłości nie zawsze wie, jak przyjąć powracających z wygnania (np. Załogowskiego, bohatera *Wysadzonego z siodła* A. Sygietyńskiego, którego tak samo jak Wokulskiego z *Lalki* B. Prusa, przyjęto z nieskrywaną wrogością, pamiętając skąd wiodą ich drogi).

W świetle powyższego staje się jasne, że wizerunek dworu w II połowie XIX stulecia zdominowany zostaje przez dwa antytetyczne procesy. Z jednej strony są to przemiany polityczno-ekonomiczne (tj. kontrybucje popowstaniowe, ustawa uwłaszczeniowa niszcząca materialną egzystencję dworu albo zaostrzony, a trwający od lat trzydziestu, czyli od 1831 roku, proces legitymizacyjny szlachty, który deklasuje niemogących udokumentować swego pochodzenia do stanu mieszczańskiego bądź chłopskiego, z wszystkimi tego konsekwencjami, tj. podatkami i służbą wojskową, trwającą aż piętnaście lat dla synów chłopskich⁸) uruchamiające przerażającą w swych skutkach degradację dworu, niejednokrotnie zakończoną jego pełnym unicestwieniem. Z drugiej – publicystyka i literatura piękna przeciwdziałać będą tej rzeczywistości. Dążenie do prawdy nałoży na nie jednak obowiązek diagnozowania stanu rzeczy i albo skieruje w stronę rozpadu świata wartości, albo jego kontynuacji, ukazując dwór jako narodowe *sacrum*, wypełnione wartościami szeroko pojętego patriotyzmu.

Dwór trwający

Znaczna większość generacji postyczniowej, której egzystencja przypada na omawiany tu okres, wywodzi się z dworu szlacheckiego: Henryk Adam Aleksander Pius Sienkiewicz herbu Oszyk, Aleksander Głowacki herbu Prus, Franciszek Rawita-Gawroński herbu Rawicz, Eliza Orzeszkowa z domu Korwin-Pawłowska, Antoni Sygietyński, Artur Gruszecki, Adam Asnyk, Maria Konopnicka – wszyscy wywodziли swe korzenie z ziemiaństwa, zaś Józef Bliziński czy Zygmunt Sarnecki pochodzili nawet z arystokratycznych, wielkopańskich domów. Stąd więc przestrzenie dworu są światem swojskim i doskonale im znanym – niemalże od podszewki, czymś tak naturalnym jak oddech przenikający płuca. I nagle na ich oczach świat ów, jego odwieczna harmonia, ład i bezpieczeństwo zostają zanegowane: w najlepszym razie ojcowizna ubożeje, w najgorszym – trzeba ją porzucić ze świadomością nigdy niemającego nastąpić powrotu, przechodzi bowiem w obce, a jakże często wrogie, należące do zabójcy, ręce (np. majątek rodzinny Sygietyńskiego zostaje skonfiskowany za czynny udział w powstaniu, a rodowa Milkowszczyzna Orzeszkowej tak zostaje obłożona podatkami kontrybucyjnymi, że nie sposób jej utrzymać).

7 Zob. A. Zwolan, *Aksjologia domu zesańczego*, [w:] *Obraz domu w kulturach...*, s. 39.

8 J. Żenkiewicz, *Degradacja dworu polskiego*, [w:] op. cit., s. 70-75.

Stąd powieści i dramaty przez pisarzy tych tworzone z dworu uczynią *teatrum* dla losów i działań swych bohaterów, których postawią przed dylematami niebagatelnymi, sięgającymi bowiem istoty ich człowieczeństwa. Najpełniejszy wizerunek tego domu polskiego przynosi twórczość Orzeszkowej, u której dwór kresowy wciąż egzystuje mimo niesprzyjającej atmosfery (np. zagrożenie polskości Litwy zjawiskiem wynaradawiającej emigracji zarobkowej, o czym mówi w *Australczyku*, także E. z Jeleńskich Dmochowska w *Dworze w Haliniszkach*), a w istocie zmieniających się warunków tego trwania, dla którego punktem odniesienia staje się tragiczny rok 1863. Siłą rzeczy losy bohaterów rozpadają się na dwa rozdziały: wszystka dostojność i wielkość, do których zdolny jest człowiek, miały miejsce przed owym punktem na osi temporalnej dziejów narodowych, wobec których przytłumiona i skrępowana terażniejszość jest już tylko ich bolesnym cieniem czy nawet zaprzeczeniem. Ową tragiczną świadomość odrzucanych bądź nierealizowanych wartości (symbolizują je rozpadające się czy miażdżone perły) odzwierciedlają rozważania Seweryny zawarte w liście do kuzyna Tadeusza Rodowskiego, z którym wiecie długi spór o aksjologiczny kształt świata:

Wszystko pod zmienionym światłem przemiana postać i naturę. Słuchać stukanie młotów rozłamujących góry, aby zrównały się z nizinami. W konchach serc z językiem pękają perły. Ideały kładą się do trumien. Po trumnach szemrze deszcz łez... To czasy płaczą, te, które przeszły, nad tymi, które przyjdą... (A 207)

I dalej:

Jam roiła nieraz, że ziemia nasza to siedlisko olbrzyma Zła, a zadaniem ludzkości jest walka z nim długa, krwawa, u której zwycięskiego końca, nad powalonym wrogiem bożego dzieła, ludzkość odrodzona stanie olbrzymem Dobra! (A 206)

Bohaterki Orzeszkowej - wywodzące z dworu swe korzenie - ukształtowane zostają przez męskich przodków, często wychowują się w rodzinach niepełnych, w swego rodzaju sieroctwie (np. matka w *Marii* porzuca rodzinę: męża i córkę). Tytułowej bohaterce z *Marii* czy Sewerynie z *Dwóch biegunów* i *Ad astra* zaszczerpiono niekobiece widzenie świata. Zostały ukształtowane bowiem na świadome siebie i własnych możliwości kreatywne istoty, które to wartości zaczerpnęły ich ojcowie ze świata antyku. Świat myśli starożytnej nakładał bowiem na człowieka obowiązek poznania siebie, by móc budować właściwe relacje z innymi i samym sobą, co B. Skarga charakteryzuje następująco:

Dusza potrzebuje pokoju, pouczał Seneka, powinna zatem znać siebie, wiedzieć, do czego jest zdolna, i być gotowa do poskromienia złudnych pragnień i namiętności, gotowa także do znoszenia cierpień, bolesnych okoliczności i przede wszystkim śmierci. Ten zatem tylko, kto pozna siebie, może znaleźć w sobie siły do walki z przejawami zła⁹.

Stąd bohaterki cechuje świadomość własnej podmiotowości, umiejętność wyrazistego oddzielania światów Ormuzda i Arymana: dobra od zła (Maria Porzewińska

9 B. Skarga, *O obywatelstwie*, [w:] eadem, *Człowiek to nie jest piękne zwierzę*, Kraków 2007, s. 150.

z *Marii*). Charakteryzuje je maksymalizm stawianych przed sobą celów, nie szuka ją kompromisów, usprawiedliwienia dla własnych postaw, często odrzucają swoje szczęście, by zapewnić je innym. Oto dramatyczna w przebiegu, ostateczna rozmowa pomiędzy Seweryną a Zdzisławem Granowskim, która potwierdza przeczuwaną, a teraz zwerbalizowaną niemożność pogodzenia biegunowych światów wartości obojga bohaterów:

- Wiesz co? Krasowce i wszystko, co w nich jest rozdaj... rozdaj wszystko [...] zrób z tym wszystko, co tylko chcesz... zbuduj z tego fundamenty, filary, świątynie, jakie tylko na myśl ci przyjdą... nic nie posiadaj, nic zupełnie... ale wróć do posiadania samej siebie... opuść państwo tragedii, wejdź w świat powszedniejszy zapewne, ale ten którego ja... opuścić dla twego...

Nie mogłem mówić dalej, wyrazy więzły mi w gardle, drżałem. Ona milczała, aż drżąc także, z chwilowym wzniesieniem w górę twarzy pobladłej, cicho wymówiła:

- Nie...

A potem, z większą mocą powiedziała:

- Nigdy¹⁰.

Źródło tego heroizmu tkwi w projekcie¹¹ realizowanym przez Sewerynę, a opartym na idei szeroko pojętego demokratyzmu. Jego celem jest zmiana nieprzyjaznej, wrogiej, kładącej się kirem żalobnym terażniejszości w obiecującą przyszłość. Czytniacz z Krasowiec centrum ładu, nowoczesności, celowej pracy, ta młoda kobieta staje się spadkobierczynią wartości swych przodków: ojca i brata, który zmarł w Rosji, zamęczony za udział w styczniowym zrywie. Postawy te nie tylko ujawniają, ale i uczą szlachetnego obywatelstwa, objawiającego się troską o innych, a *de facto* o kondycję ojczyzny i jej przyszłe odrodzenie.

B. Noworolska stwierdza, że taki program działania Seweryny jest niczym innym jak kontynuacją, choć w zmienionej, nowej formie, walki narodowowyzwoleńczej¹². Bohaterka bowiem prowadzi szeroko zakrojoną działalność dydaktyczną: wspiera ludzi potrzebujących, szczególnie młodych i dzieci, ponieważ to ich losy zadecydują o przyszłej wielkości narodu. Jej dwór (*Dwa bieguny i Ad astra*) egzystuje życiem innych, z którymi łączy ją „węzły pokrewieństwa i współdziałania”. To także tym przyszłym obywatelom Polski Seweryna przekazuje w procesie wychowania systemy wartości, które jak tarcza Leonidasa uzbroją ich do starcia z twardą rzeczywistością. I choć sama nie zakłada rodziny, to właśnie jest jej współczesna rodzina, której najpewniej przekaze ziemię. Nikt bowiem tak jak ona nie czuje wagi nakazu utrzymania za wszelką cenę ojcowizny uświęconej ofiarą życia. Dobrym tego potwierdzeniem są refleksje, którym oddaje się dziedziczka Krasowiec obejmująca okiem gospodarza przestrzeń okołodworską:

10 E. Orzeszkowa, *Dwa bieguny*, Warszawa 1977, s. 256.

11 Zob. B. Skarga, *Świat społeczny*, [w:] eadem, *Tercet metafizyczny*, Kraków 2009, s. 120.

12 Zob. B. Noworolska, *Pamięć Edenu*, [w:] eadem, *Eliza Orzeszkowa, trwanie, pamięć, historia*, Białystok 2005, s. 150.

Pogodnie, prawie wesoło patrzała na drobne światła, mrugające wśród gęstej zieleni dziedzińca. Były to okna oświetlone blaskiem płonących za nimi ognisk rodzinnych. Przychodziły stamtąd tłumione oddaleniem urywki rozmów, wybuchy śmiechów, świegoty głosów dziecinnych. Głosy dobrze jej znane i dusze znane. Splot losów ludzkich, drobnych, pokornych, licznych, którego nici, spoczywały w jej dłoniach. (A 15-16)

Jak widać z powyższego dwór u Orzeszkowej jest jak muszla perłopława, ujawniająca w swym wnętrzu drogocenną perłę: świat wartości, które formują osobowości obdarzone pięknym, często wykutym w cierpieniu, duchem. Bez wątpienia w kresowych dworach tkwi źródło aksjologicznych wzorów do naśladowania. Tę właśnie świadomość pozyskuje jeden z bohaterów wczesnej powieści Orzeszkowej zatytułowanej *W klatce*, który zwraca się do swej narzeczonej tymi słowami:

Nie uwierzysz, Klotyldo, jak miłe wrażenie wywiera na mnie Jodłowa. Mało podobnie pięknych miejsc widziałem. Patrząc na te stare drzewa wśród tej ciszy głębokiej mimo woli człowiek poważnieje i myślą wznosi się nad błahe drobnostki naszego światowego, salonowego życia. Nie dziwię się, że to śliczne i poważne rodzinne miejsce twoje wykołysało ciebie tak piękną i dobrą¹³.

Nadniemeńskie dwory wypełnia cisza, której doświadczenie pozwala na dogłębny obrachunek z samym sobą, tu słabość duszy musi być odrzucona na rzecz postaw pełnych heroizmu, czy wręcz przekuta w siłę i hart. Pustka przestrzeni przynależnych do kresowych siedzib, usytuowanych pomiędzy pustynią a puszcza, samotność przeżywana wśród dworskich pokojów są przeznaczone tylko dla najmocniejszych. Tak więc w krasowieckim dworzyszczu Zdzisław Granowski nie podejmie się życia człowieka dostojnego, pełnego powagi i odpowiedzialności (do czego motywuje go Seweryna swoimi, dla niej także, niełatwymi wyborami). W istocie rzeczy bohater zatrzymuje się w swym rozwoju i nigdy już nie dotrze do głębi szczęścia, którego źródłem są trud, ofiarność, altruizm, a nie hedonizm i egoizm. Na domiar złego w tych ostatnich właśnie postawach tkwią realne przyczyny zagrożenia dla egzystencji dworu dotkniętego przez historię i jej krwawy bieg – tak brzmi diagnoza Orzeszkowej.

Stąd w *Nad Niemnem* dworom porażonym melancholią przeciwstawi pisarka siłę odradzającej się wiecznie natury i pamięć o bohaterach, których groby skrywa w swym wnętrzu - przed okiem obcego i profana - Matka-Ziemia. To ich prochy przemienią się w ożywcze źródła: tożsamości, tradycji, trwania. W przestrzeniach mogił Justyna nauczy się własnego sumienia, tj. przejmie wartości, które ukierunkują jej ziemską wędrówkę: trud, miłość i poświęcenie wydadzą niegdyś owoce. Jednak warunkiem przemiany jest chęć jej dokonania, bohaterowie pozbawieni woli godnego istnienia opuszczą *teatrum* życia uwięzieni pomiędzy jednym a drugim narkotykowym majakiem: i nieważne czy ich nieautentycznym życiem rządzi morfina, czy złych lotów literatura (Różyc i pani Emilia).

Reasumując należałoby stwierdzić, że dwór szlachecko-ziemiański, którego tak różnorodny obraz przynosi proza autorki *Australczyka*, trwa - heroicznie opierając

13 E. Orzeszkowa, *W klatce*, Warszawa 1962, s. 279.

się wrogiej rzeczywistości II połowy XIX wieku - ponieważ jest przestrzenią wciąż wypełnioną żywymi wartościami.

Dwór w rozpadzie

U Bolesława Prusa na próżno szukać by podobnych w tonacji - jak u Orzeszkowej - portretów dworu szlachecko-ziemiańskiego. Nie jest ich znowu tak wiele, by można mówić o widzeniu różnorodnym, a dzięki temu pogłębionym (*Anielka*, *Placówka*). Może dlatego, że mowa w nich o ostatnim już etapie jego historii. Dwór umiera, ponieważ jego siła kulturowa wyczerpała się jak energia gasnącej gwiazdy czy jakiegokolwiek innego organizmu - o czym przekonuje się Prus jako baczny obserwator życia społecznego i pisarz zgłębiający jego nowoczesny nurt. Istniejący od zawsze dwór tak po prostu w pewnej chwili przestaje istnieć, rozpadając się na oczach bohatera *Placówki*:

Kiedy w parę tygodni po wyjeździe państwa Ślimak zajrzał do dworu, struchlał na widok zniszczenia. W oknach nie było szyb, przy drzwiach na oścież otwartych ani jednej kłamki, ściany obdarte, podłogi wyrwane. Salon podobny był do gnojowiska, w buduarze pani arendarka Joselowa postawiła kilka kojców z drobiem, a w kancelarii pana mieszkało parę Żydków i leżały ogromne stosy pił, toporów i łopat. [...]

- Kara boska! - szepnął chłop i strach go ścisnął na myśl o nieznannej potędze, co w oka mgnieniu zrujnowała dwór stojący od wieków¹⁴.

Fizyczna zagłada siedziby szlacheckich właścicieli dokonuje się na skutek procesów kolonizacyjnych obejmujących wieś powłaszczeniową. Nowi mieszkańcy dworu - obcy w jego ścianach - dewastują tę kulturową kolebkę bez sentymentu i żenady. Niezakorzenieni bowiem w jej aksjologii, nie odczuwają potrzeby jej obrony i kontynuacji. Przestrzeń dworu zapełniają więc rekwizytami koniecznymi do wypełnienia ich własnych zadań (rozparcelowanie majątku ziemskiego), co tylko pogłębia przepaść dzielącą oba światy. Wszystko, co świadczy o niegdysiejszym ucywilizowaniu tego miejsca i jego górowaniu nad barbarzyństwem przemienia się w ruinę, a chaos przeciwdziała ocaleniu. Zresztą nie ma tu nikogo, kto mógłby podjąć się tego zadania: dziedzic, który sprzedał w groteskowym rytmie karnawałowego balu majątek od wieków należący do rodziny, opuszcza ojcowizną porażoną nudą bez jakiegokolwiek obietnicy powrotu.

Z punktu widzenia kruchego bytu człowieka ta długotrwała obecność dworu w pejzażu wiejskim potwierdzała trwałość świata, choć zmiany stopniowo i nieodwracalnie się w nim dokonywały. Oto jakie refleksje nad biegiem dziejów snuje Owczarz, obserwując korowód szlacheckich gości zwraca się do znajdy z wyjaśnieniami:

14 B. Prus, *Placówka*. Przypisy i notę o autorze opracował Tomasz Jodełka-Burzecki, Warszawa 1971, s. 122; dalej zastosowano następujący zapis: P - dla oznaczenia tytułu, cyfra arabska odsyłająca do strony, z której pochodzi cytat.

- Widzisz tego, co mu blacha wyziera spod algiery, a na głowie ma mosiężny kociołek? To wielgi rycerz!... Tacy zawojowali pół świata dawnymi czasy, ale dziś już ich nie ma... [...]

- A przypatrz się temu z siwą brodą i z kitą u czapki. To wielgi pan i senator ...Tacy dawnymi czasy pół świata trzymali w garści, ale już dziś ich nie ma... (P 102)

T. Budrewicz zauważa, że Prusa jako wizjonera Polski przyszłości cechuje „krytycyzm wobec pamięci historycznej”¹⁵. Historia jest o tyle ważna dla pisarza, że nieodzowna do zdiagnozowania stanu współczesnego, tkwi na niej jednak kwantyfikator czasu przeszłego (co podkreśla Owczarz nawracająca fraza: „ale dziś już ich nie ma”), który co prawda można poddać ocenie, ale nie można go zmienić. Stąd daleko ważniejszy dla autora *Lalki* jest czas przyszły, który z kolei można zaprojektować i wykreować. Dlatego też nie to, co było w historii dworu go interesuje, ale to, co dopiero będzie. Postawę taką ujawnia chociażby w *Kronice Tygodniowej* z dnia 10. lutego 1884 r., pomieszczonej na łamach „Kuriera Warszawskiego”, a poświęconej sytuacji ziemiaństwa. Prus dokonuje tu druzgoczącej krytyki pozorowanych, bezsensownych działań szlachty. Z ironiczną bezwzględnością obnaża jej bierność gospodarczą, brak jakichkolwiek propozycji reform obejmujących rolnictwo, a które są nieodzowne wobec handlu ziarnem sprowadzanym zza Atlantyku, konkurencyjnym dla cen osiągniętych na krajowym rynku zbożowym. Być może polskie majątki ziemskie powinny już przechodzić na gospodarkę mięsną, a tymczasem trwają – stwierdza Prus - w jakimś dziwnym oczekiwaniu, że jakoś to będzie. Co najważniejsze w tym przekazie, pisarz popiera obywatelską propozycję ufundowania stypendiów dla młodzieży wiejskiej chcącej uczyć się mleczarstwa i wylicza, że osiem tysięcy dworów wiejskich, składając się co miesiąc po rublu, mogłoby zbierać sto tysięcy rocznie i ratując młodzież wykazać się postawą obywatelską: ci przyszli, wykwalifikowani robotnicy, zasilą przecież niegdyś polską gospodarkę. Aby wzmocnić jeszcze krytyczną ocenę współczesności, sięga Prus nieodmiennie do kontekstu historycznego. Oto co mówi na ten temat:

W epoce wojen krzyżackich, szwedzkich, tureckich, owi ...scy i ...wicze wysuwali się naprzód i historia zapisała ich nazwiska. Dziś jest epoka walk ekonomicznych i cywilizacyjnych, wszyscy w nich mają prawo odznaczyć się, ale chyba tylko wariat mnie może oskarżać o to, że historia współczesna wysuwa całkiem nowe nazwiska, między którymi ...blumy, ...szteiny i ...bergi wcale pokażną stanowią cyfrę. Czy to ja radziłem albo kazałem „starej szlachcie” cofać się od spraw ekonomicznych? Dziennikarz jest zwierciadłem, w którym odbijają się wypadki bieżące i nędznie wyglądałoby społeczeństwo, gdyby jego publicystyka trzymała się innych zasad¹⁶.

Cechą zasadniczą Prusa – jak widać - jest jego rzetelność obserwacji prowadzonej nad światem i nawet jeśli rzeczywistość ujawnia nieaprobowany stan rzeczy, nie cofnie się przed jej prezentacją. Stąd tak przerażające są obrazy rozpadającego się dwo-

15 T. Budrewicz, *Polska w roku 2008 – wizja Bolesława Prusa*, [w:] *Bolesław Prus: pisarz nowoczesny*, red. Jakub A. Malik, Lublin 2009, s. 112.

16 B. Prus, *Kroniki*, oprac. Z. Szwejkowski, t. 7, Warszawa 1958, s. 41.

ru, odbijają one bowiem stan faktyczny, a nie iluzoryczny, ziemiaństwa związanego z jego przestrzenią. W *Anielce* w pewnym momencie dwór zostaje porzucony przez prawowitego właściciela, który przehułał majątek. Pozostawiając rodzinę na pastwę losu, ani jednej myśli nie poświęci zabezpieczeniu kondycji domu. Stąd jego unicestwienie to tylko kwestia czasu:

Cały dach ogarnęły płomienie, szyby pękały, ze szczelin sufitu wydobywał się ogień. Gałązki i liście drzew, stojących przy dworze, poczęły się tlić. Dokoła domu było jasno jak w dzień, dym bijący w górę zasłaniał chwilami gwiazdy półprzezroczystą gazą. Koguty we wsi myśląc, że już świta, zaczęły pisać. W miasteczku dzwon kościelny uderzył na trwogę.[...] Wtem na prawym skrzydle domu zatrzeszczały krokwie i facjatka zapadła się na sufit. W chwilę później zegar w żółtej szafce wydzwonił cienko i prędko trzy kwadranse, przypominając, że i jego trzeba ratować.

Jeszcze chwila i rozległ się ogromny huk. Sufit spadł na podłogę, wypychając uragan płomieni. Niestrudzony zegar skończył swą wędrówkę¹⁷.

Metafora dokręcającej się sprężyny czasu, który przestaje być, to ostatni akord nad zmurszałym światem salonów. Jego niemoc, bierność, chorobę strawią niszczycielskie płomienie. Tego dworu nikt nie odbuduje, ponieważ rodzina, która zamieszkiwała jego ściany rozpada się tak samo jak on, zatraciła bowiem aksjologiczne podstawy swej egzystencji. Nic jej już nie scala i nie uratuje, nawet to miejsce, z którego trzeba uchodzić w nieznanne i obce strony.

Ruina grozi dworowi zawsze, kiedy opuszczony zostaje przez prawowitych właścicieli, co potwierdzają przykłady zaczerpnięte z *Placówki* i *Anielki*. W takich obrazach zostaje wyartykułowana dialektyka trwania i rozpadu, tak jak w opisie Białego Dworu z powieści Dmochowskiej pt. *Dwór w Haliniskach*, stąd warto go przytoczyć:

Ale za to widok dworskiego podwórza był naprawdę smutny. Bramy od dawna już nie było, tylko słupy po niej zostały, szczerbate, poobijane z tynku, zarosłe u góry mchem i nieśmiertelnikami. Na gazonie pienili się chwasty; wysoko wznosiły głowy wysmukłe pokrzywy, a psie rumianki znaczyły drogę brudnobiałymi plamami. [...] A staroświecki dom, murowany, z przybudowaną drewnianą wieżyczką, która miała mu nadawać pozór elegancji i cywilizacji, tonął w cieniu, skrzywiony, martwy jakiś i bezduszny w tej pustce, z zamkniętymi okiennicami i starannie zaryglowanymi drzwiami¹⁸.

Ów obraz to w istocie emblemat przemijania, potwierdzający kruchość ludzkiej egzystencji. Świat bowiem pozbawiony energii człowieczych starań staje się przestrzenią odwetu natury na śladach cywilizacji i kultury.

Jak widać z powyższego, cechą charakterystyczną dworu ziemiańskiego o korzeniach szlacheckich w powieściach Prusa jest jego stopniowy, powolny, ale nieodwracalny proces fizycznego rozpadu (kiedy dwór zasiedlają mieszkańcy pochodzący z warstwy nieszlacheckiej). Unicestwienie kultury materialnej związanej z przestrze-

17 B. Prus, *Anielka*, Warszawa 1957, s. 103-104.

18 E. Dmochowska, *Dwór w Haliniskach*, Warszawa 2005, s. 100-101.

nią dworu jest tylko skutkiem wcześniejszego rozpadu świata wartości, który przez szlacheckich synów postrzegany jest jako niepotrzebny i obciążający. Stąd nie wykazują oni najmniejszego zainteresowania tym, co się stanie z wielowiekową schedą, której rozkwit stanowił niegdyś o kondycji rodu. Nie odczuwają z tego powodu żadnego dyskomfortu czy wyrzutów sumienia, ponieważ spróchniały już wszystkie więzy, które łączyły dwór i tych ludzi w jeden harmonijny świat, jeden żywy organizm. Poniekąd ów stan rzeczy wynika także ze zmieniającej się rzeczywistości ekonomiczno-politycznej społeczeństwa II połowy XIX wieku. Wieś opuszczają bowiem ci, którzy nie chcą poddać się naturalnemu cyklowi życia podporządkowanemu rytmowi rodzenia i zamierania ziemi.

Na zakończenie warto chyba pokusić się jeszcze o odpowiedź na pytanie, z czego wynikają różnice w tak odmiennych sposobach ujmowania zjawiska dworu u prezentowanych tu czołowych pisarzy pozytywistycznych, a które można zawrzeć pomiędzy pojęciami trwania i rozpadu. Orzeszkowa jako mieszkanka Grodna, czyli tzw. ziem zabranych na co dzień boryka się z efektami wynaradawiających działań rosyjskiego aparatu represyjno-policyjnego. Podejmuje więc trud zdiagnozowania kondycji polskich dworów kresowych, by uratować je od nieuchronnego upadku. Stąd definiuje ona dwór jako przestrzeń oddziaływania tradycji unowocześnionej, zmodyfikowanej przez współczesne warunki ekonomicznego trwania. W terapeutycznym oddziaływaniu natury i historii, do którego się odwołuje w powieściach, zawiera postulat konieczny dla odzyskania stanu równowagi i harmonii. U Prusa natomiast do głosu dochodzi współczesność, to poprzez jej pryzmat pisarz patrzy na dwór ziemiański. Jego historia jest o tyle istotna, że niezbędna do opisu procesów rzeczywistości, a rzeczywistość jest taka, że dwór jako formacja kulturowo-historyczna wyczerpała swój potencjał i zmierza w stronę śmierci.

BIBLIOGRAFIA

I. Źródła

- E. Dmochowska, *Dwór w Haliniskach*, Warszawa 2005.
- E. Orzeszkowa, *Dwa bieguny*, Warszawa 1977.
- E. Orzeszkowa, *W klatce*, Warszawa 1962.
- E. Orzeszkowa, J. Romski, *Ad astra, dwugłos*, Kraków 2003.
- B. Prus, *Placówka*. Przypisy i notę o autorze opracował Tomasz Jodelka-Burzecki, Warszawa 1971.
- B. Prus, *Kroniki*, oprac. Z. Szwejkowski, t. 7, Warszawa 1958.
- B. Prus, *Anielka*, Warszawa 1957.
- S. Żeromski, *Wierna rzeka. Klechda domowa*, opracował Zdzisław Jerzy Adamczyk, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1978 (BN I 232).

II. Opracowania

- J. Z. Adamczyk, *Wstęp*, [w:] S. Żeromski, *Wierna rzeka. Klechda domowa*, opracował Zdzisław Jerzy Adamczyk, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1978 (BN I 232).
- G. Borkowska, *Pozytywiści i inni*, Warszawa 1996.
- T. Budrewicz, *Polska w roku 2008 – wizja Bolesława Prusa*, [w:] *Bolesław Prus: pisarz nowoczesny*, red. Jakub A. Malik, Lublin 2009.
- J. Z. Lichański, *Dom w literaturze staropolskiej i oświeceniowej. Próba charakterystyki sposobu użycia pojęcia*, [w:] *Obraz domu w kulturach słowiańskich*, pod red. Teresy Dąbek- Wirgowej i Andrzeja Z. Makowieckiego, Warszawa 1997.
- B. Noworolska, *Eliza Orzeszkowa, trwanie, pamięć, historia*, Białystok 2005.
- B. Skarga, *Człowiek to nie jest piękne zwierzę*, Kraków 2007.
- B. Skarga, *Tercet metafizyczny*, Kraków 2009.
- A. Zwolan, *Aksjologia domu zesańczego*, [w:] *Obraz domu w kulturach słowiańskich*, pod red. Teresy Dąbek- Wirgowej i Andrzeja Z. Makowieckiego, Warszawa 1997.
- J. Żenkiewicz, *Dwór polski i jego otoczenie. Kresy północno-wschodnie*, Toruń 2008.

Abstract

In the light of the novels written by E. Orzeszkowa, B. Prus, M. Rodziewiczówna or S. Żeromski one can distinguish a portrait of the manor, which in the 2nd part of the 19th century was dominated by two antithetic processes: on one hand political-economic transformations (i.e. post-insurrection contributions, enfranchisement act which destroyed financial living of the manor, or intensified and strict process of legitimization of nobility) set in motion degradation of estate manor which had terrifying effects and quite often finished with its total annihilation. On the other hand political commentary journalism and belles-lettres would counteract this reality. However aiming at truth made them obliged to diagnose the state of affairs and either they focused on the collapse of the world of values, or its continuation, showing manor as the national sacred, filled with values of broadly understood patriotism.

The most accurate portrait of the manor is provided by the prose of the author of "At the River Niemen" ["Nad Niemnem"] and that is why on its basis one can state that the nobility and gentry manor existed heroically, resisting hostile reality of the 2nd part of the 19th century, because it was place which was still filled with living values.

In the prose of B. Prus, S. Żeromski or S. Brzozowski manor died, because its cultural power ran out like the energy of a fading star, that is why portraits of manor in the belles-lettres are suspended between existence (in the changed axiological sense), and collapse (the physical space and symbolical one cease to exist).

Keywords: manor, gentry culture, axiology landowning gentry

Ryszard Maciołek, Aleksandra Dybała

Wyższa Szkoła Gospodarki w Bydgoszczy

POLA SEMANTYCZNE WYRAZEŃ JAKO OZNACZNIK ATRAKCJI TURYSTYCZNYCH

Wstęp

Przedmiotem analiz artykułu jest pole semantyczne wyrażen, które pełnią rolę oznacznika atrakcji turystycznych, tj. markera ukazującego walory turystyczne miejsc i obiektów. Analizy będą prowadzone na przykładzie wyrażenia „mistyka gór”, które wydaje się mieć szeroki zakres, bogatą treść znaczeniową oraz silne zabarwienie emocjonalne. „Mistyka gór” jest stosunkowo nowym terminem języka polskiego. Pojęcie to nie należy do języka specjalistycznego żadnej nauki. Nie jest też typowe dla języka potocznego. Na początku rozważań można przyjąć, że z punktu widzenia składniowego wyrażenie jest nazwą złożoną, o niezbyt jasno określonym zakresie i niezbyt wyraźnie ukazany znaczeniu. Trudno określić, czy druga część określenia, tj. słowo „gór”, pełni dla pierwszego rolę determinatora, czyli terminu zawężającego jego zakres, czy modyfikatora, zmieniającego (modyfikującego) jego właściwe znaczenie. Wyrażenie jest dość rzadko używane, a jeżeli już, to przez wąską grupę użytkowników. Należą do nich głównie entuzjaści turystyki górskiej.

Termin został rozpropagowany przez Romana E. Rogowskiego, który użył go w swojej książce o tym samym tytule, starając się ukazać góry jako miejsce „duchowej przygody człowieka”. Popularność książki wśród pewnych kręgów osób, wywodzących się lub bliskich środowisku katolickiemu, zwłaszcza uczestników różnych młodzieżowych ruchów religijnych, przyczyniła się do zafascynowania górami i turystyką górską także szerszych kręgów społeczeństwa polskiego, tworząc rodzaj mody na uprawianie turystyki górskiej. Już we wstępie swojej pracy Rogowski tak opisuje mistykę gór: „*Mistyka gór*” jest małą częścią teologii codzienności. Jakkolwiek obraca się wokół misterium gór, to jednak dotyczy także innych rzeczywistości i dotyka wielu innych spraw człowieka. ...Góry spełniają rolę soczewki, w której skupiają się losy

człowiecze (Rogowski, 1985, s. 9-10). Jak łatwo zauważyć, Rogowski używając tego wyrażenia bierze je w cudzysłów, co znaczy, że używa metaforycznie, w przeciwnym bowiem przypadku jego wypowiedź byłaby niespójna syntaktycznie. Metafora oparta jest na podobieństwie, a ściślej na analogii, chociaż nie jest to analogia proporcjonalności. A zatem pojęcie mistyka gór do pojęcia mistyka odnosi się w sposób nieokreślony. Z drugiej strony autor wyżej cytowanej wypowiedzi zupełnie otwarcie nawiązuje do języka dyskursu religijnego i teologicznego. Jednakże, skoro nie tyle same góry, ani nawet Bóg jest tutaj w centrum uwagi, a człowiek i jego sprawy, to znaczy, że słowo „mystyka gór” powinno przynależeć do języka antropologii.

Zdaniem Rogowskiego, pojęcie mistyka gór ma szerszy zakres stosowania niż tylko obszar teologii czy antropologii. Nie wyklucza to więc jego skojarzenia z turysmem, jako zespołem nauk o turystyce. Z języka turysmu wywodzi się termin „oznacznik widoku”, a ściślej mówiąc pojęcie to pochodzi z języka semiotyki turystyki. Tworzenie oznaczników lub tzw. markerów, czyli różnego typu obiektów będących znakami, jest jednym z głównych sposobów ukazywania walorów turystycznych krajobrazów i obiektów. Niekiedy pomimo intencji odsłaniania czy ujawniania walorów krajobrazu można go mimowolnie zakryć, zbanalizować, a nawet sprofanować, czyli ukazać jako coś niegodnego zainteresowania i oglądania.

Celem niniejszego artykułu jest ugruntowanie pola semantycznego wyrażenia „mystyka gór”. Ugruntować to znaczy utworzyć podstawy, zbudować fundamenty. Ugruntowanie pola semantycznego rozważanego tutaj wyrażenia jest zabiegiem, który ma przyczynić się do dookreślenia jego zakresu i znaczenia. Inaczej mówiąc należy przybliżyć jego konotację i denotację, czyli nadać mu bardziej wyraźną treść i ustalić jego zakres. Wydaje się, że wykonanie tego zadania może przyczynić się do wprowadzenia i tym samym wzbogacenia języka dyskursu naukowego lub potocznego o wyrażenie, które tworzy całościowy obraz turystyki górskiej. Nie jest to jednak równoznaczne z nadaniem wyrażeniu jednoznacznego charakteru. To wymagałoby podania definicji regulującej pojęcia, co byłoby zadaniem trudnym do wykonania, zważywszy na jego zakresową niejasność i treściową niewyraźność.

Dla wykonania postawionego zadania wykorzystane będą wypowiedzi Rogowskiego na temat mistyki gór, wypowiedzi innych autorów zajmujących się profesjonalnie badaniem turystyki, w szczególności górskiej oraz analizami i wynikami badań, przeprowadzonych wśród grupy 15 osób przez Aleksandrę Dybałę. Wszystkie badane osoby uprawiają turystykę górską w formie kwalifikowanej lub alpinizm, a dobrane zostały do grupy badawczej w sposób celowy.¹

Artykuł składa się z trzech rozdziałów, wstępu i zakończenia. W pierwszym rozdziale omówione będzie bardzo skrótowo zagadnienie oznaczników, ich roli w tworzeniu atrakcji turystycznych, w drugim Rogowskiego ujęcie „mystyki gór”.

1 Badania o których mowa przeprowadzone były przez Aleksandrę Dybałę w 2011 r. w celu przygotowania pracy magisterskiej. Zob. Dybała A., *Mystyka gór – próba ugruntowania pola semantycznego pojęcia przez wskaźniki atrakcyjności turystycznej*, Bydgoszcz 2011, (maszynopis).

W ostatnim trzecim rozdziale podjęte będzie zadanie ugruntowania pola semantycznego interesującego nas wyrażenia. W zakończeniu dokonane będzie podsumowanie i ukazana perspektywa dalszych badań, które mogą przyczynić się do objaśnienia pojęcia, stanowiącego główny przedmiot zainteresowania niniejszego artykułu.

1. Oznaczniki i atrakcyjność turystyczna

Badania turystyczne z natury multi- lub interdyscyplinarne dotyczą także spraw, które związane są ze zjawiskami, o których mówi Rogowski. Rozważania w tej dziedzinie mogą być prowadzone w aspekcie przedmiotowym, gdy mowa o środowisku, jego własnościach lub jakościach, czyli tzw. walorach turystycznych. Wśród nich wyróżnia się walory przyrodnicze i kulturowe. Aspekt podmiotowy badań turystycznych ujawnia się wtedy, gdy mowa o doświadczeniu człowieka uprawiającego turystykę. Takie terminy jak „atrakcja turystyczna”, czy nawet „atrakcyjność turystyczna” opisują jakiś realny lub intencjonalny stosunek turysty do tych walorów. Wreszcie pozostaje jeszcze poziom językowy rozważań, gdy w grę wchodzi sposób wypowiedzania się o sferze przedmiotowej lub podmiotowej badań turystycznych. Brak jednolitej nauki o turystyce powoduje, że język odgrywa niezwykle istotną rolę w procesie komunikacji nauk zainteresowanych innym aspektem zjawiska. Trudno na wstępie rozstrzygnąć, czy pojęcie mistyka gór odnosi się do przedmiotowego czy podmiotowego aspektu turystyki. Niewykluczone, że odnosi się ono do obydwu. Analizy lingwistyczne o charakterze semantycznym i pragmatycznym ujawnią, która z hipotez jest poprawna.

Zygmunt Kruczek w swoim artykule, dotyczącym metod badań atrakcji turystycznych, zwraca uwagę na to, że we współczesnej turystyce istotną rolę odgrywają atrakcje turystyczne. Istnieje wiele definicji tego pojęcia. Kruczek przytacza niektóre z nich. I tak np. Lundberg definiuje je jako: *cokolwiek co zaciekawia turystę*. Goodall z kolei pisze, że atrakcje turystyczne to: *miejsce charakterystyczne, często unikalne, np. naturalne środowisko, zabytek historyczny, takie wydarzenia jak festiwale i imprezy sportowe*. Klasyfikację atrakcji turystycznych opracowali Ritchie i Zins. *Wyróżniają oni: dziedzictwo kultury, dziedzictwo przyrody, dostępność regionu, podejście do turystyki, infrastrukturę regionu, poziom cen, udogodnienia dla handlu i biznesu, obiekty sportowe, rekreacyjne i edukacyjne* (Kruczek, 2008, s. 14). Nie wnikając głębiej w problematykę ujmowania i klasyfikacji atrakcji turystycznych, definicja Lundberga – wyżej przytoczona – wydaje się tutaj być najbardziej neutralna, choć jest ona na tyle szeroka, że próba wyczerpującego wymienienia całego spektrum atrakcji turystyki górskiej skazana jest z góry na niepowodzenie. Atrakcje turystyczne w bardzo dużym stopniu wpływają na przyjazdy turystów, są kryterium wyróżniającym dane miejsce spośród innych ze względu na potencjał turystyczny.

Z pojęciem atrakcja turystyczna koreluje pojęcie atrakcyjność turystyczna. O atrakcyjności turystycznej mówi się w odniesieniu do miejscowości lub obszarów. Zachodzi to na ogół wtedy, gdy miejsce posiada walory turystyczne, dobrą dostęp-

ność komunikacyjną i jest odpowiednio zagospodarowane dla celów turystyki. Jest to więc pojęcie o wiele bardziej złożone niż pojęcie atrakcja turystyczna. *Obejmuje ono nie tylko elementy przyrody i kultury, lecz np. poziom cen, postawy ludności miejscowej wobec turystów i turystyki czy bazę turystyczną wraz z całą infrastrukturą techniczną* (Jędrysiak, 2008, s. 14). Powyższe elementy wykraczają poza obszar przedmiotowy środowiska, ale determinują w sposób istotny treść znaczeniową pojęcia atrakcyjność turystyczna.

Osobliwe spojrzenie na atrakcje turystyczne przedstawia MacCannell w klasycznej już dla dziedziny turystyki książce *Turystyka. Nowa teoria klasy próżniaczej*. Poświęcił on cały rozdział semiotyce atrakcji. Autor dużą rolę w tworzeniu atrakcji turystycznych przypisuje tzw. oznacznikom, zwanym także markerami. *Najczęściej pierwszy kontakt zwiedzającego z danym obiektem turystycznym nie polega na zetknięciu się z nim samym, lecz z jakimś jego przedstawieniem [...]. Typowe znaczenie terminu „oznacznik” używane w kontekście turystyki odnosi się zazwyczaj do nierozbudowanej informacji umieszczonej na samym obiekcie lub obok niego. [...]. Używając tego terminu w poszerzonym znaczeniu, obejmuje również informacje dotyczące danego widoku, a pojawiające się w przewodnikach podróży, przewodnikach muzealnych, w opowiadaniach osób, które odwiedziły dane miejsca, w pracach z historii sztuki, w wykładach, w rozprawach itp.* (MacCannell, 2005, s. 172-173). W procesie tworzenia atrakcji istotne znaczenie posiada wiedza turysty na temat danego obiektu, z którym ma on mieć do czynienia. To czy coś się stanie czy nie atrakcją turystyczną, zależy od tego, czy i jak zostanie ono zaprezentowane potencjalnemu turyście. Czasami coś staje się atrakcyjne dzięki informacjom, jakie odbiorca zdobędzie przed zwiedzaniem lub w jego trakcie, np. informacja kto jest autorem, skąd pochodzi dana rzecz, lub gdzie się znajduje. Dlatego informacja o danym obiekcie często może zmienić jego dotychczasowe spojrzenie na ten obiekt. Może go uatrakcyjnić albo zmniejszyć jego atrakcyjność. Prosty przykładem, jaki przytacza MacCannell, jest obraz „Ostatnia wieczerza” Leonarda da Vinci. Turysta patrząc na dzieło, o którym nie posiada informacji, może nie ulec uczuciu zachwytu. Obraz może mu się wydać zniszczony i wyblakły; jednym słowem mało interesujący. Natomiast jeśli obserwator posiada informacje kto jest autorem, gdzie znajduje się obraz i jest świadomy tego, że od wieków jest podziwiany przez ludzi, staje się on atrakcyjny.

Kruczek stwierdza w przywołanym wcześniej artykule, dotyczącym metod badań atrakcji turystycznych, że empiryczny związek między turystą, widokiem i oznacznikiem można przedstawić jako:

Turysta → Widok (Oznacznik) → Atrakcja

W związku z powyższym schematem można wyciągnąć konkluzję, że niektóre widoki byłyby pominięte lub niedocenione, gdyby nie ich oznaczniki, które powstały w wyniku świadomej i celowej działalności człowieka, polegającej na ukazaniu widoku lub obiektu jako czegoś interesującego. Dzięki tej działalności, polegającej w istocie rzeczy na umieszczeniu w polu świadomości turysty przedstawienia widoku,

widok staje się atrakcją turystyczną. Można zjawisko to zrozumieć tak, że percepcja, a jeszcze bardziej ocena widoku i obiektu zwiedzanego przez turystę odbywa się pośrednio przez pryzmat oznaczników.

Niekiedy jednak obiekt lub widok może przynieść rozczarowanie, ponieważ wykracza poza ramy estetyki turysty, utworzone przez jego oznaczniki. Maria Gołaszewska wypowiadając się na temat doświadczania piękna natury mówi o tym właśnie zjawisku, określając je mianem banalizacji widoku przez oznaczniki. *Góry oglądane jako „piękny krajobraz” z jednego punktu widzenia, stają się szybko „kiczowate”, „nudne” (tak np. określa się niekiedy widok Giewontu z Zakopanego, ponieważ jest właśnie najbardziej typowy, ciąży nad krajobrazem, nadto zbanalizowany został licznymi fotografiami, pamiątkami)* (Gołaszewska M, 1984, s.106).

Podobnych przykładów, jak ten podany wyżej, można mnożyć wiele. MacCannell zauważa, że zachodzi jednak dominacja widoku nad oznaczniakiem: *Zwiedzający potrafią rozpoznawać widoki, przekształcając je w jedne z oznaczników. Społeczeństwo ma zdolność „rozpoznawania” miejsc, ludzi i czynów, wynosząc oznaczniki do statusu widoku* (MacCannell, 2005, s. 190). Zdarza się jednak, że informacja, którą posiada turysta jest poprawna, ale została przypisana złemu obiektowi. Wtedy może dojść do błędnej interpretacji danego obiektu. *Analiza widoków i oznaczników wyjaśnia strukturę turystycznego symbolizmu. Turystyczny symbolizm jest skonwencjonalizowaną sekwencją przekształceń „widok → oznacznik → widok.”* (Tamże, s. 202).

Kruczek przytacza podział atrakcji Johna Swarbrooka, który wyróżnił wśród nich cztery grupy: (1) naturalne atrakcje turystyczne, (2) dzieła stworzone przez człowieka, ale w innym celu niż przyciągnięcie turystów, które z czasem stały się atrakcjami samymi w sobie, (3) miejsca zaprojektowane i zbudowane od podstaw jako atrakcje turystyczne oraz (4) imprezy kulturalne, sportowe, religijne, festiwale, igrzyska olimpijskie itp. Swarbrook zaproponował też podział na atrakcje podstawowe, czyli takie, które są głównym celem podróży oraz drugorzędne, będące jedynie dodatkiem podczas zwiedzania.

Obszary górskie wyróżniają się odmiennością przyrodniczą i kulturową od wiejskich obszarów nizinnych. Inny jest także charakter działalności rolniczej na terenach górskich i nizinnych. W górach jest nim głównie pasterstwo, które nie narusza w sposób istoty przyrodniczych walorów turystycznych tych obszarów. *Z pasterstwem związana jest zróżnicowana i bogata kultura ludowa wsi górskich: zwyczaje, stroje, muzyka, taniec, słownictwo, sztuka itd. Kultura ludowa jest jedną z największych atrakcji turystycznych obszarów górskich* (Kurek, 2004, s. 100). *Góry należą do najważniejszych turystycznych obszarów recepcyjnych. Ich zróżnicowany krajobraz sprawia, że są niezwykle atrakcyjne jako miejsce wypoczynku i ucieczki ze zurbanizowanych obszarów. Rocznie odwiedzają góry dziesiątki milionów turystów. Przyciąga ich bogactwo i piękno środowiska, możliwość skorzystania z wielu form rekreacji i poznania dziedzictwa kulturowego obszarów górskich* (Tamże, s. 183). Mówiąc o turystyce górskiej nie sposób nie zauważyć, że wszystkie rodzaje atrakcji turystycznych wymienione przez Swarbrooka możemy napotkać w górach. Działalność człowieka przyczynia się do coraz to

większej liczby atrakcji, z jakimi mamy do czynienia w górach, zwłaszcza w obrębie (2), (3) i (4) rodzaju. Działalność w zakresie gospodarki turystycznej przyczynia się, że rośnie liczba atrakcji (3) i (4) rodzaju. Równocześnie kurczy się liczba naturalnych atrakcji turystycznych oznaczonych jako (1). Paradoksalnie zwiększając atrakcyjność turystyczną obszarów górskich zmniejszamy liczbę tych ostatnich atrakcji. Są one szczególnie doceniane przez turystykę kwalifikowaną jako alternatywa do turystyki masowej. Wśród naturalnych atrakcji turystycznych najważniejsze miejsce znajduje krajobraz. Jak pisze Maria Gołaszewska *Wśród krajobrazów wyróżnić możemy pejzaże typowe, silnie oddziałujące na człowieka, takie jak skaliste góry, strumienie i przełomy rzek, morze, las, jezioro itp.* (Gołaszewska, 1984, s. 100).

Krajobraz to pewna całość, posiadająca indywidualne cechy np. przyrodnicze i estetyczne. *Krajobraz przez wielu turystów traktowany jest jako „wszystko co nas otacza”, a zatem stanowi dla nich tylko swego rodzaju zbiór obiektywnych cech, nazwanych przez K. Kozuchowskiego (2005) realną zawartością krajobrazu, mających wpływ na atrakcyjność obszaru eksploracji, jednakże analizowanych w sposób subiektywny* (Nitkiewicz – Jankowska, Jankowski, 2010, s. 186).

Przez turystów krajobraz często jest niezauważany i nie traktowany jako atrakcyjny. Krajobraz, w którym znajdują się zrujnowane obiekty przemysłowe i zdewastowana przyroda, trudno uznać za atrakcyjny. Góry stanowią wyjątek pod tym względem, choć – jak wynika z wypowiedzi Gołaszewskiej – nie jedyny. To właśnie piękno krajobrazów i otaczającej przyrody jest niezwykle istotne podczas górskich wypraw. *O specyfice krajobrazu decydują czynniki, które tworzą określone jego odmiany. Tymi czynnikami są: morfologia i użytkowanie ziemi. Z punktu widzenia morfologicznego można wymienić tereny o ukształtowaniu płaskim, pagórkowatym, górzystym, stanowiące elementy przestrzenne, na których występują obiekty o charakterze punktowym czy liniowym, takie jak: skały, jardy, doliny, rzeki, jeziora* (Tamże, s. 187). Krajobraz zmienia się przez ingerencję człowieka. Autorzy, wyżej cytowani, dzielą go na: pierwotny, naturalny oraz kulturowy. Walory turystyczne są najbardziej cenne tam, gdzie zachowała się „surowa” przyroda i człowiek jej nie zmienił. Mowa tutaj o krajobrazie pierwotnym. Są to miejsca bardzo rzadkie, ale istnieją jeszcze na terenach chronionych, jak np. parki narodowe czy krajobrazowe. Krajobraz naturalny to taki, gdzie widać niewielką ingerencję człowieka. Za przykład mogą służyć krajobrazy górskie, zwłaszcza widoki hal, na których odbywa się wypas owiec lub bydła. Pasterstwo tylko w niewielkim stopniu zmienia krajobraz. Krajobraz kulturowy natomiast powstał przez rozwój cywilizacji, jest mocno zmieniony przez człowieka i wymaga ciągłej jego ingerencji, by zachować odpowiedni stan.

Niezwykle istotne znaczenie z punktu widzenia turystyki kwalifikowanej i alpinizmu stanowią tereny chronione. Góry ze względu na to, że były przez długi czas niedostępne dla ludzi, posiadają wiele terenów, gdzie zachowała się naturalna przyroda, niezdegradowana przez cywilizację, tj. zarówno przez działalność przemysłową, gospodarczą i rolną człowieka, ani przez samych turystów. Wprowadzono na tych terenach ochronę prawną, aby przyrodę tę nadal zachować. *Obszary chronione two-*

rzony są głównie w celu zachowania cennej przyrody i dziedzictwa kulturowego, ale także dla celów rekreacyjnych i edukacyjnych. Turystyka i ochrona przyrody są ze sobą ściśle powiązane. Turystka często stymuluje tworzenie obszarów chronionych, z drugiej jednak strony może być dla nich zagrożeniem (Tenże, 2004, s. 121). Do typów obszarów chronionych zalicza się: rezerваты ścisłe, parki narodowe, pomniki przyrody, obszary ochrony gatunkowej, obszary chronionego krajobrazu, obszary ochrony zasobów naturalnych. Szczególnym zainteresowaniem ze strony turystów cieszą się parki narodowe. Na ich terenach występują często bardziej zróżnicowani gatunkowo przedstawiciele fauny i flory, niż na terenach nizinnych. *Parki narodowe odznaczają się wysokimi walorami przyrodniczymi stanowią atrakcyjne obszary użytkowania turystycznego. W związku z tym konieczne jest odpowiednie zarządzanie parkami i ruchem turystycznym, tak aby turyści mogli w pełni korzystać z walorów przyrodniczych, a równocześnie by nie stanowili zagrożenia dla przyrody* (Tamże, s. 123). Dużą zaletą parków narodowych jest ich zdolność pełnienia funkcji dydaktycznych. *Najlepszym sposobem osiągnięcia celów edukacyjnych parków jest tworzenie ścieżek dydaktycznych. Większość parków posiada wyznaczone ścieżki, zapewniające poznanie najcenniejszych elementów przyrody i dziedzictwa kulturowego na ich obszarze* (Tamże, s. 136). Jednym z rozwiązań ochrony parków narodowych jest strefowość. Polega ona na tworzeniu stref o różnej intensywności ruchu turystycznego i różnych jego formach. Trudno jednak uniknąć konfliktów między rozwojem turystyki a ochroną przyrody oraz dziedzictwa kulturowego.

Podsumowując należy stwierdzić, że oznaczniki wpływają na percepcję krajobrazu, poszerzając pole uwagi na widoki i obiekty, które nie byłyby bez nich dostrzeżone i w związku z tym pozostawałyby poza obszarem aktywności turystycznej. Oznaczniki ukierunkowują na taki czy inny sposób percepcji, na jej przebieg i ocenę widoku. Zdarza się też, że same widoki stają się atrakcjami, niekiedy bardziej atrakcyjnymi turystycznie niż widok, który przedstawiają. Ważnym jest zatem, aby oznaczniki, którymi mogą być także publikacje oraz użyte w nich struktury pojęciowe, ukazywały widoki w sposób pełny i niezafałszowany. Tym bardziej, że obcowanie z rzeczywistością znaczoną ma wiele wymiarów, które nie uzyskuje się bez bezpośredniego kontaktu z atrakcjami. Jak pisze Aleksandra Kowalczyk *... Wchodzenie bowiem w osobisty, bezpośredni kontakt ze środowiskiem społecznym, kulturowym i przyrodniczym – wpływa zazwyczaj na wszystkie władze człowieka, w tym władze duszy, tj. zarówno poznawcze, jak i na wolitywne i afektywne. Skutkiem tego zostają zaspokojone potrzeby poznawcze człowieka, uprawiającego turystykę, rodzą się nowe więzi międzyludzkie, odmiennosc otoczenia wywołuje nowe nieznanne wcześniej wrażenia i uczucia, nowe przeżycia określone mianem przygody* (Kowalczyk A., 2002, s. 20).

2. Atrakcyjność turystyczna gór w ujęciu E. Rogowskiego

W niniejszym rozdziale fenomen ludzkiego obcowania z górami ujmowany będzie przez pryzmat książki Romana E. Rogowskiego pt. *Mistyka gór*. Rogowski do-

konuje w niej nie tylko opisu gór i obcowania człowieka z górami, ale także dokonuje analiz i interpretacji mających na celu zrozumienie specyfiki doświadczenia, które zdobywa człowiek i jego wpływu na kondycję psychiczną i duchową turysty. Nie używa pojęcia walory turystyczne, atrakcyjność turystyczna czy atrakcje turystyki górskiej. Trudno oprzeć się jednak wrażeniu, że użyte przez niego słowo „mistyka gór” obejmuje na tyle szeroki i otwarty wachlarz zagadnień, że w zakresie tego wyrażenia mieszczą się kluczowe pojęcia stosowane w badaniach turystycznych, w tym także walory i atrakcje turystyczne. Rogowski nie podaje definicji tytułowego pojęcia swojej pracy w sposób bezpośredni. Raczej charakteryzuje to pojęcie poprzez użycie go w różnych kontekstach znaczeniowych. Całą zawartość książki można potraktować jako próbę przybliżenia czytelnikowi znaczenia tego terminu. Nie ulega jednak wątpliwości, że zrezygnowanie z definicji tytułowego pojęcia ma czynić go otwartym na nowe treści, które wprowadzi sam czytelnik. Każdy człowiek jest inny, inaczej patrzy na góry, inaczej je odbiera. *Inaczej wyglądają w oczach alpinisty i turysty, inaczej w oczach filozofa lub poety. Inaczej są oglądane oczami teologa* (Rogowski, 1985, s. 292). Autor patrzy na nie przede wszystkim oczami teologa. Rozważania nad mistyką gór u Rogowskiego co jakiś czas są przeplatane cytatami z *Biblii* lub fragmentami poezji, które mają obrazować lub nawet uzasadniać stwierdzenia autora. W jego wypowiedziach widać także perspektywę filozofa, turysty, a nawet poety. Powołuje się przy tym na przykłady własnych doświadczeń wyniesionych z wędrowek górskich. Nie jest przyrodnikiem, nie jest też badaczem turystyki, więc nie kojarzy ich bezpośrednio z krajobrazem, walorami turystycznymi, czy atrakcyjnością turystyczną. Jako humanista widzi je jako tworzące szansę czy raczej sposobność, która może być wykorzystana do kształtowania i wychowywania człowieka.

Na kanwie prezentacji poglądów Rogowskiego dociekać się będzie kwestii, na czym polega atrakcyjność gór w ujęciu Rogowskiego i generalnie czym są one dla niego. Jego zdaniem góry każdemu dają szansę na zmianę i udoskonalenie, ale nie każdy umie to wykorzystać. Dlatego trzeba nauczyć się z nimi obcować, by osiągnąć sukces i harmonię z przyrodą. Podkreśla wymiar estetyczny i edukacyjny doświadczenia wyniesionego z gór, rozważa także wędrowki po górach jako swoisty styl życia. Góry dla autora omawianej książki narzucają pewien styl życia. Rogowski zresztą nie wypowiada się na temat tego, czym jest dla niego styl życia. Używa tego pojęcia w sposób swobodny. Nie przytacza charakterystyk socjologicznych. Mówiąc o górskim stylu życia nie chodzi mu tylko ani o turystykę masową, ani o jej formy alternatywne. Człowiek preferujący tzw. górski styl życia to nie tylko zaprawiony i wytrenowany w osiągnięciu niezdobytch i trudnych do zdobycia szczytów alpinista ale także zdolny do bicia rekordów sportowych młody człowiek. Dla niego człowiek gór to raczej podróżnik, czy nawet lepiej wędrowiec, a nawet pielgrzym. Chodząc po górach odkrywa się świat wartości, poznaje prawdziwych przyjaciół, doświadcza radości, ale też i smutku. Jednym słowem poszerza się zakres ludzkiego, tzn. egzystencjalnego doświadczenia poza jego typowe spektrum. Aby doświadczyć w górach tego co najbardziej ludzkie, same umiejętności chodzenia po górach nie wystarczą. Należy być wcześniej odpowiednio do tego przygotowanym duchowo. Można po-

dejrzwać, że intencją autora książki jest przygotowanie duchowe czytelnika do wędrówki. Co jest *clue* tego przygotowania? Otwarcie na przeżycia – doznania i stany, które rodzą się w turyście pod wpływem widoków, zdarzeń, ludzi. Ponadto góry mają ogromne znaczenie poznawcze. Nie tyle chodzi tutaj o poznanie planowe i racjonalne przyrody na wzór poznania naukowego. Raczej w grę wchodzi samopoznanie, poznanie drugich przez empatię, poznanie moralne, odkrywanie wartości. Wszystko to tworzy właściwą atmosferę wędrówek górskich.

Góry uczą rozpoznawania i pojmowania wartości. Uczą jednak przede wszystkim jak być człowiekiem wiary i nadziei, jak być ofiarnym i radosnym, jak być duchowo czystym. Im wyżej człowiek wspina się w góry, tym większą osiąga harmonię z naturą, ale też z samym sobą. Nie da się tam nikogo udawać, grać swoich ról; gór się nie oszuka, góry wymagają prawdy, dlatego nie uda się nikomu z nimi zjednoczyć, jeśli nie wyzbędzie się pychy. Pewne sprawy trzeba przewartościować, nauczyć się dzielić tym, co się ma, okazać pomoc, gdy jej ktoś potrzebuje. Rogowski z wielkim szacunkiem, a nawet pietyzmem odnosi się do gór, niezależnie od tego czy jest to góra wysoka, czy niska. Tam, gdzie panuje cisza i spokój, gdzie jedynym dźwiękiem są odgłosy przyrody, w samotności pojmuje, co jest tak naprawdę ważne i odnajduje tam szczęście. Trzeba zostawić wszystko, gdy wyrusza się w góry. Wszystkie rzeczy materialne. Ludzie są współcześnie uzależnieni od wielu przedmiotów: samochodu, ogrodu, telewizora. Człowiek jest czasami gotowy wszystko poświęcić, by te rzeczy zatrzymać. A dopiero góry uczą, jaką wartością jest pokora. Dzięki nim człowiek potrafi ocenić, co tak naprawdę jest bogactwem. Czasami nie mając przy sobie niemal nic poza kromką chleba, czuje się szczęście, zdobywając szczyt. W górach trzeba być czystym. Nie tylko w sensie wyzwolenia od grzechów. Ale ma to być celem, do którego się zmierza. Same góry uczą tej czystości. Im wyżej człowiek wchodzi w góry, tym staje się bardziej szlachetnym, a złe myśli zmieniają się w dobre.

Góry, według Rogowskiego, zapewniają przeżycia estetyczne. Góry to według niego sfera piękna. Piękno natury i krajobrazu górskiego zmienia się w zależności od pory roku, pogody, a także wewnętrznych przeżyć człowieka, od jego nastrojów, samopoczucia psychicznego i fizycznego, od doświadczeń życiowych. Każdy człowiek odbiera piękno gór w indywidualny sposób, przeżywa różnie, w zależności od punktu widzenia i wrażliwości. Będąc w górach człowiek staje się również częścią przyrody, doświadcza się piękna nie tylko zewnętrznego, ale też wewnętrznego, staje się oczyszczonym. Pojawia się tutaj ciekawy motyw piękna, które nie tylko zatrzymuje uwagę w kontemplacyjnym trwaniu, nie skłania do działania, ale udoskonala moralnie. Ponadto człowiek wspinając się na szczyt przekonuje się o swoich niedoskonałościach, słabościach i ułomnościach, poznaje samego siebie i swoje możliwości, dociera do swojego wnętrza. Trudno jednoznacznie stwierdzić, co dokładnie autor ma na myśli, gdy mówi o pięknie w kontekście doskonalenia wewnętrznego człowieka, ale niewątpliwie można jego wypowiedź o pięknie rozszerzyć także na piękno moralne, czyli to, co starożytni Grecy nazywali *kalokagathia*.

Wchodząc na góry powoli, krok za krokiem, często trzeba podzielić się resztkami jedzenia, zrezygnować z planów, by pomóc drugiemu człowiekowi, czasami nawet zupełnie obcemu, pozbyć się wybujałych ambicji, gdy straci się w trakcie wspinaczki niezbędny sprzęt. Góry uczą ofiarności. Może ona przejawiać się w różny sposób. Już samo podjęcie próby wejścia na szczyt jest wysiłkiem, a tym większy jest to wysiłek, gdy wchodzi się z drugim człowiekiem. Ofiarność może być czasami poświęceniem życia, a innym razem umiejętnością dzielenia się zwycięstwem, gdy na dziewiczy szczyt w tym samym czasie wchodzi dwa zespoły. Takie doświadczenia umacniają charakter, uczą przetrwania nie tylko setki, czy tysiące metrów nad poziomem morza, ale też na dole, gdzie codzienność wymaga ofiarności względem drugiego człowieka. Góry oczyszczają, człowiek wyzbywa się egoizmu, staje się mniej samolubny, zrzuca maskę, którą nosił w codziennym życiu. Bez pychy i sztuczności wspina się na szczyt.

Każdy człowiek w swoim życiu przeżywa sukcesy i porażki. Aby pomóc mu osiągnąć zwycięstwo, podobnie jak pogodzić się z przegraną, potrzebna jest nadzieja. Według autora *Mistyki gór* góry niosą i kształtują nadzieję. Podaje on przykład biblijnego potopu, po którym, gdy opadała woda, jako pierwsze odsłoniły się góry Ararat i to na nich osiadła Arka. Podczas gdy w dole wciąż wszystko było zalane, góry były znakiem nadziei na ocalenie. Rogowski uważa, że: *Góry mają swoją filozofię. W górach „wysoki” nie zawsze znaczy „trudny” i odwrotnie – szczyty niewysokie mogą się okazać bardzo trudne do zdobycia* (Tamże, s. 57). Podobnie jest w życiu. Nic nie uda się bez podejmowania ryzyka. Podejmuje się je zarówno wspinając się na górskie szczyty, jak i stawiając czoła wezwaniom życia codziennego. Dlatego nieocenioną wartością jest nadzieja, która pozwala człowiekowi przejść przez wszystkie trudy. Łatwiej jest się poddać, zrezygnować niż walczyć. Dzięki nadziei nawet porażkę można zamienić w zwycięstwo. (Tamże, s. 59).

Element wychowawczy wędrówek górskich jest szczególnie mocno akcentowany przez autora. Należy zapytać Rogowskiego, czego uczą góry, jakie przymioty charakteru, jakie postawy i sprawności moralne kształtują w człowieku? Rogowski poświęca sporo miejsca omówieniu wpływu, jaki góry wywierają na charakter i osobowość człowieka. Jego zdaniem charakter człowieka kształtują nie tylko sukcesy, ale także porażki. Góry uczą ludzi, jak z tymi porażkami sobie radzić, jak zacząć czerpać z nich siłę na przyszłość. One kształtują człowieka w tych aspektach jego natury, które są najbardziej ludzkie, a także trudne do osiągnięcia i wyszlifowania w warunkach życia codziennego. Góry uczą rozpoznawania i pojmovania wartości. Uczą jednak przede wszystkim jak być człowiekiem wiary i nadziei, jak być ofiarnym i radosnym, jak być duchowo czystym. Góry uczą też radości, zwłaszcza radości bycia razem z innymi ludźmi.

Krajobrazy, inni ludzie, a także wartości nie wyczerpują przedmiotów ludzkiego doświadczenia. Najważniejszym przedmiotem jest byt osobowy, który jest transcendentny wobec świata. Chociaż jako człowiek wierzący podkreśla, że Duch Boży jest wszędzie. Można go spotkać w zgiełku codzienności, w morzu, ale przede wszystkim

w górach, gdzie króluje cisza. W ciszy łatwiej Go zauważyć, poznać i zrozumieć jaki jest. *I pokochać Go i zjednoczyć się z Nim, gdyż człowiek może Go zapewne kochać w takiej mierze, w jakiej usiłuje Go poznać* (Tamże, s. 22). Rogowski używa trafnego porównania, pisząc: *Czasoprzestrzeń gór jest święta, ale jednocześnie jest obrazem i znakiem świętości Absolutu, świętości Boga. Żyjemy w świecie znaków i jesteśmy zanurzeni w mistyce codzienności bardziej niż Głaz w Czarnym Stawie lub tęczowe pstrągi w potokach Starej Płaniny* (Tamże, s. 88).

Roman E. Rogowski podkreśla, że pierwszym stopniem doświadczenia obecności Boga w górach to doświadczenie *sacrum*. W jego opinii góry są sferą *sacrum*, czyli czymś co święte i oddzielone od sfery *profanum*. To co święte zarazem fascynuje i pociąga, ale także przeraża i budzi lęk. Gdy wraca się z trudnej górskiej wyprawy, jest się zmęczonym, przemarzniętym, wyczerpanym, to poza fizycznymi doznaniem pojawia się pytanie: kiedy tam wrócę?! Co jest takiego niezwykłego w górach, że pomimo tylu trudów, niekiedy z narażeniem życia, pragnie się do nich ciągle powracać? Padają różne odpowiedzi, ale żadna w pełni, jego zdaniem, nie wyjaśnia tego fenomenu. Jest to sfera nieodmówienia, tajemnicy. Rogowski uważa, że jedyną odpowiedź, jaką można udzielić na pytania stawiane przez góry, kim one są, to słowo Misterium, czyli coś, co zarazem z jednej strony fascynuje, a z drugiej budzi lęk. Autor zauważa, że człowiek w górach doświadcza swoistego bycia pomiędzy, przebywa gdzieś między fascynacją a trwogą. Misterium nie przeżywa się od razu i w sposób świadomy.

Doświadczenie *sacrum* nie jest jednak tym samym co doświadczenie Boga. Dopiero na drugim stopniu doświadczenia religijnego przedmiotem tym jest Absolut/Bóstwo, po prostu Ktoś, kto jest fascynujący i zarazem przerażający. Podczas wspinaczki człowiek wyczerpany i zmęczony nie zawsze zdaje sobie sprawę, że obcował z Bogiem/Absolutem. Czasami dopiero po zejściu na dół, po pokonaniu swoich słabości i zagrożeń, wspominając ogrom i piękno gór, uświadamia sobie, że miał doświadczenie mistyczne, a jego doświadczenia na górze to pewnego rodzaju rama, przez którą mógł tego Boga oglądać. Będąc w górach jest się bliżej Boga. Góry były stworzone siłami nadprzyrodzonymi, dlatego nadały one im magiczne znaczenie.

Boga odnaleźć można właśnie w górach. Nie da się Go poznać, ogarnąć, zrozumieć do końca, można go spotkać. Góry są obrazem Boga. Jeżeli chce się odnaleźć w górach Boga, należy tylko uważnie patrzeć, najlepiej szukając Go w pięknie otaczającej przyrody. Rogowski zauważa, że w religii chrześcijańskiej jest mnóstwo paradoksów. Jednym z nich jest to, że nie tylko człowiek potrzebuje Boga, ale też Bóg człowieka. Dzięki temu człowiek ma szansę wejść z Nim w trwałą relację. Najpierw trzeba Go poznać, następnie dotrzeć do Niego, zjednoczyć się z Nim, wejść z Nim w Misterium i wiązać na zawsze. Potem można uświadomić sobie, że Bóg czegoś żąda od człowieka. Można się wtedy modlić każdą rzeczą. Każdy pokonany krok, każdy oddech, nawet wiatr czy napotkane zwierzęta są swego rodzaju modlitwą.

Góry pomagają uwierzyć tym, którzy wątpią w istnienie Boga. Kiedy idzie się w góry i nie umie odpowiedzieć na pytanie dlaczego, - tam idę, to właśnie dlatego, że

szuka się Nieznanego. Trzeba nauczyć się przy tym cierpliwości. Wszystkie przeżycia i zwycięstwa są powierzchowne, tak naprawdę pragnie się czegoś więcej, czegoś, co nie zawsze można opisać. Pragnie się poznania Absolutu. Dlatego można tę naukę wykorzystać będąc w dolinach, w życiu codziennym, w budowaniu wartości, w realizacji celów. *Dlatego człowiekiem gór nie jest ten, który umie i lubi chodzić po górach, ale ten, który górami potrafi żyć w dolinach, po zejściu z gór* (Tamże, s. 107).

Powyższe wypowiedzi Rogowskiego nie ułatwiają nam zadania rozstrzygnięcia istoty charakteru doświadczenia, jakie posiada człowiek wędrujący po górach. Niewątpliwie jest to doświadczenie wieloaspektowe. Omawiany autor dostrzega wymiar estetyczny tego doświadczenia, nie to jednak wzbudza jego największe zainteresowanie. Zresztą w samym doświadczeniu piękna gór nie widzi wartości samej w sobie, lecz walor przygotowania do przemiany moralnej. Docenia wymiar edukacyjny, zwłaszcza widzi w turystyce górskiej element edukacji etycznej. Skupia się jednak najbardziej na sakralnym wymiarze rzeczywistości górskiej i jej oddziaływaniu na życie religijne turysty (wędrowca). Podkreśla to, że góry to ikona Boga, to także przestrzeń spotkania z Kimś osobowym. Wypowiedzi Rogowskiego są na tyle niejasne, że trudno wywnioskować, czy mówiąc o doświadczeniu Boga/Absolutu ma on na uwadze jedynie sferę *sacrum*, czy odczucie istnienia lub obecności Boga osobowego, czy wreszcie doświadczenie tzw. mistyczne. Na temat mistyki pisze on tak: *Mistyka jest wyższym stopniem wiary. Jest głębszym wejściem w Misterium Boga. Większym zjednoczeniem z Nim. Zjednoczeniem aż do ekstazy, czyli zachwytu, porywającego człowieka do tego stopnia, że zapomina o sobie i o wszystkim, że niejako wychodzi poza siebie, aby zjednoczyć się z Bóstwem* (Tamże, s. 209-210). Spektrum możliwych interpretacji wypowiedzi cytowanego autora jest tutaj bardzo szerokie. Bo, jak sam mówi, ludzie są różni i mają różny „kapitał wiary”, stąd też i ich doświadczenie Boga odbywa się na innych poziomach. Zdaje jednak sobie sprawę, że autentyczne przeżycie mistyczne jest czymś bardzo rzadkim i jest darem Boga, który to dar niewiele zależy od wysiłków samego człowieka. Rogowski jest przekonany, że góry prowadzą do Boga, niezależnie od tego, kto po nich wędruje. Czy jest to człowiek wierzący, czy poszukujący Boga, czy nawet człowiek wątpiący w Jego istnienie. Jego zdaniem, mimo różnorodności i odmiennych poglądów, mimo różnej siły wiary u ludzi, którzy po górach wędrują, góry zawsze przybliżają człowieka do Absolutu. Są pośrednikiem między ziemią a niebem.

3. Pole semantyczne pojęcia mistyka gór

Fenomen komunikacji językowej zawsze budził zainteresowanie myślicieli, począwszy od starożytności aż do czasów nam współczesnych. Badania, jakie prowadzi się obecnie nad językiem, odbywają się z różnych perspektyw naukowych. Wśród badań prowadzonych przez językoznawców istotną rolę odgrywa aspekt semantyczny języka. Renata Grzegorzczukowa pisze o semantyce, że jest ona: [...] *nauką o znaczeniu wyrażen (odróżnioną od semiotyki, rozumianej jako ogólna teoria znaku[...])*

(Grzegorzczkova, 1995, s. 9). Autorka zauważa, że od czasu, gdy pojawił się człowiek, język stał się z nim ściśle związany; służy do przekazywania innym informacji, treści zamierzonych i abstrakcyjnych. *Natura owych informacji, a więc tego, co określono jako znaczenie znaku, zaprzętała myśli filozofów od starożytności poprzez średniowiecze aż do współczesności* (Tamże, s. 9).

Ogólne problemy semantyczne stały się jednak stosunkowo późno obszarem zainteresowań współczesnego językoznawstwa, gdyż dopiero w latach sześćdziesiątych XX wieku. Wyjątek stanowiły pola semantyczne, nad którymi badania rozwijały się głównie w Niemczech, począwszy od lat trzydziestych ubiegłego wieku. Z idei semantycznych Ferdinanda de Saussure'a i filozoficznych Alexandra von Humboldta, a także rozwijających się później badań semantycznych, do dzisiaj rozwinęły się:

... badania słownictwa jako odbicia wewnątrznie powiązanych struktur pojęciowych, znane pod nazwą teorii pól semantycznych. Teoria ta przetrwała do dziś i wzbogacona przez późniejsze badania semantyczne [...], a także etnolingwistyczne [...] rozwija się w formie licznych badań nad polami semantycznymi poszczególnych języków, a także porównawczo (por. np. badania różnych językowych strukturalizacji układu barw, związków pokrewieństwa i wielu innych) (Tamże, s. 66).

Można przyjąć, że pojęcie pola semantycznego wyrażenia jest równoważne pojęciu pola znaczeniowego tego wyrażenia. Grzegorzczkova pisze, że współcześnie badania nad polami semantycznymi przeżywają swoje odrodzenie. Można precyzyjniej dziś określić strukturę pola, jak również różnice w składzie poszczególnych wyrazów. Jednym z ważniejszych osiągnięć językoznawstwa w zakresie badań semantycznych jest wykazanie wpływu struktur pojęciowych na postrzeganie świata. Trzeba zauważyć, że zasoby kompetencji językowych wpływają na efektywność poznawczą człowieka. Jako klasyczny przykład związku między językiem a sposobem widzenia świata autorka podaje różnice w nazywaniu kolorów: *[...] w polskim języku ogólnym jeden wyraz „czerwony” nazywa barwy, które specjaliści wydzielają jako „szkarłat”, „purpura” itp.* (Tamże, s. 67).

Warto też zwrócić uwagę na to, w jaki sposób ujmuje pole znaczeniowe Ryszard Tokarski. W książce *Struktura pola znaczeniowego (studium językoznawcze)*, autor skupia się (przede wszystkim) na polu semantycznym wyrazu „człowiek”. Z jego pracy można jednak wyłonić ogólne teorie dotyczące tytułowego zagadnienia. Piśsze on: *Przez pole leksykalno- znaczeniowe rozumiemy grupę wyrazów powiązanych wspólnym znaczeniem, między którymi istnieją określone relacje znaczeniowe, mające dawać w konsekwencji system zwarty i hierarchiczny. [...] Wspólną cechą wszystkich teorii pól znaczeniowych jest przekonanie, że jednostki leksykalne danego języka nie są całkowicie autonomiczne, że ich znaczenie determinują inne jednostki leksykalne w polu* (Tokarski, 1984, s. 11). Zauważa on również, że jako pewny przyjmuje się związek pomiędzy językiem i fragmentami rzeczywistości pozajęzykowej.

Dalej Tokarski pisze: *Pole znaczeniowe nie jest chaotycznym zbiorem wyrazów, lecz zbiorem zhierarchizowanym. Między poszczególnymi częściami można wyzna-*

czyć najprostsze opozycje znaczeniowe (*antonimia, komplementarność, hiponimia*), a zatem kilkuwyrazowe najwyższej zespoły (Tamże, s. 27). Hiponimia jest relacją zachodzącą pomiędzy wyrażeniami ze względu na ich zakresy. Porządkuje ona wyrażenia względem relacji nadrzędności lub podrzędności. Np. zakres wyrażenia „Bóg” jest podrzędny względem wyrażenia *sacrum*. W związku z tym ze zdania: (1) „W górach jest *sacrum*” można wyprowadzić zdanie: (2) „W górach jest Bóg”. Zależność w odwrotną stronę nie zachodzi, tzn. nie da się ze zdania (2) wyprowadzić zdania pierwszego. Dalej mamy do czynienia z synonimią, dzięki której można mówić o bliskości znaczeniowości wyrażen, które nazywane są synonimami, np. „mistyczny” – „tajemny”. I wreszcie antonimia, czyli zjawisko występowania zespołów (par) wyrazów przeciwstawnych znaczeniowo. jak w przypadku np. „wysoki” – „niski”, „czarny” – „biały” itd.. W przypadku rozważanego pojęcia mistyka gór trudno doszukać się antonimii, które znajdowała by się w jego polu znaczeniowym.

Tokarski wspomina o ekspresywności pola znaczeniowego. Pole semantyczne jest ekspresywne wtedy, gdy nadawca wyraża swój stosunek do otaczającego świata czy poszczególnych zjawisk. Ekspresywność nadawcy może zależeć od jego wykształcenia, pochodzenia, czy innych cech, jak na przykład wrażliwość, światopogląd, poglądy religijne itp. *W przypadku pola znaczeniowego jako wycinka całościowego systemu leksykalnego języka ekspresywność zawsze niemal związana będzie z walorami emocjonalnymi* (Tamże, s. 15). Podobnie jest przy rozważaniu pola znaczeniowego wyrażenia „mystyka gór”. Nie można mówić o pięknie górskiej przyrody bez przeżyć estetycznych. Nie da się określić pola znaczeniowego tego wyrażenia bez odniesienia do doświadczenia religijnego lub mistycznego, a także bez odniesienia do emocji, wartości i ocen, jakie są z nim związane. Dla człowieka religijnego słowo „mystyka gór” będzie wywoływało pozytywne emocje, dla człowieka niereligijnego będzie ono obojętne. U innych może wywoływać negatywne emocje, a dla innych jeszcze będzie obrazoburcze.

W artykule *Zastosowanie analizy pola semantycznego i analizy „gloss” dla zaprezentowania sposobu postrzegania świata społecznego* Magdalena Dudkiewicz pisze, że analiza pól semantycznych jest opisana jako metoda, mająca na celu: [...] *dokonanie wyboru słów – kluczy (podmiotów), a następnie utworzenie dla nich – na podstawie analizowanego tekstu – sześciu osobnych sieci: ekwiwalentów, opozycji, określeń, asocjacji, działań podmiotu i działań na podmiot. Uporządkowane sieci składają się na pole semantyczne danego pojęcia, a pole to stanowi podstawę do [...] „czytelności znaczącej”* (Dudkiewicz, 2006, s. 37). Autorka wyjaśnia czym charakteryzuje się wymienionych przez nią sześć elementów pola. Formułowanie elementów „wewnętrznych”, nazywających podmiot - ekwiwalenty, opisujących go - określenia, wskazując formy jego aktywności - działania podmiotu. „Zewnętrzne”, tj. opozycje - czyli porównania do innych podmiotów i wyznaczenie jego granic, asocjacje - zdefiniowanie otoczenia oraz działania na podmiot - wskazania wpływów ze strony innych podmiotów.

Zabieg ustalania pola semantycznego pojęcia musi się zmierzyć z faktem dużej zmienności języka. Społeczeństwo posługujące się danym językiem z upływem lat

zmienia poglądy, zmieniają się też uznawane wartości. Zmienia się warstwa znaczeniowa, zabarwienie uczuciowe i wzajemne powiązania między wyrażeniami. Wyrazy niegdyś o zabarwieniu pozytywnym lub neutralnym mogą stać się z czasem negatywne lub też odwrotnie. Ponadto do słownika włączane są także nowe wyrażenia. Tworzenie i wprowadzanie metafor pełni podobną rolę jak neologizmy. Jest to jeden ze sposobów wzbogacania słownika, co jest niezbędne dla potrzeb komunikowania się z rzeczywistością, która jest coraz bardziej eksplorowana i poznawana.

Badania sondażowe przeprowadzone przez Aleksandrę Dybałą dotyczyły osób uprawiających turystykę kwalifikowaną lub alpinizm, które odznaczały się dużą częstotliwością wyjazdów turystycznych w góry, posiadały głębsze motywy tych wyjazdów, tj. głównie oczyszczenie, odrodzenie, kontemplacja oraz oryginalne spojrzenie na góry. Dla nich wędrówka po górach i zdobywanie szczytów nie było tylko formą rekreacji, a nawet turystyki. Można powiedzieć, że osoby te preferowały to, co Rogowski nazywał górskim stylem życia. Pojęcie mistyka gór kojarzyło się im z czymś wzniosłym, pięknym, pozazmysłowym, niecodziennym, uduchowionym, z harmonią, jednością, wreszcie z Bogiem/Absolutem. Mistyczne było dla nich to, co przejmowało kontrolę, co zmuszało do pewnych działań, coś, czego nie da się poznać w sposób bezpośredni. Wszystkich 15 osób, z którymi prowadzono wywiady pogłębione, stwierdziło, że góry mają pozytywny wpływ na ich sferę duchową, jedna z osób nie była co prawda tego do końca pewna, ale mimo to uważała, że góry ją duchowo aktywują. Jeden z badanych na pytanie czy góry to dla niego *sacrum* odpowiedział twierdząco, po czym dodał: *Góry są rodzajem świątyni, w której możemy myśleć o rzeczach wzniosłych i pięknych. Jest tam cisza, spokój i groza bijąca w oczy od tych ścian. Wiem, że góry na które wchodziłem piętrzyły się 14 mln. lat. W ciągu tysięcy lat prawie nic się tam nie zmienia. Do tego trwania w niezmienności trzeba się dostosować, wejść z respektem do świątyni.* (Dybała, 2011, s.72).

Używając wyrażenia „mistyka gór” nie unikniemy zatem skojarzeń z doświadczeniem religijnym, ale także z doświadczeniem estetycznym i z tym co można by nazwać doświadczeniem egzystencjalnym, z aktywnymi i biernymi stanami psychicznymi, takimi jak wzruszenie, fascynacja, upojenie, obawa, strach, przerażenie, lęk niezrozumienie albo czynnymi jak podziwianie, kontemplacja i marzenie. Trudno także uniknąć skojarzeń z określonymi stanami, własnościami i jakościami środowiska przyrodniczego, jak piękno, harmonia, majestat, czar, cisza, wzniosłość, zmienność, różnorodność, surowość, determinizm, tajemniczość, misterium, groza. Z żywiołami czy siłami przyrody, które w górach szczególnie mają intensywny przebieg, jak wyładowania w czasie burz, śnieżyce, wichury, intensywne opady deszczu, prowadzące do powodzi, a także z innymi faktami, zjawiskami i zdarzeniami, jak mgła, ukryte w chmurach szczyty, lawiny śnieżne, a także walka o przetrwanie, o czym świadczy uboga szata roślinna, która jest charakterystyczne dla warunków wysokogórskich, fauna obejmująca tylko nieliczne gatunki zwierząt zdolne przetrwać w surowym klimacie. Czy wszystkie wyżej użyte terminy należy traktować jako słowa kluczowe, które tworzą pole semantyczne wyrażenia „mistyka gór”? Wy-

daje się, że na podstawie tego, co wyżej powiedziano, można skłonić się do pozytywnej odpowiedzi na to pytanie. Wymagają jednak one jakiegoś uporządkowania wedle odpowiednich relacji.

Badając pole semantyczne tego pojęcia, na które wchodzi różne treści należy się zastanowić, czy użytkownicy wiążą go bardziej z tym co naturalne, czy tym co ponadnaturalne. Jednym słowem chodzi o to, czy na skutek połączenia słowa „mistyka” ze słowem „górze” nastąpiło zawężenie jego zakresu z tego co transcendentne, do tego co tylko immanentne. Czy mistyka gór to tylko doświadczenie szczególnego kontaktu z otoczeniem, poczucie łączności a równocześnie odrębności od tego co jest majestatyczne w tym otoczeniu, poczucie bezpośredniego tajemniczego oddziaływania gór na człowieka. W badaniach przeprowadzonych przez Dybałę respondenci podkreślali jak ważne są dla nich piękne widoki, niezwykły świat przyrody, nieskażone cywilizacją otoczenie. Jednak mniej niż połowa badanych dopuszczała użycie słowa *sacrum* w stosunku do gór. Wydaje się, że skojarzenie „mistyki gór” ze słowem „mistyka” jest czymś zupełnie powszechnym i naturalnym. Ciekawe jednak, że w wyniku refleksyjnego spojrzenia na sprawę skojarzenie „mistyki gór” z mistyką jako taką było stosunkowo niewielkie (Tamże, s. 72).

Z przeprowadzonych analiz rozumienia „mistyki gór” u Rogowskiego oraz badań Dybały wyłania się następujący obraz interesującego nas zagadnienia. Za słowo klucz dla uchwycenia pola semantycznego wyrażenia „mistyka gór” należy potraktować wyrażenie „*sacrum*”. Jak wiadomo ten termin, w przeciwieństwie do wyrażenia „Bóg” czy „Absolut” jest prowienieniem aksjologicznym, a nie teologicznym. W hierarchii wartości *sacrum* stoi najwyżej. W niektórych ujęciach jest on uważany za przedmiot religii (Zdybicka, 1984, s. 158). Słowo to jednak używane w przeciwstawieniu do słowa *profanum*, które można uważać za jego opozycję, oznacza także to, co niecodzienne, co niezwykłe, co wspaniałe, czyste i wzniosłe. I przy takim znaczeniu termin „*sacrum*” można uważać za słowo klucz dla wyrażenia „mistyka gór”. Ekwivalentem dla wyrażenia *sacrum* jest słowo „świętość” lub „to co święte”. *Sacrum* jako opozycja do *profanum*, kojarzy się z takimi wyrażeniami, jak „piękno” – „majestat” – „tajemniczość”. Ich synonimami są odpowiednio dla słowa „piękno” – „czar” i „harmonia”, dla „majestat” – „potęga”, „siła” „groza” i „surowość” oraz dla „tajemniczość” – „misterium”, „cisza”, „niewiedza”, „nieprzewidywalność”. Z wymienionymi wyrażeniami można związać słowa, z którymi one wchodzi w związki frazeologiczne. W przypadku „piękna” „wzruszenie”, „upojenie”, „kontemplacja”, z „majestatem” „fascynacja”, „strach”, „przerażenie”, z „tajemnicą” „niezrozumienie”, „lęk” „obawa”. Trudno także uniknąć skojarzeń z określonymi stanami, własnościami i jakościami środowiska przyrodniczego, jak zmienność, różnorodność, nieprzewidywalność.

Współcześnie, dzięki poznaniu naukowemu, coraz bardziej przesuwają się granice pomiędzy tym, co znane a tym, co nieznanne. W ślad za tym, jakby mimowolnie przesuwają się granice między sferą *sacrum* i *profanum*. Można powiedzieć, że sfera tego, co stanowiło *sacrum* kurczy się. To co przynależało do *sacrum* pod wpływem eksplo-

racji naukowej staje się zrozumiałe, naturalne, a nawet powszednie. Świat przyrody zostaje pozbawiony atrybutu tajemnicy, boskości, nadzwyczajności. Wraz z procesem desakralizacji przyrody, zmianom podlega także słowo „mistyka gór”. Piękno zostaje zastępowalne innymi kategoriami estetycznymi; następuje tutaj przeniesienie wartości estetycznej ze sztuki na przyrodę np. mówi się o kiczowatość widoku Giewontu. Słowo „majestat” wywodzące się z języka dyskursu o świecie władzy, przestaje oznaczać coś wielkiego, groźnego i nieosiągalnego. Eksploracja gór przez alpinistów czy himalaistów i naukowców, a także rozwój infrastruktury turystycznej, przez co góry stają się coraz to bardziej dostępne niemalże dla każdego, zdaje się obnażać góry z ich szaty tajemniczości.

Podsumowując rozważania tego rozdziału, należy stwierdzić, że użycie słowa „mistyka gór” wskazuje na sferę *sacrum*, na te wszystkie miejsca, widoki, zjawiska, zdarzenia, które są piękne, niecodzienne, czyste, które wskazują na rzeczywistość transcendentną, na Tajemnicę – jednym słowem są ikoną Boga. Góry, kryją w sobie tajemnicę jednak innego jeszcze rodzaju Należy wziąć pod uwagę cały wachlarz innych skojarzeń, niezwiązanych bezpośrednio z przyrodą, a pośrednio z religią. Wszystkie te zjawiska, fakty i zdarzenia również zasługują na miano tajemnicy. Ponadto przeżycia i stany psychiczne w pewnym sensie zwykłe, które są charakterystyczne dla doświadczenia estetycznego, moralnego, czy egzystencjalnego. Ich wspólnym rdzeniem jest to, że nie przeżywa się ich tak intensywnie na co dzień, gdy jest się głęboko zatopionym w świecie artefaktów kulturowych, gdy wypełnia się obowiązki i występuje się w różnych rolach społecznych, które zakrywają te aspekty ludzkiego doświadczenia. Czy będzie to nieprzewidywany i nigdy wcześniej nie spotykany krajobraz, duże natężenie i zmienność zjawisk meteorologicznych, ciąg zdarzeń, szczególnie tych, które stanowiły zagrożenie dla zdrowia lub życia turysty – ktoś może je nazwać cudem, zinterpretowanych jako znaki i drogowskazy życiowe, wreszcie spotkania z innymi ludźmi, pozwalające odkryć w innym niejako „drugie ja” i zbudować głębokie osobowe relacje. Wyrażenie „mistyczny”, poza skojarzeniem z tajemnicą, może tutaj znaczyć także nie dający się przewidzieć, zrozumieć, wytłumaczyć w sposób racjonalny.

Zakończenie

Artykuł stawiał sobie za cel ugruntowanie pola semantycznego wyrażenia „mistyka gór”. Jego metaforyczne użycie przez E. Rogowskiego, dało asumpt do rozważań nad jego znaczeniem, a ściślej nad jego polem semantycznym. Rogowski bardzo sprytnie połączył wyrażenie pochodzące z języka dyskursu religijnego, czy teologicznego z terminem oznaczającym rzeczywistość materialną i zmysłową. Zgodnie z ustaleniami dało to możliwość bardzo otwartego i nieograniczonego interpretowania tego wyrażenia. U Rogowskiego mistyka gór obejmuje wszystko to, co napotyka się w górach a co prowadzi do Boga. W jego ujęciu mistyka gór to najprościej mówiąc całokształt zjawisk i doświadczeń w górach, stanowiących ikonę Boga. Badani

respondenci, kojarzą słowo podobnie jak Rogowski z tym znaczeniem, które wskazuje na rzeczywistością ponadmysłową, ale wiążą go bardziej niż on z rzeczywistością immanentną.

Wyrażenie „mistyka gór” to sfera *sacrum*, które wędrujący po górach odkrywa i niejako dotyka. „Piękno gór”, „majestat gór”, „tajemniczość gór”, to główne elementy, które tworzą pole semantyczne tego wyrażenia. Można odnieść wrażenie, że słowo „gór” w zestawieniu ze słowem „mistyka” pełni u Rogowskiego rolę głównie determinatora, ale u osób badanych przez Dybałę raczej modyfikatora.

Oznaczniki stanowią zbiór różnego typu obiektów intencjonalnych, znaków, opisów, struktur pojęciowych itd., które pełnią rolę reprezentanta rzeczywistości znakowanej. Ich rola w turystyce jest ogromna, gdyż dzięki nim to co nieznanne, niezauważane i oceniane jako niegodne uwagi turysty, staje się atrakcją turystyczną. Taką rolę oznacznika dla turystyki górskiej pełni książka Rogowskiego pt. „Mistyka gór”. Książka ta jest oznacznikiem atrakcji turystycznych w szerokim tego słowa rozumieniu. Podobnie taką są rolę pełni pojęcie, stanowiące jej tytuł, które jest bardzo pojemne znaczeniowo i silnie zabarwione emocjonalnie. Z pewnością nie jest to oznacznik, który zakrywa i banalizuje, lecz odkrywa i uatrakcyjnia walory turystyczne gór, zwłaszcza walory przyrodnicze.

Doświadczenie turysty, który wędruje po górach, zawiera szerokie spektrum doznań i stanów psychicznych. Widać tutaj elementy charakterystyczne dla doświadczenia estetycznego, moralnego i religijnego człowieka. Poznanie natury tego doświadczenia wymaga jednak lepszego rozpoznania i zbadania od strony podmiotowej aktywności turystycznej. Nie należy wykluczyć, że jest ono na tyle swoiste i nieredukowalne do innych, że może być nazywane „doświadczeniem turystycznym”. Charakter, struktura i dynamika tego doświadczenia jest o tyle interesująca, że współcześnie turystyka staje się zjawiskiem powszechnym. Zajmuje coraz większy udział w czasie wolnym współczesnych społeczeństw. Łączy rzeczywistość przyrody i kultury z systemami znakowymi przedstawiającymi tę rzeczywistość. Pomiędzy jednym a drugim zachodzi sprzężenie zwrotne, dzięki czemu obszar tego co interesujące turystycznie stale się poszerza. Jak wykazał MacCannell, sposób przedstawiania widoków i obiektów przez oznaczniki poszerza zakres ludzkiego doświadczenia. Wyrażenie „mistyka gór” jest oznacznikiem, który ukierunkowuje na turystykę alternatywną w górach, ale otwiera nowe perspektywy dla turysty.

BIBLIOGRAFIA

- Dudkiewicz M., 2006, *Zastosowanie analizy pola semantycznego i analizy „gloss” dla zaprezentowania sposobu postrzegania świata społecznego*, PSJ Tom II Numer 1, Przegląd socjologii Jakościowej, 2006
- Dybała A., *Mistyka gór – próba ugruntowania pola semantycznego pojęcia przez wskaźniki atrakcyjności turystycznej*, Bydgoszcz 2011. [Maszynopis]

- Grzegorzycykowa R., *Wprowadzenie do semantyki językowej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995
- Gołaszewska M., *Zarys estetyki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984.
- Jędrzyak T. *Turystyka kulturowa*, Polskie Wydawnictwo Ekonomiczne, Warszawa 2008
- Kowalczyk A., Walory przyrodnicze jako element produktu turystycznego w: red. Przybyszewska Gaudelis R., Grabiszewski M., *Zeszyty Naukowe WSG, Partnerstwo nauki i praktyki w turystyce – fakty, intencje, potrzeby rozwoju*, Bydgoszcz 2002, s. 112 -119.
- Kurek W., *Turystyka na obszarach górskich Europy*, Uniwersytet Geografii i Gospodarki przestrzennej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004.
- Kruczek Z., *Metody badań atrakcji turystycznych*, [w:] *Turystyka w badaniach naukowych*, red. R. Winiarski, W. Alejziak, AWF Kraków i WZliZ w Rzeszowie, Kraków-Rzeszów 2005, s. 35-46.
- MacCannell D., *Turystyka. Nowa teoria klasy próżniaczej*, Warszawskie Wydawnictwo Literacki MUZA SA, Warszawa 2005.
- Nitkiewicz – Jankowska A., Jankowski G., 2010, *Krajobraz kulturowy jako walor turystyczny*, w: *Krajobraz a turystyka*, Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego, Nr 14, Sosnowiec.
- Rogowski R. E., *Mistyka Gór*, Wydawnictwo Wrocławskiej Księgarni Archidiecezjalnej, Wrocław 1985.
- Tokarski R., *Struktura pola znaczeniowego (studium językoznawcze)*, PWN, Warszawa 1984.
- Zdybicka Z. J., *Człowiek i religia. Zarys filozofii religii*, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1984.

Abstract

The purpose of this article is to establish the semantic field of the expression 'mystics of the mountains' as a tourist attraction marker. The semantic field of the expression in its basic approach involves its denotation and connotation. Modern linguists also use its more sophisticated understanding. The analysis aimed to achieve the primary objective of the article was carried out on the basis of Roman Rogowski's, the author of the book entitled 'The mystics of the mountains', statements and the results of surveys carried out by Aleksandra Dybała, in the group of 15 people chosen deliberately from those who go mountaineering as an alternative. The research confirmed that the semantic field of the expression of our interest is heterogeneous, rich, capacious, semantically open and strongly coloured emotionally. The key to understanding the expression is the word 'sacrum'. The main elements of this field are formed by 'the beauty', 'the majesty' and 'the mystery'. The expression 'mystics of the mountains' acts as

a marker. It does not cover and trivialize the views but on the contrary it discovers and makes the values of the mountains more attractive. It indicates those spheres of tourist's experience which only slightly were the subject to scientific exploration within tourism.

Keywords: tourist attraction, experience, landscape, mystics of the mountains, semantic field of the expression, *sacrum*.

Marzena Sobczak-Michałowska

Wyższa Szkoła Gospodarki w Bydgoszczy

(NIE)POZORNA RZECZYWISTOŚĆ POSTRZEGANA PRZEZ PRYZMAT MEDIÓW

Patrząc przez okno mojego domu na dymiący komin wystający z czerwonego dachu moich sąsiadów przypomniałam sobie pewne zdarzenie. Otóż przy wymianie dachówek zdarzył się wypadek. Pracujący na dachu mężczyzna poślizgnął się i spadł. Zginął na miejscu. Z całej okolicy zbiegli się ludzie, aby zobaczyć miejsce zdarzenia wraz z „głównym bohaterem” na własne oczy. Jak łatwo się domyślić sprawa nie ucihła w momencie zabrania ciała i rozejścia się gapiów. W naszym społeczeństwie zawsze istniała *sui generis* konkurencja polegająca na tym, aby wcześniej niż inni przynieść nową informację (np. Kowalscy kupili nowy samochód) lub wniesić nowe fakty do istniejącej informacji (np. Kowalscy sprowadzili samochód z Niemiec przez brata kolegi Kowalskiego, który ma znajomości w Niemczech).

Tak było też i tym razem. Otóż określenie personaliów *denata* nie było takie proste. Nikt go nie znał wcześniej. Sytuacja jednak szybko uległa zmianie, bowiem następnego dnia po wypadku wiadomo było nie tylko jak ów nieszczęśnik się nazywał, lecz również gdzie mieszkał, ile miał lat i jaka była jego sytuacja rodzinna, która zmusiła go do pracy, zresztą „na czarno”. Dotarcie do takich informacji to nie lada wyzwanie (oczywiście pomijając przypadki, gdzie plotkarze idą na łatwiznę i wymyślają fakty). Ustalając te wszystkie informacje trzeba było „zaciągnąć języka” tu i ówdzie. Trzeba było poświęcić trochę czasu, szczególnie, że w takich sytuacjach czas jest rzeczą istotną! Informacja traci jakiegokolwiek znaczenie, gdy inni już ją znają. Trzeba współzróżnować zaskoczyć, wywołać u niego zainteresowanie. Wtedy można mówić o sukcesie.

Nasuują mi się dwa pytania. Co popycha ludzi do działania? Oraz drugie, może nawet bardziej intrygujące: co sprawia, że ci ludzie inwestują swoją energię aby wprowadzić do obiegu publicznego takie, a nie inne tematy? Dlaczego zamiast rozpowsechnić kolejną plotkę nie zajmują się kontemplacją złożoności wszechświata?

Pierwsza odpowiedź, która ciśnie się na usta to prostota, brak komplikacji takich działań. Jednak nie wydaje mi się, żeby to był jedyny powód. Plotka odwołuje się do emocji. Angażując się w nią emocjonalnie tworzy się więź, która sprawia, że jeszcze bardziej wzmacnia w nas uczucie, że owa sprawa dotyka nas osobiście. Po prostu przyjmujemy te informacje jako dotyczące nas samych. Inaczej jest z kontemplacją wszechświata, która w swojej skrajnej abstrakcyjności odbierana jest jako coś z innego świata, z innej rzeczywistości, bez znaczenia, bez emocji, bez sensu.

Podobne mechanizmy działają w kontakcie z telewizją. „Zarówno w sferze prywatnej, jak i w środkach masowego przekazu, plotkę charakteryzuje przyjemność obnażania innych ludzi i strach przed odkryciem własnej osoby. Chciałoby się widzieć, samemu nie będąc widzianym.”¹ Mateusz Halawa analizując serial „Klan” zauważa analogie pomiędzy autorem i obiektem plotki oraz widzem i bohaterem serialu.² Oczywiście taką postawę można zauważyć w dziesiątkach/setkach innych programów produkowanych i emitowanych w telewizji. Wynika to bowiem ze specyfiki produktu telewizyjnego, o czym w dalszej części.

Przewaga telewizji nad drukiem

Oddziaływanie telewizji na odbiorcę różni się od oddziaływania pisma tym, że to pierwsze działa bezpośrednio na zmysły. Dzięki temu przyjmowanie treści przez nią przekazywanych staje się o wiele prostsze, łatwiejsze niż poprzez druk. Słowo pisane bowiem tworzy pewnego rodzaju barierę pomiędzy przekazem a odbiorcą, a pokonanie jej jest dla niektórych na tyle trudne, że postanawiają nie tracić energii skoro mogą wybrać prostszy przekaz – audiowizualny. Marshall McLuhan twierdził, że pismo stworzyło tę barierę poprzez uprzywilejowanie wzroku, co przyczyniło się do zachwiania równowagi pomiędzy zmysłami. Tę równowagę, którą cieszył się człowiek pierwotny odkrywając świat odzyskują dopiero współcześni ludzie przez telewizję, która przywraca harmonię zmysłów charakterystyczną dla dziecięcego rozwoju człowieka.³ Jak przekonuje McLuhan zmiana ta jest bardzo radykalna, wręcz rewolucyjna. Wszystko za sprawą tego, że świat jest zupełnie odmiennie prezentowany, a przez to również inaczej odbierany niż dzieje się to w przypadku przyswajania treści pisanej.

Przede wszystkim telewizja potrafi odtwarzać i przedstawiać nam obraz świata, literatura tylko go opisuje. Ważne jest nie to jak przedstawia nam telewizja prezentowany świat, lecz to, że zostają uruchomione zupełnie inne w porównaniu ze słowem pisanim mechanizmy zmysłowo-psychiczne, które radykalnie zmieniają sposób odbioru przekazywanej treści. Marcin Czerwiński mówił, że „rozszerzyły się w ten sposób możliwości poznawcze, powstał nowy typ poznawczego sprzężenia z rzeczywistością”.⁴

1 Thiele-Dohrman K., *Psychologia plotki*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980, s.24.

2 Halawa M., *Klan i okolice. Magia telewizji w działaniu*, „Kultura Popularna” 2/2003.

3 McLuhan M., *Wybór pism*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975.

4 Czerwiński M., *Telewizja wobec kultury*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973, s. 93.

Ta zmiana, o której pisze Czerwiński przyczynia się do iluzji, że świat przedstawiony nam przez ekran telewizora jest obrazem rzeczywistym w każdym calu. Dzieje się tak dlatego, że przekaz potwierdzony jest naszymi zmysłami. Powstaje wtedy wrażenie, że obserwujemy świat sami bez pośredników. Nie zauważamy ewentualnej ingerencji osób trzecich w obserwowany przez nas obraz. Oczywiście jesteśmy świadomi tego, że ktoś go stworzył, jednak podświadomie kamerę i mikrofon, dzięki którym trafia do nas przekaz traktujemy jedynie jako przedłużenie własnych zmysłów. Konsekwencją jest to, że przyjmujemy przedstawiany nam obraz świata nawet, gdy jest on zniekształcony, a czasem również, gdy jest zupełnie zdeformowany. Iluzja ta trwa tak długo dopóki nasze zmysły nie przekonają nas, że docierający obraz nie jest rzeczywistością. Jednak niestety zmysły można bardzo łatwo oszukać, a nawet zupełnie uśpić, znieczulić nie tylko na małe zniekształcenia, ale nawet na ewidentne odstępstwa od praw fizyki.⁵

Istotne znaczenie ma również fakt, iż przekaz telewizyjny odbywa się w czasie rzeczywistym. Rozmowy czy monologi przeprowadzone na antenie odbierane są jako tu i teraz. Jedyna bariera pomiędzy nami to szklany ekran. Cóż to za przeszkoda? O tym pisze Cavell: „Ale co oznaczają te rozmowy (dla nas – MSM)? A zwłaszcza, czy oznaczają one, że dzięki telewizji człowiek nie jest już sam, że samotność jest znosna? Częściowo jest to funkcja równoczesności medium bądź też faktu, że w każdej chwili może ono być żywe, i że między żywym a powtarzalnym (odtworzonym) nie ma uchwytnych różnic: inni ludzie są tam, jeśli nie ze mną razem w pokoju, to w tej chwili. Przyjmuję ich czy monitoruję jako gości; przyjmowanie zaś czy monitorowanie, w odróżnieniu od ekranizowania i projekcji, nie wykracza poza ich obecność przed kamerą a ich terażniejszość dla mnie”⁶ Polemizowałabym tutaj czy takie samo znaczenie mają programy oglądane na bieżąco w telewizji jak te wcześniej nagrane i odtwarzane z magnetowidu. Pomijając już przekazy na żywo, które odtwarzane tracą swoją moc. Przykładem niech będzie mecz piłki nożnej, piłki ręcznej. Komu chce się angażować w mecz, który jest już historią? Wynikać to może jednak, z konwencji tych programów.

Ekonomiczne zasady działania telewizji

Co prawda magia telewizji troszkę przygasła, o czym pisze Marta Kokocińska⁷, jednak nadal jest ona odbierana z pewną dozą fascynacji. Chociaż to oczywiste, nie traktujemy telewizji tak jak firmy, fabryki, która różni się od pozostałych tylko produktem. Zamiast mąki, statków czy samochodów wytwarza produkt medialny, rozmówkę telewizyjną. I tak jak fabrykę, rządzą nią dziś te same prawa. Prawa wolnego

5 Kumor A., *Radio Telewizja Edukacja*, Centralny Ośrodek Upowszechniania Kultury, Warszawa 1986.

6 Cavell S., *Pejzaże audiowizualne*, [w:] A. Gwóźdź, (red.), *Fakt telewizji, Telewizja. Wideo. Komputer*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1997, s.29.

7 Kokocińska M., *Zmysłowa telewizja. Telewidz między dotykiem, akustyką a kolorami*, „Kultura Popularna”, nr 3/2003.

rynku.⁸ John Fiske wyróżnia dwa typy ekonomii telewizyjnej. Ekonomię polityczną oraz kulturową.⁹ Pierwsza z nich mówi o tym, że telewizja tworzy publiczność, której uwagę sprzedaje reklamodawcom w formie towaru. Druga o tym, że telewidz podczas odbioru treści staje się niejako ich producentem. Następuje tutaj sprzężenie zwrotne znaczeń. Telewizja nie będzie emitować programów, które nie będą miały oglądalności, ponieważ nie zgromadzi takiej ilości telewidzów, aby jej ofertą zainteresowali się reklamodawcy. Dlatego nie można tutaj mówić o prostej liniowej zależności typu: zmieńmy ramówkę programów telewizyjnych, a ludzie zaczną interesować się kulturą, sztuką i filozofią, a czas wykorzystywać będą na kontemplowanie bytu z kieliszkiem drogiego wina, zamiast spoczywać w „leżąco-siedzącej” pozycji na kanapie, z piwem i pilotem w dłoniach.

Marta Kokocińska próbuje „oddemonizować” telewizję i zbanalizować ją wskazując na to, że dziś pojawia się ona jak każda inna rzecz codziennego użytku. „Telewizja istnieje w ten sam sposób, co płatki śniadaniowe, żarówka, samochód czy książka: sama przez się, tak jak inne media, które towarzyszą nam na co dzień, a o których istnieniu po prostu nie musimy pamiętać. [...] To jest rzeczywistość zastana, której elementy pasują do siebie idealnie, a brak któregoś oznacza zachwianie obrazem świata subiektywnego”. Przekonuje, że „dzisiejsza krytyka telewizji jest nie tyle błędna, ile raczej przestarzała, gdyż wynika z niezrozumienia środowiska, w jakim żyjemy, a w którym jedną z naczelnych ról zajmuje ten środek przekazu”.¹⁰ Z drugiej strony pojawiają się przykłady reakcji na serial „Klan”, gęsto rozsiane po artykule Mateusza Halawy¹¹. Od listów do bohaterów telenoweli (nie aktorów!), zapraszanie Jakuba Tolaka, który gra Daniela, nosiciela wirusa HIV, na konferencje lekarskie dotyczące tej choroby, czy „umyślne zarażenie” Władysława (którego grał Zygmunt Kęstowicz) Alzheimerem przez Ewę Sadowską, sekretarza Stowarzyszenia Osób Chorych na Alzheimer, aby dzięki temu zwiększać świadomość społeczną na temat tej choroby. W tym samym artykule autor zaznacza: „Kłopot z pisaniem o telewizji [...] polega na tym, że gdy tylko przestaniemy pisać i zaczniemy oglądać, cała nasza wiedza teoretyczna gdzieś znika [...]”¹². Kolejny raz przyda się arystotelesowska doktryna złotego środka, w ocenie wpływu telewizji na człowieka. Istnieje zresztą na ten temat bogata literatura.¹³

Dziś rynek tworzy więcej produktów niż faktycznie są potrzebne. Pomijając już fakt, że większość dostępnych towarów nie jest niezbędnych do przeżycia, lecz służą

8 Moje rozważania ograniczam do aktualnej sytuacji w Polsce.

9 Fiske J., *Popular Television and Commercial Culture: Beyond Political Economy*, [w:] Burns G., Thompson R.J. *Television Studies: Textual Analysis*, New York 1989, za Ogonowska A., *Voyeurizm telewizyjny*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2006, s.135.

10 Kokocińska M., op. cit., s.17.

11 Halawa M., op.cit.

12 Ibidem, s.20.

13 Np. Zaraziński G., *Komunikacja i media*, Siedlce 2006; Mrozowski M., *Media masowe. Władza, rozrywka i biznes*, Aspra-Jr, Warszawa 2001.

temu, aby życie było łatwiejsze, przyjemniejsze i mniej problemowe. Upraszczając można stwierdzić, że ta nadwyżka produktów musi zostać gdzieś ulokowana. W tym momencie wchodzi marketing, który (upraszczam) zajmuje się tym, aby wytworzyć u konsumentów potrzebę, którą można zaspokoić przez określony wyrób. Trzeba unieszczęśliwić potencjalnego klienta, aby mógł on pozbyć się tego nieszczęścia za pomocą naszego produktu.¹⁴ Podobnie dzieje się w fabryce zwanej powszechnie telewizją. Wydaje się, że wszelkie programy, również te informacyjne mają taką formułę, aby przyciągnąć jak największą ilość widzów. Przy wielości różnych kanałów sposób na sprzedanie własnego produktu jest rodem z supermarketu. Najważniejsze opakowanie nie zawartość – najważniejsza forma nie treść. Przychodzi mi na myśl ten oto cytat: „Orwell lękał się tych, którzy zakazą wydawania książek. Huxley zaś obawiał się, że nie będzie powodu do ustanawiania podobnego zakazu, ponieważ zabraknie kogokolwiek, kto zechce książki czytać. Orwella przerażali ci, którzy pozbawiają nas dostępu do informacji. Przedmiotem obaw Huxleya natomiast byli ludzie, którzy dostarczają nam informacji w takiej ilości, że staniemy się bierni i egoistyczni. Orwell bał się, że nasza kultura przeistoczy się w kulturę niewolników. Huxley lękał się zaś, że ogarnie nas kultura banału. Orwell bał się kontroli ludzi przez zadawanie im bólu, a Huxley uważał, że to samo można osiągnąć poprzez zadawanie przyjemności”.¹⁵

Rozrywkowa forma programów informacyjnych

Programy informacyjne straciły formułę powiadamiającą sensu stricto. W Polsce tak zwane „zamerykanizowanie” wiadomości zapoczątkował Tomasz Lis z chwilą powrotu ze Stanów Zjednoczonych i wdrożeniem nowopoznanych „newsowych” praktyk do powstających „Faktów” w TVN. Fakty już od początku proponowały zupełnie nową, niepraktykowaną nigdy wcześniej w Polsce formułę. W instrukcji Tomasza Lisa dla reporterów TVN czytamy: „Choć tytuł naszego programu informacyjnego brzmi Fakty, nie możemy się ograniczać wyłącznie do przekazywania samych faktów. [...] przystępując do realizacji materiału, musimy dokładnie wiedzieć nie tylko, o czym chcemy mówić, ale i co chcemy powiedzieć”.¹⁶

Komunikacja z widzem odbywa się w czasie rzeczywistym. Prowadzący spełnia nie tylko funkcję koordynowania programem, lecz jest „twarzą prawdy” utożsamianą z danym programem informacyjnym, który przez swoją charyzmę i zaufanie do własnej osoby budzi zaufanie odbiorców. Przez bezpośrednie zwracanie się do widza i wręcz przyjacielskie do korespondentów typu „Witam Janku”, „Czy możesz nam powiedzieć Magdo...”, sprawia wrażenie „swojego człowieka”, takiego samego jak my, z naszego świata, co pomaga w tworzeniu więzi, dzięki której informacje poda-

14 Tezę tę zaprezentowali moim zdaniem autorzy filmu „Brand New World”, Andrzej Wójcik, Ewan Jones-Morris.

15 Postman N., *Zabawić się na śmierć. Dyskurs publiczny w epoce show-businessu*, Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 2002, s.15.

16 Lis T., *Instrukcja dla reporterów TVN*, „Press”, nr 9/1999.

wane przez niego będziemy mogli odbierać jako prawdziwsze od prawdy. To umożliwia tworzenie stałej widowni. A w dobie konkurencji to bardzo ważne. Ciekawym elementem jest również budowanie napięcia, które było zarezerwowane raczej dla filmu czy programów rozrywkowych. Przeplatanie informacji sensacyjnych z tymi mniej angażującymi emocjonalnie, to według Katarzyny Prajzner mistrzostwo w wykonaniu Faktów, które perfekcyjnie potrafią prowadzić uwagę widza, tak, aby nie tylko nie mógł odwrócić wzroku, ale chciał powrócić przed telewizor na kolejne wydanie programu.¹⁷

Jak to się ma do postrzegania rzeczywistości?

Aby mówić o postrzeganiu rzeczywistości przez pryzmat mediów trzeba zdefiniować ową rzeczywistość. Nie będziemy zajmowali się tutaj rozstrzygnięciem, czym w istocie jest lub nie jest. Nie będziemy również próbowali udowodnić jak ją można w swej krasie ująć. Powód jest tego taki, że na tego typu rozważania w artykule miejsca nie ma. Musimy, zatem przyjąć pewną wizję rzeczywistości. Zasięgnąć pewnego wyobrażenia tego, czym rzeczywistość jest.

Kiedy wymawiamy słowo „rzeczywistość” intuicyjnie rozumiemy jego znaczenie. Jest tym wszystko to, co nas otacza, rzecz by można świat fizyczny oddziaływujący na nas, ze wszystkimi tego konsekwencjami, czyli prawami nim rządzącymi. W filozofii rzeczywistości przeciwstawiano to, co pozorne, pomyślane lub tylko możliwe. O pozorności mówimy wtedy, gdy coś tylko wydaje się być a nie jest czymś faktycznie. Myśl jest nierzeczywista w tym sensie, że gdy przestajemy o czymś myśleć to coś przestaje również istnieć, a rzeczywistość nie jest uzależniona od naszych myśli. W takim sensie również możliwość nie jest tożsama rzeczywistości, bowiem to, co możliwe jeszcze nie istnieje. Rzeczywistość jest jednak autonomiczna w stosunku do nas. Jej istnienie nie zależy od naszych czynów, czy naszej bierności.¹⁸ Realizm w znaczny sposób różni się od rzeczywistości. Jest on historycznie ukształtowanym obrazem, sposobem jej interpretacji, stworzonym przez człowieka i społeczeństwo. Jest on tworzony za pomocą naszych zmysłów a więc w jakiś sposób ograniczony i zdeformowany. Dzieje się tak, dlatego, że człowiek nie jest w stanie objąć swymi ograniczonymi zmysłami ogółu rzeczywistości ze wszystkimi jego szczegółami. W wyniku tego następuje uproszczenie obrazu, ponieważ z czegoś trzeba zrezygnować. „Tym jednak nie należy się martwić, bo wynikać to może z natury naszego poznania i języka.”¹⁹ – jak powiedział Leszek Kołakowski.

17 Prajzner K., *Sensacja i nuda. Analiza dwóch typów serwisów informacyjnych na przykładzie „Faktów” i „Panoramy”* [w:] Klejsa K. (red.), *Spoleczne konteksty kina i telewizji*, Rabit, Kraków 2002, s. 189-198.

18 Wojtysiak J., hasło: rzeczywistość, [w:] Hartman J. (red.), *Słownik filozofii*, Zielona Sowa, Kraków 2004, s.197.

19 <http://tygodnik.onet.pl/1548,1135771,0,315842,dzial.html>, 5.01.2007, Kołakowski L., „O rozumie i innych rzeczach”.

Codziennie rano wydawca staje przed pytaniem, który z tematów wybrać. Po pierwsze nie jest w stanie pokazać wszystkich, po drugie żadnego z nich nie jest w stanie pokazać w sposób obiektywny, wyczerpujący. Jednak to, że media są subiektywne jest na tyle oczywiste, że pozwolę sobie dalsze dywagacje pominąć i skupię się na nieco innym wątku.

Spróbujmy sobie wyobrazić wielowątkowość i złożoność rzeczywistości. Spróbujmy wyobrazić sobie jeden moment, jedną chwilę. Spróbujmy wreszcie zastanowić się nad tym ile różnych rzeczy może się w niej wydarzyć. Pozwólmy popłynąć wyobraźni dalej. Zastanówmy się, co w tej chwili robi 7 miliardów ludzi. Poczujmy wszystkie tematy, uczucia, czynności, które absorbują teraz każdego z osobna. Pomyślmy, że to nadal nie cała rzeczywistość tej jednej chwili.

Człowiek posiada rozum, który pozwala mu na analizę rzeczywistości w takim stopniu, aby umożliwić przetrwanie. Uproszczenie? Myślę jednak, że usprawiedliwione. Podjęliśmy próbę pocucia ogromu rzeczywistości. Próbę, która z góry była skazana na niepowodzenie, ponieważ schematycznie myślący mózg nie jest w stanie pojąć nieschematycznej rzeczywistości. Nie przejmujemy się tym jednak, bo chodzi tylko o to, aby wytworzyć pewną jej wizję, aby spróbować się choć na troszkę odebrać. Iluzorycznie bądź nie. Powtarzam: nieważne. Naszym zadaniem bowiem nie jest próba pojęcia rzeczywistości, lecz zrozumienie, że jest to niemożliwe.

W życiu codziennym posługujemy się schematami. Od tych najprostszych, czyli stereotypów, po te bardziej złożone typu pewność, że po wyjściu z domu nie zachniemy unosić się w powietrzu oraz abstrakcyjne nadające sens. Wiemy, że obudzimy się rano i wszystko będzie po staremu. Moje łóżko pozostanie tam, gdzie jego miejsce, proces parzenia kawy pozostanie ten sam, a domy z mojej dzielnicy nie przemieszczą się bez wyraźnego powodu. Wszystkie te schematy myślowe powodują, że rośnie w nas poczucie bezpieczeństwa. Poza tym nie mamy czasu ani energii na to, aby za każdym razem analizować plany architektoniczne budynków i porównać je z procesem erozji, uwzględniając siłę wiatru, aby upewnić się, że za chwilę się nie zawalą. Ewidentnie okrawamy rzeczywistość do strasznych kawałków już na etapie postrzegania jej przez zmysły. My nie poznajemy rzeczywistości, lecz ją budujemy we własnej głowie. Budujemy jej schematyczny obraz, aby ją w jakiś sposób ujarzmić. Dlatego właśnie pozwoliłam sobie również na uproszczenie, którego użyłam wcześniej.

Pozwolę sobie przytoczyć w tym miejscu cytaty z książki Tomasza Lisa. „Powojenny Bagdad”. Zniszczenia wojenne i szybko odradzające się nowe życie. Mieliśmy dobrą okazję, by to miasto pokazać tak, jak wyglądało naprawdę. Bo zwykle w telewizyjnych przekazach jakieś miejsce pojawia się, gdy dzieje się w nim coś, co jest odstępstwem od normy. Dymisja rządu, katastrofa, zamachy. Nie widzę w tym nic dziwnego. Można oczywiście zacząć dziennik na przykład od informacji: „Dziś trzydzieści osiem milionów ludzi obudziło się, by przeżyć kolejny dzień. Miliony ruszyły do pracy, miliony do szkół, miliony zastanowiły się, jak ten dzień najlepiej przeżyć”. To wszystko prawda, ale życie nie jest „dniem dobrej informacji”. Kiedy na świecie

jest normalnie, to nie ma newsa. News jest wtedy, gdy coś się dzieje. A dzieje się – generalnie rzecz ujmując – gdy zdarza się coś niestandardowego; krótko mówiąc, by nawiązać do znanego dziennikarskiego powiedzenia, gdy człowiek ugryzł psa, a nie odwrotnie. Czy w efekcie nie powstaje zafałszowany obraz rzeczywistości? Tak. By mieć prawdziwy obraz, należy go złożyć z tego, co pokazują programy informacyjne, i z tego, czego nie pokazują, czyli wszystkiego, co dzieje się tak po prostu, co jest codziennością.²⁰

Otóż okrojone informacje prezentowane przez media, dodatkowo ograniczone przez niedoskonałe zmysły oraz bierność wynikającą z wygodnictwa. Jak mam go złożyć drogi panie Lisie?

Spójność czy fragmentacja

„Szybkość przeobrażeń cywilizacyjno-kulturowych osiąga dziś poziom nigdy wcześniej niespotykany. Transgresja i translokacja utworzyły podstawowy syndrom intelektualny i zarazem emocjonalny naszego bytowania. Żyjemy obecnie w wielu różnych światach, przemieszczając się między nimi z wzrastającą swobodą. [...] Stajemy się społeczeństwem informacyjnym. Nomadami cyberprzestrzeni. Nasza pamięć jest dziś kolażem fragmentów odwiedzaných światów. Miejsc, czasów, ludzi, okruczeń wydarzeń, ideologii i mitów.”²¹ Wydaje się, że spoiwem świata stała się informacja i jednocześnie ta informacja przez swoje zwielokrotnienie świat rozbiła. Bowiem to właśnie ona stała się źródłem poznania i doświadczenia, zarazem poprzez swoją treść nadaje sens i wyjaśnia zjawiska. Dziś człowiek świadomy to człowiek dobrze poinformowany. Dobrze, czyli dużo. Liczy się ilość i właśnie ta ilość jest źródłem rozbitcia wizji rzeczywistości. Rzecz staje się oczywistą wtedy, gdy wyjaśnienie można udowodnić w jeden niezbitý sposób, „[...] bo jeżeli w jakiegokolwiek sprawie, dla jakiegokolwiek twierdzenia istnieje choćby jeden dowód niezbitý, to innych nam nie potrzeba. A jeżeli jest ich dużo, to pewnie nie są niezbite”.²² Myślę, że można sprowadzić to do prostszej formy. Otóż niektórym dla poczucia bezpieczeństwa wystarczy jedna (nawet nie niezbita) teoria²³.

Problem w tym, że informacji jest, co prawda wiele, jednak są to informacje-klony. Tworzy się kultura globalna, która posiada ponadnarodowe i ponadkulturowe systemy znaków. W tym momencie może powstać dysonans poznawczy pomiędzy tą kulturą a codziennością, w której żyje jednostka. Jednak, co to za dysonans, skoro społeczeństwo, z którym ona żyje jest poddawane temu samemu procesowi. Myślę, że tu zaciera się granica pomiędzy postrzeganiem kultury popularnej jako elementem

20 Lis T., *Nie tylko fakty*, Rosner, Warszawa 2004, s.267.

21 Kluszczyński R.W., *Spoleczeństwo informacyjne. Sztuka multimediów*, Rabit, Kraków 2001, s.8.

22 L. Kołakowski, op. cit.

23 Znów upraszczam, jednak świadomie, bowiem chodzi mi o masy, które, na co dzień nie zajmują się problematyką rozstrzygania, która wizja świata/rzeczywistości jest bardziej racjonalna, lecz ad hoc przyjmują kulturowo przyjętą wizję. Co oczywiście jest naturalnym procesem.

systemu wartości, o czym przekonuje Burszta²⁴, a postrzeganiem jej już jako zasymilowanym spójnym systemem. Cóż z tego, że w konsekwencji przestajemy twórczo budować wizję rzeczywistości, powołując się na świat widziany tylko przez pryzmat mediów? Czy można mówić o tym, że człowiek w dobie ujednolicenia, traci możliwość budowania, twórczej, inteligentnej i świadomej narracji, przez co właściwie pozbawiony jest tożsamości? Mam wrażenie, że Leszek Pułka chce nam to dowieść, zwracając naszą uwagę dodatkowo na fakt, że „[...] kultura mediów z wielu względów jest „wypożyczalnią” cudzych narracji i mitów”.²⁵ Być może historia zatoczyła krąg i znaleźliśmy się w analogicznej sytuacji, co społeczeństwa oparte na systemie religijnym. Również jedna wizja, brak refleksji, zwarty system. Być może jest zupełnie inaczej, bowiem trudno mówić o aż tak mocnej spójności kultury popularnej. Analogie można zauważyć jednak na etapie weryfikacji, która w obu przypadkach opiera się na zasadzie twierdzeń oczywistych. „Tak zapisane jest w księdze”; „Tak powiedzieli w telewizji” – więcej weryfikatorów nie potrzeba, a jeżeli jednak potrzeba to jest nim inne mass medium. Koło się zamyka, a wytworzony w ten sposób obraz rzeczywistości stabilizuje się. Samo na usta ciśnięte pojęcie „simulacrum” Jeana Baudrillarda. Niebezpieczeństwo nie wynika jednak ze stworzenia obrazu, bo tak jak pisałam wyżej to proces naturalny, problem pojawia się z chwilą, gdy obraz ten powstaje przez ból. Rządzone prawami rynku media, aby przeżyć posługują się metodami, które nie zawsze bywają uczciwe, wytwarzając potrzebę nakręcając koniunkturę. Warto zastanowić się, czy można pozwolić na nieograniczone tworzenie realizmu, w którym niezaspokojenie przecież sztucznie wytworzonej potrzeby/obawy jest nie tylko dyskomfortem, ale dramatem jednostki.

BIBLIOGRAFIA

- Burszta W.J., *Różnorodność i tożsamość. Antropologia jako kulturowa refleksyjność*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2004.
- Cavell S., *Pejzaże audiowizualne*, [w:] A. Gwóźdź, (red.), *Fakt telewizji, Telewizja. Wideo. Komputer*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1997.
- Czerwiński M., *Telewizja wobec kultury*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973.
- Guzik K., *30 najważniejszych programów TV w Polsce*, [w:] Godzic W. (red.), *Rewolucja Faktów i niusyzacja telewizji*, Trio, Warszawa 2005.
- Halawa M., *Klan i okolice. Magia telewizji w działaniu*, „Kultura Popularna” 2/2003.
- Hartman J. (red.), *Słownik filozofii*, Zielona Sowa, Kraków 2004.

24 Burszta W.J., *Różnorodność i tożsamość. Antropologia jako kulturowa refleksyjność*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2004.

25 Pułka L., *Kultura mediów i jej spektakle na tle przemian komunikacji społecznej i literatury popularnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2004, s. 11.

- Kluszczyński R.W., *Społeczeństwo informacyjne. Sztuka multimediiów*, Rabbit, Kraków 2001.
- Kokocińska M., *Zmysłowa telewizja. Telewidz między dotykiem, akustyką a kolorami*, „Kultura Popularna”, nr 3/2003.
- Kumor A., *Radio Telewizja Edukacja*, Centralny Ośrodek Upowszechniania Kultury, Warszawa 1986.
- Lis T., *Instrukcja dla reporterów TVN*, „Press”, nr 9/1999.
- Lis T., *Nie tylko fakty*, Rosner, Warszawa 2004.
- McLuhan M., *Wybór pism*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975.
- Mrozowski M., *Media masowe. Władza, rozrywka i biznes*, Aspra-Jr, Warszawa 2001.
- Ogonowska A., *Voyeuryzm telewizyjny. Między ontologią telewizji a rzeczywistością telewidza*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2006.
- Postman N., *Zabawić się na śmierć. Dyskurs publiczny w epoce show-businessu*, Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 2002.
- Pułka L., *Kultura mediów i jej spektakle na tle przemian komunikacji społecznej i literatury popularnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2004.
- Thiele-Dohrman K., *Psychologia plotki*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980.
- Zaraziński G., *Komunikacja i media*, Siedlce 2006.
- <http://tygodnik.onet.pl/1548,1135771,0,315842,dzial.html>, 5.01.2007, Kołakowski L., „O rozumie i innych rzeczach”.

Abstract

The rate of civilizational and cultural transformations has now reached the level never unprecedented before. Transgression and translocation formed both the basic intellectual and emotional syndrome of our existence. Currently we live in many different worlds, moving among them with increasing ease (Kluszczyński). Global culture with its system of signs, economy and the logic of everyday performance applies to it. And the real man is to find himself in this situation as a recipient as well as a creator. The above material deals with this problem.

Keywords: media, social reality