

Joanna Wawryk (podała do druku)
Uniwersytet Zielonogórski

PRACE WYRÓŻNIONE PRZEZ KOMITET OKRĘGOWY OLIMPIADY LITERATURY I JĘZYKA POLSKIEGO W ZIELONEJ GÓRZE (KONIEC EDYCJI W 2023 R.): ZOFIA ŚCIGAJ – MARTYNA GIRUL – JAKUB STEPANIAK

W ramach 53. edycji Olimpiady Literatury i Języka Polskiego do Komitetu Okręgowego OLiJP w Zielonej Górze, mającego siedzibę w Instytucie Filologii Polskiej UZ, wpłynęło 35 prac pozytywnie zaopiniowanych w toku etapu szkolnego. Weryfikowało je jury pod przewodnictwem prof. zw. dr hab. Małgorzaty Mikołajczak, decydując o zakwalifikowaniu ich autorów do etapu okręgowego zawodów. Wszyscy zgłoszeni uczniowie z lubuskich szkół ponadpodstawowych uzyskali taką rekomendację, a ponadto Komitet Okręgowy skierował najwyższej ocenione prace do druku w „Rocznikach Naukowych. Filologia Polska UZ” i „Pracach Aksjologicznych. Język. Literatura. Kultura. Media”. To już druga taka inicjatywa wydawnicza, rozprawki bowiem sześciorga uczestników poprzedniej edycji ukazały się w 2022 r. w trzecim tomie „Prac Aksjologicznych” – „Dobro – Prawda – Piękno” pod redakcją Moniki Kaczor i Piotra Kładocznego (artykuły Inez Kaczmarek, Julii Kruszakin i Wandy Klat) oraz w ósmym zeszycie „Filologii Polskiej”, zredagowanym przez Irminę Kotlarską i Anastazję Seul (teksty Karoliny Dranikowskiej, Kornelii Świdzińskiej i Makarego Sierpińskiego).

*

Dzięki przychylności redakcji obu periodyków kolejni młodzi humaniści mają szansę na naukowy debiut wydawniczy bądź też – następną już publikację. W niniejszym zeszycie „Filologii Polskiej” drukowane są prace Zofii Ścigaj, Martyny Girul i Jakuba Stepianiaka, które w ocenie recenzentów reprezentowały najwyższy poziom, były oryginalne i świadczyły o wysokich kompetencjach polonistycznych ich autorów. Wyróżnieni licealiści wybrali akurat tematy cieszące się mniejszą popularnością wśród olimpijczyków i mieszczące się w obszarze różnych dziedzin: teatrologii, literaturoznawstwa, językoznawstwa.

Ze wszystkich prac, jakie wpłynęły do Komitetu Okręgowego w tej edycji, tylko jedna została oceniona na maksymalną liczbę punktów, czyli 60. Taką ocenę wystawiła prof. Małgorzata Mikołajczak rozprawce Zofii Ścigaj z I Liceum Ogólnokształcącego im. Edwarda Dembowskiego w Zielonej Górze, która już po raz trzeci przystąpiła do

udziału w olimpiadzie polonistycznej. Tegoroczna maturzystka, od lat pogłębiająca swe teatralne i artystyczne pasje, znów wybrała temat teatrológiczny i pod kierunkiem dr Bożeny Sicińskiej napisała pracę pt. *Pokolenia reżyserek ostatnich stu lat*. Zofia Ścigaj zajęła się twórczością Stanisławy Wysockiej, Lidii Zamkow, Izabelli Cywińskiej i Mai Kleczewskiej. Zdaniem recenzentki, jej rozprawka na temat roli kobiet reżyserek w teatrze, uwzględniająca szerszy kontekst historyczny i kulturowy, świadczy o bardzo dobrej znajomości tematu, erudycji i wnikliwości interpretacyjnej autorki, która umiejętnie łączy ujęcie analityczne z syntetyzującym. Prezentowany wywód jest samodzielny, a zarazem solidnie osadzony w literaturze przedmiotu. Wysoko oceniona została także struktura i warstwa językowo-stylistyczna pracy. Jej autorka potwierdziła swoją wiedzę, znakomicie prezentując się podczas etapu okręgowego i przede wszystkim centralnego, po raz drugi uzyskując tytuł finalistki.

Sprawdzenie prac szkolnych Martyny Girul i Jakuba Stepianiaka – uczniów z II Liceum Ogólnokształcącego im. Marii Skłodowskiej-Curie w Gorzowie Wlkp., podopiecznych mgr Małgorzaty Sapkowskiej – przypadło w udziale prof. UZ dr hab. Monice Kaczor. Obie rozprawki uzyskały 59 punktów.

Martyna Girul – uczennica drugiej klasy – wybrała temat: *Przyszłość literatury – projekt*. Profesorka Monika Kaczor doceniła oryginalne ujęcie tematu, łączące perspektywę ustaleń teoretycznoliterackich z perspektywą działalności człowieka związaną z czytaniem książek i za ciekawe uznała zwłaszcza omówienie dwóch grup czytelników (Surferzy Literacy i Nurkowie Literacy). Zdaniem recenzentki, rozprawka jest dojrzałą próbą spojrzenia na przyszłość literatury.

Jakub Stepianiak jako jedyny uczestnik z okręgu Zielona Góra podjął temat zatytułowany *Językowe wyprawy w kosmos* i swoim oryginalnym ujęciem zyskał uznanie recenzentki, która poza uporządkowaniem merytorycznym wywodu i trafnym omówieniem terminologii kosmicznej, z uwzględnieniem konotacji językowych i uwarunkowań stylistycznych, doceniła także interdyscyplinarność wywodu, widoczną w nawiązaniach do kontekstów literackich, teologicznych, kulturowych, astronomicznych.

*

Równoległe – do czwartego tomu „Prac Aksjologicznych” zostały skierowane prace Mateusza Olczaka, Mai Trębickiej i Julii Kruszakin. Rozprawkę Mateusza Olczaka, ucznia I Liceum Ogólnokształcącego im. Edwarda Dembowskiego w Zielonej Górze, napisaną pod kierunkiem dr Bożeny Sicińskiej oraz mgr Ewy Habich, recenzował dr hab. Piotr Kładoczny i ocenił ją na 58 punktów. Pracy Mai Trębickiej, uczennicy mgr Andrzeja Czai, reprezentującej II Liceum Ogólnokształcące im. Marii Skłodowskiej-Curie w Gorzowie Wlkp., prof. dr hab. Małgorzata Mikołajczak przyznała 56 punktów. Taki sam wynik w recenzji dr Anety Narolskiej osiągnęła Julia Kruszakin z III Liceum Ogólnokształcącego im. Władysława Szafera w Gorzowie Wlkp., pod-

opieczna mgr Urszuli Juryszczak. Tym samym Julia Kruszakin po raz drugi występuje na łamach „Prac Aksjologicznych”, a na szczególne podkreślenie zasługuje fakt, że autorka została laureatką – z pierwszą lokatą – 53. Edycji Olimpiady Literatury i Języka Polskiego.

Zofia Ścigaj

Liceum Ogólnokształcące im. Edwarda Dembowskiego
w Zielonej Górze

POKOLENIA REŻYSEREK OSTATNICH STU LAT. WIELKIE INDYWIDUALNOŚCI TWÓRCZE

Artysta to wieczny budowniczy [...]. Ostatni dzień życia artysty, pełen natchnienia, upadków, wzlotów i wątpliwości powinien być zakończony słowami: jeszcze tak wiele nie zdążyłem, jeszcze tyle zostało do zbudowania.

Stanisława Wysocka¹

Kilka słów wstępu

Wciąż funkcjonuje stereotyp, że twórcą teatru – reżyserem, autorem dramatu – jest mężczyzna, pomimo iż od dawna działają liczne zdolne reżyserkki i dramatopisarki. Stereotyp ten jest uwarunkowany historycznie. W mitologii to bogowie płci męskiej kierowali losami ludzi. Mówi się o dwóch koncepcjach sztuki, więc również świata – sztuce dionizyjskiej i apollińskiej. Świat Dionizosa, co prawda, był światem bardziej kobiecym, sam bóg miał w sobie podobno pewne damskie cechy. Nie zmienia to jednak faktu, że oba te światy kierowane były przez mężczyzn. Tak samo Bóg w koncepcji chrześcijańskiej, chociaż jest bytem absolutnym i nie ma płci, w ikonografii przybiera postać męską, Boga – Ojca. Teatr od początków istnienia tworzyli wyłącznie mężczyźni, co sprowadzało się nie tylko do sztuki scenicznej, ale również samej koncepcji teatru. Funkcja reżysera, która pojawiła się dopiero pod koniec XIX wieku, oczywiście jeszcze nie istniała. Najważniejszy był dramatopisarz – Tespis, Ajschylos, Sofokles, Eurypides... i żadnej kobiety.

Dopiero wiek XIX przyniósł znaczące zmiany na większą skalę. Pokolenia emancypantek wywalczyły prawo do głosu, nauki i pracy zawodowej. Dzięki nim możemy dzisiaj otwarcie mówić o równości płci. Równość jednak istnieje tylko wtedy, kiedy nie zastanawiamy się nad tym, czy wiersz został napisany przez poetkę czy poetę, obraz namalowany przez malarzkę czy malarza, spektakl stworzony przez reżyserkę czy reżysera, lecz nad sensem dzieła sztuki. Tymczasem najczęściej pamiętamy o wybitnych reżyserach, zapominając o ważnych nazwiskach kobiet – reżyserek. Celem niniejszej pracy jest przedstawienie ciekawych kobiecych indywidualności twórczych w historii polskiego teatru oraz wykazanie reformatorskiego charakteru ich działalności, ze szczególnym uwzględnieniem tła historycznego. W opracowaniu została omówiona twórczość Stanisławy Wysockiej, Lidii Zamkow, Izabelli Cywińskiej i Mai Kleczewskiej.

¹ Z. Wilski, *Wielka tragiczka*, Kraków 1982, s. 11.

Stworzenia sceniczne

Pisząc o kobietach – reżyserkach, nie można zapomnieć o początkach teatru i pierwszych aktorkach, które, przezwyciężając liczne trudności, utorowały drogę współczesnym artystkom teatru i sprawiły, że obecność kobiety w teatrze jest wręcz niezbędna. April de Angelis, angielska pisarska, poświęciła jeden ze swoich dramatów aktorkom, które w XVII-wiecznym Londynie po raz pierwszy mogły, bez ukrywania się pod męskim przebraniem, wejść na scenę. Nazywane jednak były „stworzeniami scenicznymi” i traktowane jako istoty pośrednie między człowiekiem a zwierzęciem.

Włoskie aktorki już w XVI wieku dołączyły do zawodowych trup. Przez pierwsze dwadzieścia lat istnienia komedii dell'arte zespoły składały się z samych mężczyzn, podobnie jak w teatrze szekspirowskim.

Włączenie do trupy kobiet mogło nie tylko spowodować komplikację natury organizacyjnej, takie jak choćby odmowa wydania licencji przez władze świeckie lub kościelne, ale także wprowadzić ferment i narazić na szwank „braterską” zgodę i harmonię, na której tak zależało autorowi kontraktu²

– pisze italianistka Monika Surma-Gawłowska. Lucrezia i Barbara Flaminia to pierwsze znane z imienia kobiety, które pojawiły się na włoskiej scenie. Ich obecność w podróży męskiej trupy aktorów dla wielu środowisk była jednak podejrzana. W okresie kontrreformacji obecność takiej aktorki, która nie była ani żoną, ani krewną kogoś z aktorów, mogła budzić kontrowersje. Pierwsze artystki nie bały się narażać swojej reputacji prawdopodobnie z powodu rzymskiego pochodzenia, a XVI-wieczny Rzym, jak pisze M. Kurzel-Runtscheiner, był „nie tylko stolicą chrześcijaństwa, ale i światową stolicą prostytucji”³. Pierwsze aktorki mogły wywodzić z kategorii „uczciwych kurtyzan”, to znaczy kobiet kształconych, zachowujących się jak damy, które jednak damami nie były. Z tej grupy zresztą pochodzą wybitne poetki włoskiego renesansu, takie jak Tullia d'Aragona czy Gaspara Stampa⁴. Taką przeszłość mogła mieć również Lucrezia.

Barbara Flaminia należała prawdopodobnie do drugiej kategorii zawodowej, z której mogła wywodzić się aktorka w tamtych czasach. Były to kobiety towarzyszące szarlatanom w przedstawieniach – w ten sposób uczyły się sztuki scenicznej. Flaminia była pierwszą aktorką sławną nie dzięki urodzie, lecz zdolnościom artystycznym. Baldassare de Pretie opisał ją tymi słowami: „młoda aktorka, która złamała wiele serc i która jest bardzo dobra w moreskach, a doskonała wprost w komedii Forze d'Ercole, rzymianka, nie najpiękniejsza, ale na scenie wdzięczna”⁵. Jej konkurencją była młodsza, równie utalentowana Vincenza Armani, uważana za pierwszą wielką diwę sceny zawodowej.

2 M. Surma-Gawłowska, *Komedia dell'arte*, Kraków 2015, s. 78.

3 *Ibidem*, s. 79.

4 *Ibidem*, s. 80.

5 C. Burattelli, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Firenze 1999, s. 181; cyt. za: M. Surma-Gawłowska, *op. cit.*, s. 81.

Bez wątpienia obie aktorki były powodem rosnącej popularności zespołów, do których należały. Kobiety w teatrze stały się niezbędne. Publiczność nie chciała płacić za przedstawienia, w których grali sami mężczyźni. Z każdą trupą aktorską musiały jeździć przynajmniej trzy kobiety, dwie grające *Zakochane* (w parze *Innamorati*) i jedna grająca rolę służącej. Artystki te, występujące bez masek, wspaniale kontrastowały z groteskowymi przebraniami mężczyzn. Jak wspomina Ottonelli, zespół aktorski nie istniał bez kobiet:

Kilka lat temu pewien komediant kierujący trupą aktorów powiedział mi wprost: – Tak chcą widzowie. Kiedy przybywamy do bram miasta, od razu wszyscy nas pytają: macie ze sobą kobiety? I jeśli czasem zdarza nam się odpowiedzieć, że nie, wyśmiewają nas i kpią: nic tu po was, nie liczcie na oklaski i zarobek, [...] tak, jakby trupa bez pięknych i młodych aktorek nie mogła podobać się widzom⁶.

Warto też wspomnieć o Isabelli Andreini z domu Canali, uważanej za jedną z najwybitniejszych włoskich aktorek wszystkich epok, która występowała nie tylko w licznych rolach kobiecych, ale często zastępowała aktorów w rolach męskich, co było rzadkością w XVI wieku. Chociaż miała niskie pochodzenie, samodzielnie zdobyła wykształcenie, jako jedyna kobieta należała do Akademii Intencich z Pawii. Wydała zbiór monologów scenicznych, dramat pasterski i dwa tomiki poezji, a dzięki swoim ulubionym scenom szaleństwa została uznana za gwiazdę zespołu *Gelosich*. Jako kobieta wykształcona, nie tylko aktorka, ale również autorka własnych monologów i wszechstronna artystka teatru, stała się jedną z pierwszych kobiet, które torowały drogę przyszłym reżyserkom.

Teatr przyszłości

XX wiek przyniósł wiele innowacji i najwyraźniej przyczynił się do rozwoju teatru, co zawdzięczamy przede wszystkim przedstawicielom Wielkiej Reformy Teatru, takim jak Edward Gordon Craig, Konstantin Stanisławski, Adolph Appia, Wsiewołod Meyerhold czy Stanisław Wyspiański. Stanisława Wysocka jest jedną z najwybitniejszych reformatorek w historii teatru polskiego i zarazem najbardziej zapomnianą przedstawicielką tego ruchu. Być może głównym powodem braku popularności Wysockiej jest fakt, że jej poglądy były odmienne od najczęściej powtarzanych postulatów reformy. Podstawowa różnica polegała na sposobie przedstawiania roli reżysera i aktora w teatrze. Wielka Reforma za najważniejszą osobę po raz pierwszy w historii teatru uważa reżysera jako głównego twórcę spektaklu. Jak twierdzi angielski reformator Edward Gordon Craig, reżyser powinien mieć całkowitą władzę nad aktorem, który w teatrze będzie „nadmarionetą”. U Wysockiej odwrotnie. Jej ideałem był „aktor przyszłości”, czyli człowiek wszechstronnie wykształcony, potrafiący dostosować się do różnych sytuacji

6 G.D. Ottonelli, *Della Christiana Moderazione del Theatro. Libro primo detto la Qualità delle Commedie*, Franceschini e Logi, Firenze 1648, s. 96; cyt. za: M. Surma-Gawłowska, *op. cit.*, s. 87.

scenicznych. Stąd też często powtarzany przez nią termin „widzenia wewnętrznego”, zapożyczony od Stanisławskiego, który mówił o „wizji wzroku wewnętrznego”. Wysocka, szczególnie w okresie kijowskim, miała styczność z metodą Stanisławskiego, jeszcze przed jej skodyfikowaniem, czyli wydaniem książki *Praca aktora nad sobą w twórczym procesie przeżywania*. Często nawiązywała do tej metody, krytykując jednocześnie jej nacisk na naturalizm, który odbiera aktorowi to, co najcenniejsze w teatrze, wyobrażenie⁷. Spierała się zresztą ze wszelkimi objawami naturalizmu w teatrze, co zaznaczyła, pisząc o „aktorze przyszłości”:

Źródłem, z którego bierze swój początek sztuka, jest natura, źródłem życia jest także natura. Naturalistyczny teatr twierdził zawsze, że od niej wychodzi. Ale jakże to czynił? Przyjmował za naturę – życie. Zatruchiwał się przyzwyczajeniami życiowymi, które nagromadziły wieki. Stał się naśladowcą życia. Zubożył duszę. Zrobił aktora tym X, który we wszystkie odtwarzane postacie włączał swój ciasne X⁸.

Teksty i listy, które zachowały się po Wysockiej, dotyczą głównie pracy aktora. Nic dziwnego, że artystka kładła na to nacisk, ponieważ sama była wybitną aktorką, zapamiętaną z ról w sztukach Wyspiańskiego (Muza, Atena Pallas, Jewdocha⁹), poetów romantycznych (Balladyna, Lukrecja, Pani Rollison, Kornelia¹⁰), twórców antycznych (Medea¹¹) i Szekspira (szczególnie ważna była rola Hamleta w spektaklu z 1921 roku, granym w Zagrzebiu). Jednak jako aktorka, która sama wykazywała ambicje reżyserskie, stworzyła program również dla „reżyserów przyszłości”. Prawdopodobnie przede wszystkim skłonił ją do tego współczesny jej teatr. Nie była zadowolona ze „staroświeckiego” teatru Ludwika Solskiego. Arnold Szyfman natomiast był zbyt „nowoczesny”. Zdała sobie sprawę, że ze sceny teatralnej, uprawiając ulotną sztukę aktorską, nie wpłynie na rozwój teatru tak, jak zamierzała. „Wystawiony utwór powinien być rezultatem jednej woli reżyserskiej”¹² – pisała. Wiadomo jednak było, że nie zatrudnią jej na stałe jako reżyserki w żadnym z warszawskich teatrów. Dopiero wojna pozwoliła jej na założenie kijowskiego Teatru Studya, który na początku swojej działalności funkcjonował przede wszystkim jako szkoła. Głównym założeniem Wysockiej było „wytworzyć zastęp młodych pod każdym względem wykształconych sił aktorskich, rozumiejących swe szczytne i poważne zadania – służenia wielkiej prawdziwej i czystej sztuce”¹³. Odbicie tych poglądów widać już w pierwszym spektaklu teatru Studya, czyli w *Świerszczu*

7 Z. Wilski, *Poglądy teatralne Wysockiej*, [w:] S. Wysocka, *Teatr przyszłości*, Warszawa 1973.

8 S. Wysocka, *op. cit.*, s. 60.

9 *Wyzwolenie*, Kraków 1903; *Noc listopadowa*, Kraków 1908; *Sędziowie*, Kraków 1909.

10 *Balladyna* J. Słowackiego, Kraków 1909; *Beatryks Cenci* J. Słowackiego, Kraków 1937; *Dziady* A. Mickiewicza, Warszawa 1934; *Irydion* Z. Krasińskiego, Warszawa 1913.

11 *Medea* Eurypidesa, Kraków 1924.

12 S. Wysocka, *op. cit.*, s. 43.

13 Tak głosił Statut Towarzystwa Popierania Teatru Studya, który z pewnością podzielał poglądy jego inscenizatorki, Z. Wilski, *Wielka tragiczka*, s. 192.

za kominem, który stanowił celowe nawiązanie do wzoru Studia Stanisławskiego. Podobieństwo moskiewskiej i kijowskiej inscenizacji dotyczyło przede wszystkim metody pracy reżysera z aktorem nad postacią, której istotą było indywidualne przeżycie roli. Chociaż zarówno Stanisławski, jak i Wysocka wychodzili z podobnych założeń, efekty ich pracy były zupełnie inne. Powodem było przede wszystkim doświadczenie aktorów. Artyści współpracujący ze Stanisławskim zajmowali potem ważne pozycje w życiu teatralnym Rosji. Aktorzy teatru Studya byli amatorami, dopiero uczącymi się zawodu. Mimo trudności związanych z wykształceniem aktorów Wysockiej udało się osiągnąć już przy swojej pierwszej inscenizacji ciekawe efekty, o czym świadczy chociażby opinia rosyjskiego krytyka Czegowca, który w debiucie Wysockiej zobaczył „przejawy nowej sztuki, sztuki przeżywania, sztuki wyjawiania przeżyć wewnętrznych”¹⁴. Te słowa wskazują najważniejszą cechę reżyserii Wysockiej, która najwidoczniej ujawniła się już od początku jej pracy – umiejętności prowadzenia aktora przez rolę.

W dalszym etapie pracy reżyserka stawiała swoich uczniów przed następnymi wyzwaniem. Pierwsze kontrowersje i głosy sprzeciwu ze strony krytyków wzbudził spektakl *Wnętrze* Maurice’a Maeterlincka, nawiązujący do teatru pantomimicznego. Cała pierwsza scena odegrana była bez głosu, budowała jedynie nastrój sytuacji najpierw sielankowej, potem niebezpiecznej. W pewnym momencie w wejściu przeznaczonym dla widowni pojawiają się Starzec i Obcy. Przechodzą przez całą salę w świetle reflektora, który nawet nie oświetla w całości ich twarzy. W ten sposób Wysocka, prawdopodobnie jako pierwsza w polskim teatrze, naruszyła przestrzeń oddzielającą widownię od sceny, czyli złamała „czwartą ścianę”. Pomysł ten zaniepokoił niektórych recenzentów: „Ryzykowność, a raczej niebezpieczeństwo tego pomysłu polega na tym, że sztuka teatralna wychodzi w nim poza ramy sobie właściwe”¹⁵ – pisał Stanisław Pieńkowski po obejrzeniu *Wnętrza*. Warto zaznaczyć, że w tej inscenizacji również gra światła była nowością. Światło, które powinno oświetlać aktorów, skierowane było na widownię, przez co aktorzy wydobyli byli z mroku. Można wyobrazić sobie tę scenę jako podobną do barokowego obrazu. Zresztą Wysocka często stosowała elementy plastyczne w teatrze, o czym świadczy chociażby światło w przedstawieniu *Balladyny* Juliusza Słowackiego, które miało czerwoną, krwistą barwę, co kontrastowało z bardzo skromną, wręcz umowną dekoracją. Jarosław Iwaszkiewicz pisał:

Czerwona krwawa ściana sali z dwoma sinymi oczami okien – pod ścianą stół długi, niebieski, za nim przodem do widza – Grabiec, Balladyna, Kostryn i trzech panów w kostiumach utrzymanych w ciemnych tonach, w prostokątnych perukach. Boczne ściany – stałe szare płócienne kotary. I więcej nic¹⁶.

14 Recenzje *Świerszcza za kominem*: M.G.W., „Świat Kobiety” 1916, nr 3; Ws. Cz-c (W.A. Czagowiec), „Kijowska Myśl” 1919, nr 48; cyt. za: Z. Wilski, *Wielka tragiczka*, s. 194.

15 Recenzja *Wnętrza*: S. Pieńkowski, „Dziennik Kijowski” 1916, nr 336; cyt. za: Z. Wilski, *Wielka tragiczka*, s. 195.

16 Z. Wilski, *Wielka tragiczka*, s. 200.

Chcąc przedstawić dramat romantyczny inaczej niż dotychczas, artystka musiała na nowo opracować tekst. Przede wszystkim skróciła pięcioaktówkę do 10 obrazów. Pominęła epizod z Gralonem i scenę na pogorzeliśku w domu Wdowy, a rozmowy Kirkora z Pustelnikiem znacząco skróciła. Skupiła się na dwóch, najważniejszych jej zdaniem, wątkach: szaleńczych zbrodniach Balladyny i historii Goplany. Najistotniejszy był epilog z Wawelem, który po raz pierwszy pojawił się na scenie. Jak pisano w prasie przed premierą, reżyserka chciała pokazać dramat Słowackiego tak, jakby to była „baśń – snuta w złotych promieniach słońca, w mieniących się kolorach tęczy – wyobraźnią poety, baśń naszej ziemi, naszego ludu”¹⁷. Jej głównym celem prawdopodobnie jednak było przygotowanie młodych aktorów do ról w polskich dramatach romantycznych.

Po zakończeniu I wojny światowej artystka wróciła do kraju, w którym już nigdy nie miała dostać takiego zespołu aktorskiego, z którym mogłaby realizować własny program teatralny. Aktorzy teatrów krakowskich i warszawskich, chociaż wykształceni i doświadczeni w rzemiośle artystycznym, nie rozumieli jej szkoły teatralnej. Mimo to Wysockiej udało się zrealizować z różnymi zespołami głośne spektakle. Po pierwsze, złamała nienaruszony dotychczas kanon inscenizacyjny *Dziadów*: „Poza genialnymi skrótami tekstu, było to przedstawienie realistyczno-konwencjonalne z aniołkami zjeżdżającymi na drucie”¹⁸ – tak artystka opisuje swój stosunek do *Dziadów* Wyspiańskiego, które wówczas były niekwestionowanym wzorcem. Dlatego w poznańskim przedstawieniu z 1927 roku zostawiła skróty poety, jednak wprowadziła upiory bardziej metaforycznie, rezygnując z dosłowności. W II części duchów nie widać, obecne są tylko dzięki głosom lub zmianom światła (do podobnych wniosków dojdzie Lidia Zamkow przy inscenizacji *Wesela*). W scenie *Improwizacji* słyszymy jedynie ich głosy, a w czasie egzorcyzmu Belzebub wchodzi w ciało Konrada i przez niego przemawia. Podobne rozwiązanie pojawiło się już w spektaklu Ryszarda Wasilewskiego, jednak Wysocka poszła o krok dalej i kazała Konrowi wypowiedzieć słowo „Carem”. Najciekawsza jednak była *Noc listopadowa*. Wysocka, jako wielbicielka poezji Wyspiańskiego, nie mogła zrozumieć wielu błędów i uproszczeń w realizacjach jego sztuk: „Nie wiem, czy w którym narodzie, posiadającym podobny teatr jak teatr Wyspiańskiego, mogłoby się zdarzyć tyle omyłek; przecież u nas *Sędziów*, ten epilog greckiego dramatu, grano jako dramat naturalistyczny, a *Kłątwe* [...] jako dramat chłopski”¹⁹. Stąd chęć wyeksponowania postaci bogów greckich, którzy w jej spektaklu przybrali formę posągów łaźniokowskich, zarówno w klasycznym geście, jak i charakterystyce plastycznej, która pozwoliła zamienić aktorów w biały marmur.

17 M.Sz. (M. Szumlakowski?), „Dziennik Kijowski” 1917, nr 211; cyt. za: Z. Wilski, *Wielka tragiczka*, s. 199.

18 S. Wysocka, *op. cit.*, s. 70.

19 *Ibidem*, s. 73.

Na czym polega wielkość Stanisławy Wysockiej? Myślę, że najważniejszym składnikiem jej wielkości i to składnikiem odpowiadającym jej epoce – było zrośnięcie się niejako z wielką sztuką i tak zwanym „wielkim repertuarem” [...] teatr, który się z wielką literaturą zrośł, który stał się jej zwierciadłem i interpretatorem [...], chyba najbardziej zasługuje na nazwę teatru wielkiego²⁰

– pisze Iwaszkiewicz. Opinia ta świadczy o tym, że Wysocka jako jedna z pierwszych pokazała na scenie ducha wielkiej poezji, który powróci w „teatrze przyszłości”.

Teatr ludzkich wyobrażeń i słabości

W 1933 roku twórca teatru monumentalnego i następcą Wyspiańskiego, Leon Schiller, założył wydział reżyserii w Państwowym Instytucie Teatralnym w Warszawie. Do jego najwybitniejszych uczennic należała Lidia Zamkow. Młoda reżyserka od początku współpracowała z ciekawymi indywidualnościami aktorskimi, takimi jak Zbigniew Cybulski, Anna Dymna, Bogumił Kobiela czy Leszek Herdegen. W gdańskim Teatrze Wybrzeże zasłynęła inscenizacją *Tragedii optymistycznej* Wsiewołoda Wiszniewskiego²¹. Do najważniejszych dokonań reżyserki należą jednak spektakle powstałe w okresie odwilży, w latach 1953-1963. Wystawiła wówczas w Starym Teatrze w Krakowie m.in. *Matkę Courage* Bertolta Brechta, w której zagrała również tytułową rolę (artystce często zdarzało się grać w swoich spektaklach). Najgłośniejsza premiera miała miejsce w krakowskim Teatrze im. Juliusza Słowackiego, czyli macierzystym teatrze Wyspiańskiego, w którym Zamkow pokazała niekonwencjonalną inscenizację *Wesela*.

„Zamierzam podważyć kanon inscenizacyjny *Wesela*” – tak zapowiadała premierę dramatu w 1969 roku. I faktycznie dokonała tego. Widz ma wrażenie, że wszystko zgodne jest z zamysłem Wyspiańskiego. Goście tańczą klasycznego chodzonego w ciasnej, drewnianej izbie weselnej. Panna Młoda, którą w wersji telewizyjnej zagrała Anna Dymna, znana wtedy jeszcze jako Anna Dziadyk, jest ubrana w tradycyjny ludowy strój, tak samo jak towarzyszący jej Pan Młody – Wojciech Ziętarski. Już w I akcie dowiadujemy się jednak, że reżyserka dokonała pewnych zmian w kompozycji dramatu. Zamiast klasycznego dialogu Dziennikarza i Czepca, zaczynającego się od słów „Co tam Panie w polityce”, słyszymy rozmowę Radczyni, Zosi i Haneczki, która w oryginalnym tekście funkcjonuje jako III scena. Wcześniej wspomniana rozmowa toczy się dopiero w trakcie II aktu. Widzowie orientują się również, że postacie nie są przedstawione konwencjonalnie. Pan Młody nie ma w sobie rysu komediowego. Panna Młoda w rzeczywistości występuje w wianku jako Persefona, porwana do piekła – Hadesu, którym jest Polska, o czym świadczy wyeksponowany dialog z Poetą:

20 J. Iwaszkiewicz, *Stanisława Wysocka i jej kijowski teatr „Studia”*. Wspomnienie, Warszawa 1968, s. 7.

21 J. Godlewska, *Najnowsza historia teatru polskiego*, D. Sadowska, Wrocław 2001, s. 39.

A sen to miałam,
choć nie spałam [...]

napotkałam na śnie diabła;

Śniło mi się, że siedzę w karcie

i pytam się, bo mnie więżą przez lasy [...]

„a gdzież mnie, biesy, wieziecie?”

a oni mówią: do Polski

Najwięcej kontrowersji wzbudził jednak rzekomy brak „osób dramatu”, czyli siedmiu zjaw. Wyspiański, za Szekspirem, wprowadza duchy do utworu po to, żeby pokazać drugą naturę postaci i ich ukryte pragnienia. Zamkow poszła o krok dalej i wręcz utożsamiła bohaterów ze zjawami, które im się objawiają. W scenie z Marysią wprowadza konwencję oniryczną. Siostra Panny Młodej widzi we śnie, że jest w pracowni zmarłego kochanka, którym jest Ludwik Laveaux, występujący w oryginalnym tekście jako Widmo. Malarz jednak się nie pojawia. Nie pojawia się również Stańczyk. Zastępuje go Dziennikarz, ubrany w czapkę z gazety i siedzący na czarnym krześle w pozie, która upodabnia go do Stańczyka z obrazu Jana Matejki. Poeta zapisuje rozmowę z Rycerzem na kartce, jako poemat, który nagle przyszedł mu do głowy. Lucjan Rydel staje się Hetmanem w momencie, gdy uświadamia sobie, że jego ślub z Jadwigą Mikołajczykówną jest jedynie na pokaz, on sam staje się w tym momencie Hadesem, który porwał ją ze spokojnej wsi do samego centrum polskości. Dziad pod weselnym strojem nosi blizny Jakuba Szeli. Gospodarz widzi w wiszącym płaszczu Wernyhorę, który dzierży niewidzialny złoty róg, chociaż sznur jest prawdziwy. Lidia Zamkow zawsze interesowała się człowiekiem i jego słabościami, nie wyobrażeniami o wyidealizowanym człowieku. Dlatego fantastyczną postać Chochoła zastąpiła Isią.

W zakończeniu podmieniając chochoła na Isię, nawiązałam do Andersena [...]. U niego dziecko demaskuje dorosłych, mówiąc głośno, że król jest nagi. [...] Isia w *Weselu* rozwija groźną bajkę już na początku, kiedy zwraca się do chochoła. A bajkę prowadzić może tylko dziecko²².

Spektakl nie został pozytywnie przyjęty przez wszystkich współczesnych jej krytyków. Niektórzy zaczęli stawiać Zamkow jako wzór dla młodego pokolenia reżyserów, inni dobitnie ją krytykowali za zmianę sensu arcydramatu polskiego. Przykład takiej opinii pojawia się chociażby w tekście Józefa Szczypki *Poprawiacze Wyspiańskiego*:

Czy można grać klasyka aż z takimi dowolnościami i czy po odsłonięciu kurtyny Siemiradzkiego (to znaczy po akcie I) stykamy się w ogóle z klasykiem, czy tylko z bardzo dziwnym widowiskiem, które wymyślił reżyser Lidia Zamkow na kanwie cudzego znakomitego, a niezbyt dokładnie przeczytanego przez siebie tekstu. [...] Czy owa wyjątkowość zjawiska, jakim jest Wyspiański w historii naszego teatru, nie powinna zobowiązywać współczesnych realizatorów do szczególnej

22 Wywiad z Lidią Zamkow, *Rozmowy o dramacie. Pretensje i propozycje*, „Pomorze” 1972, nr 4, <http://www.hypatia.pl/web/pageFiles/attachments/406/didaskalia-nr-2-luty-2013.pdf> [dostęp: 25.01.2023].

delikatności w obchodzeniu się z jego dziełem [...], do większej skromności w popisywaniu się własną inwencją teatrotwórczą?²³

Tak recenzent pisał po premierze krakowskiego *Wesela*. Chociaż ma z pewnością słuszość, opisując wyjątkowość wszechstronnego Wyspiańskiego, jego zarzuty wobec reżyserki są nieuzasadnione. Sam Wyspiański, wystawiając inny, znakomity, cudzy tekst, czyli *Dziady* Adama Mickiewicza, pozwolił sobie na inwencję teatralną, objawiającą się chociażby w licznych skrótach, które sprawiły, że jego spektakl, wbrew zamierzeniom autora, miał charakter antymesjanistyczny. Autor *Wesela* zignorował też kompozycję *Dziadów*, która dzieliła świat aniołów i diabłów na prawą i lewą stronę:

Inscenizując *Dziady*, Wyspiański zakwestionował również podstawy romantycznej wizji świata i historiozofii. W dokonanej przez niego adaptacji dramatu wiara w porządek moralny dotyczy losów jednostki i nie wynika z niej przekonanie, że poddają mu się również prawa historii. [...] Nie można było pogodzić takiej wizji świata z Mickiewiczowskim odwołaniem do formy średniowiecznego misterium. Toteż projektując ruch sceniczny Wyspiański zlekceważył kompozycję *Dziadów* starannie przestrzegającą podziału sceny na prawą i lewą stronę, uprościł świat aniołów i szatanów otaczających bohaterów. Inscenizując *Bal u Senatora*, zastąpił chóry indywidualnymi głosami²⁴

– pisała Maria Prussak w odpowiedzi na pierwszą pełną inscenizację *Dziadów* w polskim teatrze. Czy Wyspiański oburzyłby się, że w *Weselu* Zamkow zabrakło zjaw, które obecne były jedynie w myślach bohaterów? Tego nie wiemy, jednak mamy pewność, że Zamkow, jako reżyserka, więc artystka teatru, zgodnie z myślą reformatorów XX wieku, do których należał również Wyspiański, miała prawo dokonać zmian i mogła pozwolić sobie na nowatorską interpretację tego misterium narodowego. Wiek XX sprawił, że teatr nie przedstawia już jedynie tekstu napisanego przez autora. Pojawił się nowy artysta, którym jest reżyser i który może reinterpretować dzieło innego twórcy.

Teatr ostrzeżeń

Reżyser powinien tak przedstawiać rzeczywistość sceniczną, żeby jej nie zatracić w iluzji. Teatr jest zwierciadłem, w którym odbija się prawdziwe oblicze człowieka, niezależnie od tego, jakie ono jest. Bez wątplenia taki teatr tworzyła Izabella Cywińska, minister kultury w latach 1989-1990 w rządzie Tadeusza Mazowieckiego. W 1973 roku objęła dykcję Teatru Nowego w Poznaniu, do którego sprowadziła część zespołu aktorskiego Teatru im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu, gdzie wcześniej była dyrektorką przez trzy lata. Cywińska stworzyła własny, brutalny teatr, dotyczący rzeczywistości pozate-

23 J. Szczypka, *Poprawiacze Wyspiańskiego*, 1969, <http://www.hypatia.pl/web/pageFiles/attachments/4902/kierunki-nr-22-1-czerwca-1969.pdf> [dostęp: 25.01.2023].

24 M. Bujanowicz, *Inscenizacje „Dziadów” Adama Mickiewicza*, 2004, <https://culture.pl/pl/artykul/inscenizacje-dziadow-adama-mickiewicza> [dostęp: 25.01.2023].

atralnej, odbijający w zwierciadle „własne rysy hańby”, jak mówił Hamlet, pouczając aktorów przed wystawieniem *Zabójstwa Gonzagi*. Teatr ten odarty był z poetyckości i romantyczności. „Cywińska uprawia teatr zorientowany politycznie – pisze teatrolożka Elżbieta Żmudzka – twierdzi, że o polityce należy mówić bez osłaniania się metaforą. Interesują ją mechanizm funkcjonowania władzy i zakłócenia w tym mechanizmie. Nie boi się w teatrze publicystyki”²⁵. Stąd też wybór repertuaru. Przede wszystkim filozoficzne sztuki autorów rosyjskich, takie jak *Trzy siostry* Antoniego Czechowa (1972, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu), *Śmierć Tarełkina* Aleksandra Suchowo-Kobylińska (1972, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu; 1973, Teatr Nowy w Poznaniu), *Na dnię* Maksyma Gorkiego (1974, Teatr Nowy w Poznaniu), *Rewizor* Mikołaja Gogola (1980, Teatr Nowy w Poznaniu) oraz liczne dramaty Gabrieli Zapolskiej, traktowane przez reżyserkę jako opowieści o mechanizmach społecznych. Redaktor naczelny „Dialogu” Jacek Sieradzki określił jej teatr mianem „teatru ostrzeżeń”:

Seria inscenizacji Cywińskiej, której najogólniej pojętym tematem były współczesne zagrożenia – najrozmaitsze, czasem nie sprecyzowane, niejasne, podświadome – indywidualnych wartości ludzkich, ta seria efektownych scenicznie inscenizacji była zaprzeczeniem estetyki lekkiej, łatwej i przyjemnej²⁶.

Sama artystka zresztą przyznaje, że nie ucieka od tematów moralizatorskich, a nawet politycznych: „Przyszło mi żyć w gwałtownie zmieniającej się rzeczywistości. Przeżyłam świadomie rok 1956, 1968. Zaczęłam wtedy robić teatr strictly polityczny. Przez wiele lat. Ciągle też powraca, jak bumerang, temat odpowiedzialności”²⁷.

Doświadczenia osobiste, szczególnie internowanie w czasie stanu wojennego za opozycyjną działalność, mogły znacząco wpłynąć na twórczość reżyserki i wybór repertuaru. Serię tych doświadczeń rozpoczął najgłośniejszy spektakl Cywińskiej, wystawiony w 1981 roku w Teatrze Nowym w Poznaniu *Oskarżony: Czerwiec pięćdziesiąt sześć*, który wyreżyserowała razem z Januszem Michałowskim. Artystka była również współautorką scenariusza (drugim autorem był Włodzimierz Braniecki). Sztuka dotycząca Poznańskiego Czerwca 1956 roku wywołała powszechne poruszenie, głównie z powodu pojawiających się w spektaklu fragmentów autentycznych relacji świadków i protokołów sądowych z procesów uczestników tego powstania. Dodatkowo kontrowersyjny był fakt, że obok narracji złożonej z nagrań polityków i materiałów prasowych pojawiły się wiersze poetów zaangażowanych w działalność Solidarności, którzy byli pod szczególnym nadzorem peerelowskiej cenzury – Zbigniewa Herberta, Antoniego Pawlaka i Stanisława Barańczaka. Spektakl stał się legendą w historii teatru polskiego. W 2014 roku Remigiusz Brzyk powrócił do tej sztuki w *Gorączce czerwco-*

25 J. Godlewska, *op. cit.*, s. 175.

26 *Ibidem*.

27 M. Mokrzycka-Pokora, *Izabella Cywińska*, 2004, <https://culture.pl/pl/tworca/izabella-cywinska> [dostęp: 25.01.2023].

wej nocy. Spektakl opowiadał historię powstania sztuki Cywińskiej, nie był jednak jej rekonstrukcją.

Reżyserka w 2013 roku ponownie interpretuje Czechowa, tym razem jest to *Wiśniowy sad* wystawiony w Teatrze Nowym w Poznaniu. Rosyjskie dzieło z 1904 roku porusza problematykę przemijalności i chociaż sam autor uważał dramat za komedię, wręcz farsę, już od premiery w reżyserii Stanisławskiego był wystawiany w charakterze tragicznym. Cywińska również skupia się na stanie psychicznym bohaterów, dlatego jej *Wiśniowy sad* jest utrzymany w tonacji mrocznej i tajemniczej. Reżyserka pokazuje mechanizmy zachowania ludzkiego. Chociaż jej teatr najczęściej określany jest jako odarty z metafory, w tej sztuce pojawiają się przenośnie i symbole. Szczególnie wyraźne są w scenie balu, w której bohaterowie noszą maski. Tym samym odgrywają przed sobą komedię ról ludzkich – żaden z nich nie jest sobą i każdy udaje, że wszystko dzieje się po jego myśli, chociaż rzeczywistość jest inna, a powrót do dzieciństwa – niemożliwy. Sztuka traktuje nie tylko o tragedii rodziny, ale symbolicznie pokazuje rozpad świata, który z jednej strony ciągle się rozwija, z drugiej – coraz brutalniej obchodzi się ze świadectwami przeszłości. Po raz kolejny reżyserka ostrzega przed popadaniem w skrajności – niebezpieczeństwem związanym z zacofaniem i zbytnią sentymentalnością oraz przed zabijaniem w sobie pamięci.

Teatr sytuacji ekstremalnych

Piotr Gruszczyński określił młode pokolenie reżyserów „ojcobójcami”. W książce *Ojcobójcy. Młodzi zdolniejsi w teatrze polskim* stwierdził, że pierwszym z nich był Krystian Lupa, który wykształcił pokolenie następców. Najzdolniejszymi mieli być Krzysztof Warlikowski i Grzegorz Jarzyna. Wśród przedstawicielek „ojco-” i, nawiasem mówiąc, również „matkobójców” znajduje się Maja Kleczewska, studentka Lupy na krakowskiej PWST, wybitna interpretatorka dramatów m.in. Czechowa (*Czajka*, 2004, Teatr im. Norwida w Jeleniej Górze; *Platonow*, 2009, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy), Szekspira (*Makbet*, 2004, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu; *Sen nocy letniej*, 2005, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie; *Burza*, 2012, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy) oraz austriackiej noblistki, Elfriede Jelinek (*Babel*, 2010, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy; *Podróż zimowa*, 2013, koprodukcja: Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy i Teatr Powszechny w Łodzi; *Cienie. Eurydyka mówi*, 2014, koprodukcja: Teatr Imka w Warszawie i Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy).

Kleczewska staje w swoich realizacjach w obronie praw kobiet. Udowodniła to debiutanckim spektaklem *Jordan* Anny Reynolds i Moiry Buffini, wystawionym w 2000 roku w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. „Ta tragedia dziewczyny nie potrafiącej żyć jest w przedstawieniu Mai Kleczewskiej prawdziwie wzruszająca” – tak

o pierwszym wspólnym spektaklu Mai Kleczewskiej i Dominiki Bednarczyk pisała Joanna Targoń w „Gazecie Wyborczej”.

Dziady, którymi Kleczewska w 2021 roku powraca na deski tego teatru, na nowo przypomniały o roli kobiety w sztuce i otworzyły pole do dyskusji na ten temat. „Kobiety są dziś główną ofiarą polityki władzy i to one mają największe prawo do buntu. Konrad Dominiki Bednarczyk wizualnie przypomina Janinę Ochojską i Klementynę Suchanow: krótkie włosy, wielka charyzma, silny duchem, wspiera się na kulach”²⁸ – pisze dziennikarka Aneta Kyzioł w tygodniku „Polityka”. Podobnego zdania jest teatrolog Jacek Wakar, który określa ten spektakl jako

przedstawienie przeciwko każdej władzy [...]. To jest opowieść o udręczonym Konradzie [...] Konrad jest matką narodów w Wielkiej Improwizacji, więc zmiana jest logiczna, to jest czas kobiet i Maja Kleczewska to bardzo wyraźnie czyta [...]. Przedstawienie jest niezwykle pesymistyczne²⁹.

Współczesny Konrad jest kobietą. W 1832 roku w Dreźnie Mickiewicz widział w Konradzie młodego buntownika, przedstawiciela pokolenia romantyków, stowarzyszenia filomatów, ale także, częściowo, siebie samego. Gustaw – Konrad jako *alter ego* Mickiewicza ujawnia się między innymi w zdolności do improwizacji, która jest dowodem na to, że poezja jest wieszczą, ponieważ poeta wygłasza gotowy tekst bez wcześniejszego ukształtowania wiersza, co oznacza, że tekst ten nie jest jego, lecz kontaktuje się z nim siłą metafizyczna³⁰. Zdaje się jednak, że moc Improwizacji osłabła, o czym świadczy chociażby fakt, że właściwie żaden aktor, po Improwizacji Gustawa Holoubka (*Dziady* w reżyserii Kazimierza Dejmka) i Jerzego Treli (*Dziady* w reżyserii Konrada Swinarskiego), nie potrafił jej wypowiedzieć z równą siłą i przekonaniem. Dopiero Bednarczyk, która występuje w roli podwójnej (Konrady – bohaterki uciśnionej przez współczesną Polskę i Konrada – bohatera romantycznego) zobaczyła w tym męskim monologu głos walczącej Polki. Dlatego jeszcze wyraźniej wybrzmiewają ze sceny fragmenty do tej pory nieeksponowane: „Czuję cierpienia całego narodu,/ Jak matka czuje w łonie bóle swego płodu”. Aktorka znajduje się na scenie zupełnie sama. Nie ma misteryjnego podziału sceny na lewą i prawą stronę. Wypowiada treść Improwizacji w pełni świadomie i bierze odpowiedzialność za bluźnierstwo przeciwko Bogu. Kiedy pojawiają się duchy, Anioł w czerwono-białej zbroi z orłem, jako obrońca Polski obrzędowej, staje po lewej stronie, diabły w smokingach, przedstawiciele Polski salonowej, po prawej. Jest to celowe odwrócenie stron wskazanych przez Mickiewicza, być może w celu podkreślenia stron politycznych konfliktu, a być może pokazania, że

28 A. Kyzioł, *Czarne lustro*, „Polityka” 2021, nr 41, s. 99.

29 J. Wakar, *Ludzie czują się odpowiedzialni za teatr*, wywiad z Jackiem Wakarem w programie *Rezerwacja*, <https://kultura.onet.pl/teatr/jacek-wakar-o-spektaklach-dziady-kleczewskiej-i-3siostry-percevala/5ylcps2> [dostęp: 25.01.2023].

30 *Przepowiednie, prognozy i objawienia/ finezje literackie*, Polskie Radio, 1998, <https://www.niniateka.pl/vod/rozmowy/przepowiednie-prognozy-i-objawienia-finezje-literackie/> [dostęp: 25.01.2023].

dobro i zło mają różne odcienie i często nie można ich odróżnić. Diabły prowadzą Konradę/Konrada do księdza Piotra, granego przez Marcina Kalisza, który nie jest już pokornym zakonnikiem, lecz kardynałem. Stojąc przed repliką ołtarza Wita Stwosza odprawia egzorcyzmy na Konradzie, bijąc ją, na co bohaterka odpowiada słowami: „A wiesz, dlaczego tobie papież tak nie sprzyja? A wiesz, co o tobie mówią na mieście?”. Ksiądz Piotr w inscenizacji Kleczewskiej jest symbolem zdegradowanego, współczesnego Kościoła. Reżyserka podkreśla aktualność Wielkiej Improwizacji za cenę zachowania Mickiewiczowskiego sensu sceny Widzenia ks. Piotra. *Dziady* są zwierciadłem, w którym odbijają się kolejne pokolenia Polaków i, jak podkreśla reżyserka, również Polek. Jest to tekst polityczny i, przede wszystkim, antyrosyjski.

Mickiewicz pesymistycznie pisał o Polsce swoich czasów. Potem utwór ten długo funkcjonował jako niesceniczny. Wyspiański 120 lat temu w Teatrze Miejskim w Krakowie (znanym dzisiaj jako Teatr im. Słowackiego) nie tylko uczynił z *Dziadów* „podstawę kanonu teatralnego”³¹, ale także udowodnił jego aktualność. Kazimierz Dejmek w 1967 roku, chcąc przygotować spektakl okolicznościowy na 50. rocznicę rewolucji październikowej, stworzył manifest patriotyczny. Kleczewska, jako kontynuatorka tej tradycji, odbija w tym romantycznym dramacie znaną jej Polskę XXI wieku. *Bal u Senatora*, który przedstawia Polskę salonową, rozgrywa się w odbiciu luster. Lustrami pokryte są ściany i podłogi. W lustrach widzimy odbicia postaci i ludzi rzeczywistych, siedzących na widowni. Lustra przypominają o miejscu, które jest nam narzucane w narodowej szopce.

Podsumowanie

Olga Tokarczuk, podczas jednego z krakowskich spotkań z czytelnikami, poruszyła problem wymazywania kobiet z historii: „Proces niezapisywania kobiet w historii trwa cały czas i jest on bardzo wyraźnie widoczny, niesprawiedliwy”³². Noblistka podkreśliła, że w literaturze brakuje postaci kobiecych, które zadawałyby sobie pytania egzystencjalne, jak chociażby Hamlet. Twierdzi, że współczesna literatura jest „przestrzenią przywrócenia pamięci kobietom”. Teatr również powinien być taką przestrzenią i dzięki takim artystkom jak Stanisława Wysocka, Lidia Zamkow, Izabella Cywińska, Maja Kleczewska czy Helena Modrzejewska, Irena Solska, Stanisława Perzanowska, Krystyna Skuszanka, Anna Augustynowicz, Agata Duda-Gracz i Anna Smolar z pewnością staje się miejscem, w którym w przyszłości będzie można swobodnie wyrażać poglądy, nie będąc ocenianym przez przyzmat płci. „Artysta to wieczny budowniczy [...]. Ostatni dzień życia artysty, pełen natchnienia, upadków, wzlotów i wątpliwości powinien być

31 A. Kyzioł, *op. cit.*, s. 98.

32 O. Tokarczuk, wypowiedź podczas 11. Festiwalu Conrada w Krakowie, <https://krakow.tvp.pl/45026529/tokarczuk-proces-niezapisywania-kobiet-w-historii-trwa-caly-czas> [dostęp: 25.02.2023].

zakończony słowami: jeszcze tak wiele nie zdążyłem, jeszcze tyle zostało do zbudowania³³ – mówiła Stanisława Wysocka do swoich uczniów w rosyjskiej Akademii Teatralnej. Była przykładem artystki, która tworzyła do końca życia i ciągle szukała nowych rozwiązań w sztuce. Można zadać sobie pytanie, czym różni się teatr męski od teatru kobiecego i czy w ogóle można dzielić sztukę ze względu na płeć. Sztukę tworzą doświadczenia artysty, jego lub jej lęki, poglądy i ideały. Dlatego podejmując próbę odpowiedzi na to pytanie, stwierdzam, że w świecie równości i pokoju, w którym każdy, niezależnie od płci, pochodzenia, orientacji psychoseksualnej i poglądów jest traktowany jako człowiek wartościowy, ludzie zrezygnują z wszelkich podziałów. Jednak rzeczywistość zmusza nas do tego, żeby nieustannie podziały wprowadzać. Znamienne jest, że wszystkie opisane w pracy artystki dotyczą tematów związanych z upadkiem człowieka. Są obserwatorami swojej współczesności i budują teatr oparty na ludzkich doświadczeniach. Teatr ludzkich słabości, teatr ostrzeżeń i teatr sytuacji ekstremalnych można traktować wręcz synonimicznie, ponieważ teatr ostrzega przed błędami, które człowiek popełnia najczęściej w sytuacji ekstremalnej. Być może przyszłość postawi kobiety na innej pozycji w teatrze. Na razie artystki te muszą przede wszystkim mierzyć się z lękiem i demonami współczesności.

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

Spektakle

Reż. Izabella Cywińska

- Braniecki Włodzimierz, Cywińska Izabella, *Oskarżony: Czerwiec pięćdziesiąt sześć*, Teatr Nowy w Poznaniu;
- Czechow Antoni, *Wiśniowy sad*, Teatr Nowy w Poznaniu.

Reż. Maja Kleczewska

- Mickiewicz Adam, *Dziady*, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie.

Reż. Stanisława Wysocka

- Dickens Charles, *Świerszcz za kominem*, Teatr Studya w Kijowie;
- Maeterlinck Maurice, *Wnętrze*, Teatr Studya w Kijowie;
- Mickiewicz Adam, *Dziady*, Teatr Polski w Poznaniu;
- Słowacki Juliusz, *Balladyna*, Teatr Studya w Kijowie;
- Wyspiański Stanisław, *Noc listopadowa*, Teatr Polski w Poznaniu, Teatr Polski w Warszawie, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie.

Reż. Lidia Zamkow

- Wyspiański Stanisław, *Wesele*, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

Godlewska J., *Najnowsza historia teatru polskiego*, red. D. Sadowska, Wrocław 2001.

Iwazkiewicz J., *Stanisława Wysocka i jej kijowski teatr „Studya”*. *Wspomnienie*, Warszawa 1968.

Kyziół A., *Czarne lustro*, „Polityka” 2021, nr 49, s. 98-99.

Surma-Gawłowska M., *Komedia dell'arte*, Kraków 2015.

33 Z. Wilski, *Wielka tragiczka*, s. 11.

Szczyпка J., *Poprawiacze Wyspiańskiego*, 1969, nr 22, <http://www.hypatia.pl/web/pageFiles/attachments/4902/kierunki-nr-22-1-czerwca-1969.pdf> [dostęp: 25.02.2023].

Wilski Z., *Wielka tragiczka*, Kraków 1982.

Wysocka S., *Teatr przyszłości*, oprac. i wstęp Z. Wilski, Warszawa 1973.

Zofia Ścigaj – absolwentka I Liceum Ogólnokształcącego im. Edwarda Dembowskiego w Zielonej Górze. Od kilku lat wokalistka, gitarzystka, autorka tekstów i kompozytorka. Obecnie, razem z Mateuszem Kamińskim, tworzy duet muzyczny Atawizm. Autorka kilku utworów scenicznych. Jeden z nich pt. *Oczyszczenie* zdobył trzecie miejsce na ogólnopolskim konkursie literackim „Tadeusz Różewicz inspiruje”, organizowanym przez posła Tomasza Zimocho. Recenzentka stażystka w „Dzienniku Teatralnym”. Finalistka 52. i 53. Olimpiady Literatury i Języka Polskiego specjalizacji teatrolologicznej oraz finalistka z wyróżnieniem 47. Olimpiady Artystycznej, sekcja: historia sztuki.

Martyna Girul

II Liceum Ogólnokształcące im. Marii Skłodowskiej-Curie
w Gorzowie Wielkopolskim

PRZYSZŁOŚĆ LITERATURY – PROJEKT

Każdy przecież początek
To tylko ciąg dalszy,
A księga zdarzeń
Zawsze otwarta w połowie³⁴.

Nie można jednoznacznie stwierdzić, czy człowiek to istota wielbiąca zmiany, czy całkiem im przeciwna – ludzie są przecież tak różni od siebie, dla jednego to, co znaczne, jest bezpieczne, dla drugiego – nużące. Trzeba jednak przyznać, że niezależnie od indywidualnego stosunku do zmian, są one w ludzkim życiu bardzo ważne – w istocie one to życie kreują. Jak jest jednak ze zmianami w literaturze? Trudno nazwać czy scharakteryzować współczesną epokę. Nie można złożyć jej w pewne ramy, nadać cech w oparciu o tzw. sinusoidę Juliana Krzyżanowskiego. Zatem – nie mogąc jasno i jednoznacznie stwierdzić, na czym skupia się literatura XXI wieku, jakiego „programu” współczesnego świata jest odzwierciedleniem – czy nie powinno się przyjąć, że wszystko się zatrzymało? Że wszelkie załazki przełomu, zmian, rozpierchły się, aż całkowicie zanikły, doprowadzając do pewnego zastoju, bezczynny, bierności niedającej się zdefiniować?

Albo i jeszcze inaczej – brak kroku naprzód, brak zmian to nie jedynie stanie w miejscu, ale cofanie się. Nieodkrywanie niczego nowego, brak kreacji „nowego” to w przypadku literatury definicja końca. Czy można by więc pokusić się o stwierdzenie, że literatura zmierza ku upadkowi?

A z drugiej strony, przecież zmian nie obserwuje się w momencie, gdy mają miejsce, ale po czasie, z dystansu. Nie można określić, które dzieło było tym przełomowym, tym wprowadzającym „nowe” w życie, jeśli nie obserwuje się tego z perspektywy czasu. Po drugie – przełom nie jest wcale zjawiskiem oczywistym, jasnym, jak podkreśla Przemysław Czapliński w *Śladach przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*³⁵ – posiada trzy sfery, które muszą zaistnieć, aby się dokonał. Biorąc to pod uwagę, można mówić o przełomie lub jego braku, o zmianach, właściwościach literatury epoki lub jej całkowitym paraliżu, o jej podziale, różnorodności bądź nierozwijającej jednolitości. Jestem zdania, że literatura podlega zmianom oraz podziałowi, który jest nieunikniony przy

³⁴ W. Szymborska, *Miłość od pierwszego wejrzenia*, [w:] eadem, *Widok z ziarnkiem piasku*, Poznań 1996, s. 162.

³⁵ P. Czapliński, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Kraków 1997, s. 5.

takiej różnorodności, a zatem ku żadnemu końcowi nie zmierza. Natomiast jej epokową tendencją jest poznanie duchowe.

Co więc jest dowodem na to, że literatura nie zniknie? Być może to bardzo odważne stwierdzenie – w końcu zniknięcie oznaczałoby, że książki przestałyby istnieć, a zatem społeczeństwo przestałoby czytać. Nawet przyjmując, że owe zniknięcie, ów „koniec” literatury byłby jedynie metaforyczny, choćby i romantyczny (w końcu wizja książek zakazanych, trudno dostępnych i w znikomej ilości jest o wiele bardziej pociągająca niż obraz literatury niechcianej, porzuconej i skazanej na zakurzenie i zniszczenie), to czy jest on możliwy?

Warto zaznaczyć, że koniec literatury jest często błędnie pojmowany – zmiany nie świadczą o końcu, zmiana jest istotnym fragmentem procesu dojrzewania literatury, tym, co pozwala jej się rozwijać, przepoczwarzać w coś nowego, być może odmiennego od przeszłych schematów. Obserwując ogromne zmiany zachodzące w literaturze na przestrzeni lat (powstanie najróżniejszych gatunków, wprowadzenie nowych tematów do twórczości, które kiedyś były uznawane za tabu, złamanie utartych schematów, zasad itd.), można by dojść do wniosku, że jest to coś całkiem odwrotnego, twór przeczący własnej definicji, swojej systematyce, szablonom i formom. Lecz w tym właśnie rzecz, że literatura ma się zmieniać, ma się dostosowywać. Ma obalać to, co już nieadekwatne, nietrafne, nieodpowiadające aktualnej rzeczywistości. Gdyby literatura miała się nie zmieniać, nie dostosowywać, to czy właśnie nie to świadczyłoby o jej upadku?

Nurt postmodernistyczny zakłada, że wszystkie pomysły i możliwości w literaturze zostały już wykorzystane i nie da się wymyślić niczego nowego, dlatego jedynym wyjściem jest odnoszenie się do dzieł już powstałych, parodiowanie ich i przekształcanie. Wobec tego, aby zaprzeczyć osądowi o końcu literatury, najpierw trzeba byłoby obalić teorię postmodernizmu, w kwestii czego wciąż spierają się eksperci. Uważam natomiast, że to współczesna w danym czasie rzeczywistość jest dużą inspiracją, tak samo jak zachodzące wewnątrz człowieka przemiany, których nie da się przewidzieć. Pojawiające się nowe problemy czy zagadnienia, jak chociażby i abstrakcja będą przedmiotem przyszłej literatury. Dyskusyjną kwestią pozostaje intertekstualność – można doszukiwać się najmniejszych powiązań, związków i inspiracji w najróżniejszych dziełach, ale czy to wszystko ma jakiegokolwiek znaczenie? Czy to nie jest właśnie intrygujące, że dzieła są ze sobą powiązane?

Koncepcję (niedosłownego) „końca” opisał również Robert Coover w eseju pt. *The End of Books* (1992). Autor jest zdania, że technologia druku nie jest już tym, co przyciąga ludzi, a przedstawiają się oni na przestrzeń cyfrową i to ona właśnie jest przyszłością. Pojawienie się powieści graficznej i rozpowszechnienie „literatury wizualnej” sprawia, że słowo traci na wartości, co jest równoznaczne z błędnością samej literatury. Coover uważa też, że komputerowi o wiele łatwiej jest przyciągnąć ludzką uwagę niż pisarzowi męczącemu się nad jednym akapitem tygodniami – a działać trzeba szybko.

Istotą tekstu jest stwierdzenie, że musi dojść do powstawania nowych form literatury, które dotrą do cyberpokolenia, aby miała ona wciąż swoich odbiorców – literatura musi się po prostu dostosować do rzeczywistości.

W eseju Coovera nie ma mowy o zagładzie literatury (choć taka myśl mogłaby się pojawić ze względu na rozwijającą się w zatrważającym tempie technologię komputerową, skutecznie odciągającą od czytania) – prawdę mówiąc, autor nie ma na myśli nawet tytułowego końca książek, a jedynie tych papierowych, materialnych nośników, których miejsce zajmą ich elektroniczne, modernistyczne odpowiedniki (na przykład e-booki).

Czy można więc mówić o końcu? Literaturę czekają zmiany (wynikające choćby ze zmieniających się realiów świata, ludzi), ale to one ją kreują, przystosowują, odrzucając to, co już nieadekwatne, nienadające się, nierzeczywiste. Literatura dojrzewa, rozwija się, wciąż mając to samo na celu (uświadamianie, przekazywanie pewnych treści, przynoszenie rozrywki oraz wyrażanie piękna), a to przecież dalekie od końca. Czy strach przed zmianą, nową, niedającą się okiełznać i powstrzymać nadchodzącą epoką nie przypomina przypadkiem strachu dekadentów? Czy ich strach był choć trochę uzasadniony?

Pogodzenie się ze zmianami może być trudne, szczególnie gdy okazuje się, że przełom, zmiana jest pojęciem szerszym, rozciągającym się nie tylko na jednej płaszczyźnie. Mianowicie zmiana w sztuce rozgrywa się we wspomnianych trzech sferach: w gałęzi ideowej, estetycznej oraz rynkowej, które są poprzedzone „śladem przełomu”³⁶ – znakiem, że nadchodzi przełom, może być wyczerpanie często podejmowanych tematów, wątków czy zmiana oczekiwań wobec literatury.

Parametry ideowe ulegają zmianie, gdy modyfikuje się myśl przewodnia w twórczości, autorzy obierają inny kierunek działania. Przykładowym przełomem ideowym w literaturze był ten w latach 1976-1996, który opisuje w swojej książce Czapliński – tematyka relacji pomiędzy polską tożsamością a ówczesnym systemem ulega wyczerpaniu, a twórcy oddają się poszukiwaniom form, które potrafiłyby połączyć literaturę z prawdą, doprowadzając do wznowienia (nie było to bowiem nowością ani dla polskiej, ani europejskiej literatury) tendencji antyfikcyjnych. Kolejnym przykładem jest stosunek do tradycji w czasach Młodej Polski, a następnie w XX wieku – moderniści byli nastawieni krytycznie, chcieli zmieniać, unowocześniać wszystko, co tylko było możliwe. Minione stulecie Włodzimierz Maciąg w *Naszym wieku XX*³⁷ określa jako mocno zakorzenione w przeszłości, przytaczając wers *Czterech kwartetów* T.S. Eliota: „Wszelki czas jest terazniejszy wiecznie”.

Jak to wygląda teraz? Wśród literatury popularnej dominuje fikcja i to fikcja pełną parą, ponieważ to powieść jest gatunkiem najlepiej się sprzedającym i czytany.

³⁶ *Ibidem*, s. 7.

³⁷ W. Maciąg, *Nasz wiek XX. Przewodnie idee literatury polskiej 1918-1980*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992.

Analogicznie – literatura XXI wieku skupia się już na teraźniejszości i przyszłości, odrzucając tematykę przeszłości.

Oprócz głównych idei przyświecających twórcom, parametrem, którego uleganie zmianom świadczy o przełomie, jest estetyka. Jej przedmiotem jest sztuka, ale ta piękna, wzniosła i zachwycająca, oraz odczucia, które wywołuje. Do subiektywnej oceny piękna i innych wartości estetycznych potrzebna jest etyka, za pomocą której określa się wartość sztuki, etyka, będąca pewną moralnością, zbiorem obowiązujących zasad. Słowa Stanisława Barańczaka: „[...] z reguły bywa chyba właśnie tak, że podłożem wyboru określonej estetyki, poetyki, sposobu mówienia i rzeczywistości, jest mniej lub bardziej uświadomiony system etyczny, zespół wartości, koncepcja człowieka i świata”³⁸ wskazywałyby więc na to, że estetyka i etyka w literaturze są ze sobą powiązane. Zatem, gdy zachodzą zmiany w estetyce literackiej, znaczy to, że doszło do wcześniejszych przemian etycznych – ewoluowały systemy wartości, moralność i percepcja świata przez człowieka.

Etyka nadaje literaturze pewne powinności, „obowiązki”, które musi ona wypełnić, aby być „etyczną”, postępującą zgodnie z przyjętymi za „dobre” zasadami. Ma to na celu stworzenie dla literatury pewnej funkcji, polegającej na staniu na straży prawdy, na jej ujawnianiu oraz na rozróżnieniu dobra i zła i osobnym ich traktowaniu – poparciu, pochwaleniu dobra i potępieniu zła.

Zmiany estetyczne następują wtedy, gdy te „obowiązki” zostają niejako uznane za niesłuszne i następnie porzucone, a zostają przyjęte nowe, odpowiadające ówczesnemu myśleniu i wartościom. Skrajności, w jakie popadała literatura XX wieku w niedługich odstępach czasowych, pokazują, jak szybko zachodziły pewne zmiany. Lata 1968-1970 były czasem twórczości takich postaci jak Stanisław Barańczak czy Ryszard Krynicki, jednych z głównych przedstawicieli Nowej Fali, których sztukę cechował jednolity i zorganizowany bunt wobec literatury zastanej, a przede wszystkim Orientacji Poetyckiej Hybrydy (lata 1962-1965). Utwory twórców Pokolenia '68 postulowały literackie rozpoznanie rzeczywistości, ukazanie jej realnego obrazu, nie w formie sztuki estetyzującej, którą uprawiali ich poprzednicy.

Lata 1976-1996 kontrastowały z niedawną przeszłością – sztuka literacka powróciła do upiększania rzeczywistości, proza na powrót nabrała perspektywy łagodnej. Autorzy byli w tamtym czasie „zmuszeni” przez panującą etykę do „pocieszenia” społeczeństwa. „Było to wybieranie pomiędzy nonkonformizmem i schlebieniem, pomiędzy drażliwością i krzepieniem, pomiędzy sprzeciwianiem się społeczeństwu i zacieraniem konfliktów”³⁹. I jak się mają do tego słowa: „spójrzmy prawdzie w oczy”⁴⁰?

38 S. Barańczak, *Nowy spór o realizm*, [w:] idem, *Etyka i poetyka*, Kraków 2009, s. 290.

39 P. Czapliński, *op. cit.*, s. 24.

40 S. Barańczak, *Spójrzmy prawdzie w oczy*, [w:] idem, *159 wierszy*, Kraków 1991, s. 38.

Można by stwierdzić, że współczesna literatura nie musi obawiać się prawdomówności, szczerości do bólu, ale czy realizuje postulat mówienia prawdy? Z jednej strony, literatura ucieka się do przedstawiania świata tak, aby był jak najbardziej zbliżony do tego realnego, kreuje problemy na miarę społeczeństwa, odchodzi od „szczęśliwych zakończeń” i wszechobecnej słodyczy. Z drugiej – czy współczesna literatura popularna nie jest przypadkiem czytana głównie z powodu chęci ucieczki od rzeczywistości? Czy to nie tego oczekują od autorów czytelnicy? Wciągnięcia w świat szczyry (przypominający rządzącymi nim prawami ten, od którego tak chcą uciec), ale lepszy, pocieszający, będący „lepszym miejscem”?

Tym wszystkim kieruje estetyzm, który jest natomiast zależny od zastanej rzeczywistości, zmuszającej do przyjęcia takich, a nie innych wartości – priorytety i zasady zmieniają się w końcu w miarę przekształcania się sytuacji, a przybrana estetyka jest odpowiedzią na potrzeby społeczeństwa.

Trzecią i ostatnią (ale nie jedyną możliwą) sferą przełomu literatury jest sfera instytucjonalna, rynkowa. To znaczy, że zmianom ulegają takie aspekty jak zasady produkcji i promocji literatury, kryteria sukcesu oraz obiegi czytelnicze. Zmieniają się również relacje pomiędzy pisarzem a wydawcą. Główną przyczyną owych modyfikacji – albo i ulepszeń (choć to zakładałoby, że wymienione przemiany mają pozytywne, a przynajmniej lepsze efekty) – z pewnością są czytelnicy. Tak jak w literaturze wyższej, czytelnik jest – wydaje się – jedynie odbiorcą (podążając tokiem myślenia, że dzieło nie jest dla czytelnika, a bardziej dla społeczeństwa, dla ludu, ponieważ ma do przekazania wyższą treść aniżeli wyłącznie przyjemność), tak w literaturze masowej można uznać go za „nad”-formę czytelnika, któremu to książki zdają się być dedykowane, pisane dla niego, a i nierzadko pod niego (co można określić terminem literatury komercyjnej). W kwestii przemian literatury popularnej wniosek jest więc raczej prosty – zmiany rynkowe polegają na ewolucji upodobań, oczekiwań i upatrywaniu się zaspokojenia potrzeb i zadowoleniu u czytelnika, natomiast trudniejsza do wysnucia jest konkluzja à propos czytelnika literatury wyższej, którego opinia jest oczywiście ważna (choćby ze względu na możliwość rozwoju dzięki niej), ale na pewno nie najważniejsza, ponieważ to nie aprobata jest celem autora, a uświadamianie. Literatura wyższa ma odmienny proces przemian od popularnej, jest odporna na „trendy”, które wpływają na literaturę niższą. Nie jest też jej narzucona określona etyka i estetyka (które określa się ze względu na czytelnika) – a przynajmniej się od tego odchodzi – więc one również nie są owym czynnikiem zmianotwórczym. „Wyższość” omawianej literatury nie zwalnia jej mimo wszystko z „nadażania” za współczesnością, bycia celną, dlatego też musi ona odpowiadać na te „wyższe” ludzkie potrzeby, być środkiem oświecania społeczeństwa, ale w sprawach aktualnych i faktycznie wartych wyjaśnienia. Oznacza to, że składowymi literatury wyższej jest bardziej zmieniająca się rzeczywistość, przynosząca nowe problemy i rozważania niż oczekiwania czytelnika.

Jak wspomniano – ów czytelnik ma w ogólnie pojmowanej literaturze duże znaczenie, pod tym względem, że część twórców po prostu musi zdawać sobie sprawę z aktualnych potrzeb i że dane książki należałoby sprzedać. Czynnikiem wpływającym na rynek literacki są trendy, które literatura popularna kreuje, ale za którymi także podąża. Również praktyki konkurencyjne, zabiegi dużych koncernów wydawniczych (często nastawionych na komercję) oraz spadek czytelnictwa, będący częściowo rezultatem postępujących przemian technologicznych, cywilizacyjnych, mają na niego wpływ.

Przykładem zmian rynkowych jest zniesienie cenzury w Polsce w 1990 roku, co wywołało ogromny rozrost wydawnictw (około dwóch tysięcy) i rozwój pism (dwustu nowych), oraz obecna sytuacja, gdy rynek literacki zyskuje nowe sposoby promocji – Internet, a to właśnie za sprawą rozwoju technologicznego, ale także zmian mentalnych, którego z niego wynikają⁴¹. Oprócz własnej możliwości reklamowania i rozpowszechniania literatury, do jej popularyzacji przyczynia się sama społeczność literacka. Dzieje się to za pomocą najróżniejszych narzędzi, choćby takich, które nie zostały stworzone w celu publikowania treści związanych z książkami, a sami użytkownicy wykorzystali je w ten sposób – przykładami takich mediów są TikTok, Instagram czy YouTube. TikTok, aplikacja umożliwiająca oglądanie i nagrywanie krótkich filmów wideo (krótkich na tyle, by „nie męczyły” użytkownika i sprawiały – choć to też zasługa samego algorytmu aplikacji – że ogląda się je jeden za drugim, a więc trudno się od nich oderwać, a łatwo uzależnić) jest tą, w której promocja książki odnosi największe sukcesy. Wszystko dzięki systemowi aplikacji, dzięki któremu treść jest praktycznie podawana użytkownikowi na tacy – nie musi on jej szukać, filmiki odtwarzają się samoistnie – ale także dzięki innowacyjności samych „twórców” (autorzy filmików), którzy przedstawiają lub „przemycają” literackie treści w ciekawy i zachęcający sposób. Jako że dominującą liczebnie grupą użytkowników w serwisie TikToka jest młodzież, wiedzą oni, jak dotrzeć do swoich rówieśników – to uzasadnia, dlaczego ich niezamierzone „reklamy” są bardziej owocne i sukcesywne od tych formowanych przez specjalistów. Przykładowo – udostępniany jest filmik z dopiskiem, cytatem z książki wraz z muzyką w tle, oddającą atmosferę danej sceny. Interesujący dialog, opis przeżyć czy głęboka myśl wraz z odpowiednią ścieżką dźwiękową uruchamia wyobraźnię, pozostawia dozę pewnej ciekawości, nienasyceńca. Popularnym zabiegiem na TikToku, a właściwie booktoku (termin, który stworzyli użytkownicy aplikacji, określając jej sekcję, gdzie poruszane są tematy książek), jest też rekomendacja, polecenie. Taka forma promocji literatury jest też stosowana na Instagramie (na Instastories, krótkich filmikach dostępnych w określonym czasie) i na YouTube, warto jednak zaznaczyć, że zamieszczane tam materiały są już o wiele dłuższe, a więc i bardziej absorbujące niż na TikToku, którego domeną są krótkie filmiki. Na

41 K.P. Augustyn, *Czy to się może powieść w XXI wieku? Współczesne strategie pisarskie, czytelnice i wydawnicze*, [w:] *Powieść dziś. Teorie, tradycje, interpretacje*, red. A. Skubaczewska-Pniewska, M. Wołk, Toruń 2019, s. 96.

YouTubie istnieją kanały, na których umieszczane są owe filmy, a natrafiając na tematykę literacką, ma się do dyspozycji cały ciąg różnorodnych zagadnień – od najróżniejszych poleceń, odpowiadania na pytania, po streszczenia i interpretacje.

Przeniesienie literatury do Internetu ma swoje plusy – zrzessa jeszcze większą ilość czytelników i łączy tych już istniejących. Przykładem jest fandom – społeczność fanów, która często zakłada grupy i kanały, na których może się dzielić swoimi wrażeniami z lektury, wymieniać opiniami, ale która też w wielu wypadkach tworzy fanfiction, czyli:

twórczość literacką w szczególnie sposób bazującą na istniejących już tekstach kultury, przede wszystkim z kręgu popularnej [...], czyli na postaciach i realiach stworzonych przez kogoś innego. Fanfiction bywa rozumiane jako literatura tworzona przez fanów i/lub antyfanów na użytek fandomu, w przeciwieństwie do literatury tworzonej dla szerokiego grona odbiorców⁴².

Fanfiction przyczynia się do poczucia więzi z książką, jej bohaterami, historią i samymi fanami, gdyż wspólne zainteresowanie i obiekt fascynacji wprawia w poczucie wspólnoty. Dzięki temu nie tylko zwiększa się popularność i chęć czytania książek wśród młodzieży, ale także pisarstwo – z powodu wspomnianej twórczości fanfiction.

Z drugiej strony, dostęp do tak rozległego w kwestii możliwości aparatu, jakim jest Internet, powinien doprowadzić do poszukiwania nowych form literatury, a tak się nie dzieje, ponieważ hipertekst nie znalazł zbyt wielu entuzjastów. Jest to zjawisko zaskakujące, gdyż cybertekst (określenie Espena Aarsetha) jako coś wcale nie nowego (termin hipertekstu sformułowany został już w 1965 roku przez Teda Nelsona, natomiast swój znany współcześnie zawdzięcza Johnowi Cayleyowi, który od początku lat dziewięćdziesiątych animował i urozmaicał tekst), za to nowatorskiego, powinien znaleźć uznanie u poszukujących zmian czytelników. Jako że hipertekst jest materiałem tekstowym, w którym leksje połączone są z innymi za pomocą hiperłącza, obejmującym także fragmenty graficzne i dźwiękowe⁴³ i będącym odpowiednikiem współczesnej sztuki w technologii, powinien przyciągać, budzić ciekawość. W końcu hipertekstu nie można interpretować jednorako – w zależności, na którą jego część trafi się jako pierwszą, kolejne odnośniki mają już inne znaczenie, umieszczone grafiki, pliki dźwiękowe – to wszystko nadaje tekstowi wydźwięk. Co jest więc przyczyną niezainteresowania? Na pewno fakt, że jest to sztuka nieciesząca się popularnością oraz trudno dostępna, przyczynia się do owego braku rzeszy fanów. Co natomiast z tymi, którzy hipertekst poznali? Nie dostrzegli w nim fenomenu? Czy może to jej skomplikowanie tak odstrasza? Jak to pisał Czesław Miłosz:

42 A. Kobus, J. Krzyżanowska, *Słownik fandomu i fanfiction*, [w:] *Netlor. Wiedza cyfrowa tubylców*, red. P. Grochowski, Toruń 2012.

43 J. Frużyńska, *O powieści hipertekstowej, czyli między książką a Internetem. Kilka polskich przykładów*, [w:] *Nowe formy w literaturze popularnej*, red. B. Owczarek, Warszawa 2007, s. 36.

Niejeden pyta dzisiaj, co to znaczy
Ten wstyd, jeżeli czyta księgę wierszy,
Jakby do gorszej natury w nim samym
Zwracał się autor w niejasnym zamiarze
Myśl odsuwając i myśl oszukując⁴⁴.

Za pomocą owych trzech filarów przemiany – idei, estetyki oraz rynku – została niejako opisana terażniejszość. Współczesna idea literackiego „tu i teraz”, estetyki „ucieczki od szarych realiów życia” i opanowany przez trendy i technologię rynek to jednak nie wszystko. To powierzchnia, której trzeba dotknąć, żeby przebić się do o wiele głębszych mechanizmów współczesnej literatury i czytelnictwa. Czytelnicy bowiem to nie jednoraka, zbita masa, którą da się określić kilkoma przymiotami – dzielą ich preferencje, poszukiwane w książce wrażenia wynikające z danych potrzeb, a nawet motywacje. To ludzie, którzy z jakichś powodów czytają. To ludzie, którzy czytają konkretne książki, poszukując w nich określonych przeżyć, i ludzie mający odmienne problemy, których ukojenie mogą odnaleźć w literaturze. Biorąc to pod uwagę, należy ich pogrupować, uwzględniając wszystkie szczegóły i detale – nigdy nie można być jednak pewnym tego osądu, tak jak i człowiek raz czyta literaturę wybitną, a innym razem sięga po tę niższych lotów dla odpoczynku (nie mając na myśli, że literatura wyższa wytchnienia nie przynosi).

W ten sposób – zgodnie ze sparafrazowanym zdaniem „jesteś tym, co jesz” – „jesteś tym, co czytasz” i jednocześnie „czytasz to, czym jesteś” – powstałyby, a w zasadzie już się wykształciły, dwie podgrupy. Pierwsza z nich to Surferzy Literaccy, niepodważalnie liczniejsza grupa czytelników z uwagi na to, że są to czytelnicy literatury popularnej – twórczości kierowanej, jak już sama nazwa wskazuje, do jak najszerszego kręgu odbiorców. Ich miano powstało dzięki obserwacji, że ich zachowanie przypomina sport surfera, którego starania dotyczą jazdy na desce po czole fali morskiej – czytają głównie to, co znane, popularne i polecane przez innych. Sięgają po te pozycje, które znajdują się w zasięgu ich wzroku na półkach z napisem „bestsellery”, mają krzykliwe albo dopieszczoną w najdrobniejszym szczególe okładkę. Nie szperają, nie dopytują, nie chodzą po antykwariatach, nie odwiedzają ciasnych alejek w bibliotece. Zdają się jedynie dryfować po powierzchni literatury, nie sprawdzając, co się znajduje niżej, pod tak cienką warstwą tafli jej nieprzebranej wody. Są surferami, których celem nie jest wcale badanie głębin.

Całkowicie różnią się od Nurków Literackich, „inteligencji” literackiej, czytającej literaturę wyższą, których to ambicją jest badanie owych otchłani. Oni nie boją się otworzyć książki naznaczonej kurzem czasu, sięgają głęboko w swoich poszukiwaniach i nigdy ich nie zaprzestaną.

44 C. Miłosz, *Traktat poetycki z moim komentarzem*, Kraków 2001, s. 9.

Podział ten wydawać się może szufladkowy i stereotypowy, a nawet i piętnujący, jego zadaniem jest jednak jedynie ukazanie różnorodności w czytelnictwie i tego, jak odmienne są motywacje i cele czytelników. Bezsporne jest stwierdzenie, że nic nie jest czarno-białe – to prawda, nie da się jednomyślnie ocenić, do której z tych kategorii należy zaliczyć danego czytelnika, tak samo jak każdy z nich jest na innym etapie swojej literackiej przygody. Są jednak pewne zauważalne tendencje, które dzielą czytelnictwo i które pokazują, w jakim kierunku zmierza przyszłość literatury.

Na czym polega różnica pomiędzy literaturą popularną a wysoką? Nie jest to tak proste do zdefiniowania, w końcu – gdzie przebiega granica, gdzie kończy się twór uniwersalny dla wielu, a zaczyna dzieło wybitne? W czasach starożytnej Grecji Arystoteles zaklasyfikował w *Poetyce* tragedię oraz epopcję do poezji wysokiej, biorąc pod uwagę poruszaną w nich tematykę (kult bogów, istotne zagadnienia polityczne i filozoficzne), styl (podniosły, uroczysty i artystyczny) oraz ich długość i zasady budowy świata przedstawionego. Z antyku wyrosła natomiast tragedia szekspirowska, dramat romantyczny i modernistyczny, z eposu homeryckiego – epos rycerski i epopcja narodowa. Każde kolejne z nich różniło się jednak zdecydowanie od swojego greckiego pierwowzoru⁴⁵. Czy jednak podobnej systematyzacji można poddać współczesne pojmowanie literatury popularnej i wysokiej? Prawdopodobnie nigdy nie zostanie to rozstrzygnięte – granica pomiędzy nimi jest płynna, a kryteria tak subtelne. Podstawową jednak różnicą jest zrozumiałość – literatura masowa ma za zadanie dotrzeć do wielu, jej tematyka oraz język muszą być dostosowane pod tym względem do większości. Inaczej jest z literaturą wysoką – do jej zrozumienia potrzebna jest większa wiedza (kulturowa, historyczna), rozumienie symboliki, a także zdolność do znajdowania treści między wierszami – wszakże literatura ta jest nieszablonowa i często bardziej skomplikowana. W jaki sposób podchodzić do danej literatury, ale także czego się po niej spodziewać (i w jaki sposób ją rozumieć, pojmować), mówi czytelnikowi gatunek: „Gatunek jako kod literacki, zespół norm, reguł gry, informuje czytelnika co do sposobu, w jaki powinien podejść do tekstu, zapewniając tym samym jego zrozumienie”⁴⁶.

Poza przystępnością kryterium podziału stanowi także podejmowana tematyka – literatura skierowana dla wielu musi liczyć się z tym, co interesuje czytelników, jakie tematy są najbardziej aktualne i pożądane, literatura niszowa natomiast porusza poważne, często trudne tematy. Literatury popularnej nie należy jednak mylić z brukową, ponieważ twórczość masowa również może być wartościowa, nieść pewien morał i poruszać ważne tematy, robi to jednak w mniej skomplikowany, a bardziej dosłowny sposób niż wysoka.

45 A. Wnuk, *Gatunki wysokie w gimnazjalnym nauczaniu języka polskiego*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2007, nr 9, s. 317-322.

46 A. Compagnon, *Demon teorii. Literatura a zdrowy rozsądek*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2010, s. 141.

Znając już przedstawione charakterystyki i ujawniające się we współczesności tendencje czytelnicze, można pokusić się o stwierdzenie, że teraźniejszość maluje się w następujący sposób – na wzrost i jednocześnie spadek liczby czytelników wpływa rozwój technologiczny, umożliwiający większy dostęp do literatury w najróżniejszych postaciach i za którego pomocą promocja książek działa na większą skalę, a zarazem z powodu którego czytelnicy są tak łatwo odciągani od lektury. Literatura walczy więc każdego dnia wraz z szeroką gamą rozpraszaczy i tworców rozwoju Internetu (czego przykładem są choćby takie platformy jak Netflix czy HBO GO, oferujące dostęp do filmów i seriali) o uwagę czytelnika.

Surferzy Literaccy to ci czytelnicy, których preferencje będą w pewnym stopniu kreować literaturę – są bowiem tematy, wątki, które trafiając w potrzeby odbiorców, mogą niedługo później cieszyć się popularnością. Takimi tematami są przykładowo wszystkie te dotyczące rozterek młodzieży – samoakceptacja, relacje społeczne, wchodzenie w dorosłość, poszukiwanie własnej tożsamości – których odnajdywanie w lekturze pomaga młodym czytelnikom w znalezieniu odpowiedzi na nurtujące ich pytania, potwierdzenia swojej „normalności” czy też w ukojeniu smutku, cierpienia. Młodzież poszukuje swojego miejsca w świecie, ale również z niego ucieczki – wtedy ułatwia im to za pomocą swoich niezliczonych możliwości literatura (lub Internet). Czytelnik chce odnaleźć w książce coś, czego nie może doświadczyć na co dzień – wobec tego czyta kryminały, by zająć się rozmyślaniami nad osobą i motywami mordercy, horrory, żeby poczuć niecodzienny dreszcz emocji, romanse, by wypełnić uczuciem swoje własne serce, lub erotyki – odzierające z nieśmiałości, szokujące i bulwersujące. Wszystkie te gatunki literatury popularnej łączy wzbudzanie silnych emocji – to właśnie to, co przyciąga rzesze fanów. Jednak oprócz zapewnienia doznań czytelnikom, autorzy zaspokajają także inną potrzebę – motyw walki dobra ze złem przejawia się w literaturze już od jej początków – dawniejszy rycerz przyjmuje dziś postać detektywa, policjanta czy bohatera, kogoś, kto przywraca ład światu pochłoniętemu przez chaos. Dobro zwyciężające nad złem (rozwiązanie sprawy i ukaranie sprawcy, złapanie przestępcy, unicestwienie potwora) daje czytelnikom nadzieję, że takie same prawa rządzą ich światem – idea zawsze górującego dobra pozwala na wiarę, że i rzeczywistość realna będzie równie sprawiedliwa. Podobne efekty – idealizowania rzeczywistości – wykorzystane były w powieści historycznej Aleksandra Dumasa pod tytułem *Królowa Margot*, w której tytułowa bohaterka jest przedstawiona w sposób upiękuszony. Kreacja nierealnego pojawia się też w wielu innych książkach – pojęcie miłości doskonałej jest w końcu dobrze znane, a lektura pozycji o takim charakterze ma podobne przyczyny – poszukiwana jest przyjemność w tym, co na co dzień nie jest tak kolorowe i zakończone szczęśliwie. Wszystko to nie jest jedynie krótkotrwałą tendencją, to kurs, który literatura obrała, a na jej statek wsiada i będzie wsiadać przedstawiona część czytelników.

Warto jeszcze zaznaczyć, że czynnikiem wyznaczającym tory przyszłości literatury, ale także i tej młodszej części społeczeństwa, jest ilość treści erotycznych w literaturze young adult, po którą wbrew oczekiwaniom nie sięga jedynie starsza grupa odbiorców (nie jest to wyrażenie tożsame z polską literaturą młodzieżową, literatura dla młodych dorosłych jest jednak skierowana do szerszego przedziału wiekowego, który mieści w sobie także swój polski odpowiednik). Jest to z pewnością spowodowane bez przerwy przewijającymi się treściami o takim właśnie charakterze – pojawiają się one w teledyskach, w mediach społecznościowych, w reklamach, cała współczesna rzeczywistość jest nimi przesycona, niedziwne więc, że zagościły także na stronach książek. To także czynnik, który zarówno przyciąga, jak i odpycha czytelników od pewnych pozycji.

Grono Surferów stale się powiększa, tak jak i coraz więcej książek o coraz szerszej tematyce wchodzi na rynek literacki – książki niosą im przyjemność, poczucie przynależności do pewnej społeczności, pozwalają im na odkrywanie świata, rozumienie siebie i własnych problemów.

Drugą, mniej liczną grupą czytelniczą są Nurkowie Literacy. Oni również mają swoje potrzeby, które literatura zaspokaja – chcą poszerzać swoje horyzonty, dowiadywać się jak najwięcej, często z różnych perspektyw, ponieważ to właśnie różniące się poglądy pomagają im w szerszym obeznaniu w temacie – są to ludzie odcytani, patrzący na problemy z kilku punktów widzenia, nie zamknięci i krótkowzroczni. Chcą poznawać myślenie innych, czytają więc nie tylko twory własnej epoki, ale też te z minionych wieków, które pozwolą na zgłębienie wzorców myślowych należących już do historii. Dręczą ich problemy, dysproporcje współczesnego świata, czytają, aby skonfrontować własne opinie z opiniami autorów. Nurkowie Literacy są ludźmi wykształconymi i niezaprzeszczającymi poszerzania swojej wiedzy – dla nich czytanie to przyjemność, tak jak i dla Surferów, ale jednocześnie traktują lekturę jako naukę, źródło wiedzy, coś, co ma im coś uzmysłowić, ich oświecić. Oni również nie zaprzestaną lektury – musiałyby powstać coś wznioślejszego niż literatura.

Różność czytanych przez nich książek w stosunku do czytanych przez Surferów polega na odrębnym przedstawianiu świata i kreacji fabuły – autorzy literatury wysokiej bardziej skupiają się na jej budowie, wplatając w nią elementy symboliczne, historyczne i sięgające do kultury narodowej i nadając w ten sposób swoim dziełom jeszcze wznioślejsze, większe znaczenie. Literatura wysoka „zawsze będzie więcej wymagać od czytelnika, ale też w większym stopniu może rozwijać jego kulturowe kompetencje”⁴⁷.

Literatura popularna również może poruszać poważne tematy, wzruszać, oburzać i oświecać, jednak robi to w sposób inny, gdyż przystosowana jest do docierania do

47 K. Fijołek, *Szkolne budowanie mostu między literaturą popularną i literaturą wysoką na przykładzie „Igrzysk Śmierci” Suzanne Collins i „Utopii” Wisławy Szymborskiej. Kultura nieczytania*, „Jednak Książki” 2018, nr 10, s. 93.

jak najszerszego kręgu odbiorców, przedstawienie problemów nie może więc być tak dogłębne, jak w omawianej literaturze – treść nie dotarłaby wtedy do każdego w sposób zrozumiały.

Przyglądając się sinusoidzie Juliana Krzyżanowskiego, można łatwo dojść do wniosku, zgodnie z prawami dialektyki, że współczesność przypada na czasy poznania duchowego. To spostrzeżenie niewiele wyjaśniające, ponieważ trudno określić, jakie epoki następowały (czy może nastąpiła tylko jedna i jest nią właśnie teraz trwająca) po ostatniej opisanej i nazwanej – epoce dwudziestolecia międzywojennego. Czym bliższe współczesności epoki, tym stawały się krótsze – ludzkie myślenie zmieniało się szybciej, co jest oznaką rozwoju, trudno zatem powiedzieć, czy współczesność wciąż trwa, czy może ludzkość przeżywa już którąś z kolei terazniejszą epokę.

Jedno jest pewne – dzięki i jednocześnie za sprawą owego rozwoju, powstają ludzie dwóch prędkości⁴⁸, ci, którzy „przełączają” się na nowe treści, ale też ci, do których świadomości pewne idee, sposób myślenia są „zaprogramowane” przez drogę, którą podąża większość społeczeństwa.

Wiele jest czynników potwierdzających koncepcję współczesnej duchowej epoki – ludzkość (a przynajmniej pewna jej część) czyta, aby odnaleźć, zrozumieć siebie, odpowiedzieć sobie na pytania, rozwijać się, poszerzać horyzonty, przystosować do środowiska, sprawić sobie przyjemność, poczuć coś – owe motywacje czytelników pokazują, że człowiek czyta, aby zaszła w nim jakaś przemiana lub aby zwyczajnie się uszczęśliwić – to wszystko jest nastawione na potrzebę wewnętrznego Ja, którego słuchanie jest kwestią świadomą lub nie. Człowiek holistyczny (istota zharmonizowana, trwająca dzięki całościowemu zintegrowaniu – „Człowiek to tylko zbiór elementów, które przypadkowo do siebie pasują”) taki właśnie jest – do takiego stanu dąży uświadomiona część społeczeństwa – nigdy nie jest to całość, jednak to inteligencja, to wybitne jednostki tworzą historię.

Literatura się rozwija – to niepodważalne – określają to zmiany, które rokowały przełomy już od wieków. Są potrzebne i niezaprzeczalne. Mogą być uznawane za ślady końca, istny koniec świata jak w postrzeganiu dekadentów, ale to w końcu sama ludzkość się do nich przyczynia i – jak na ironię – są dla niej nie do zatrzymania. Świat czytelnictwa i literatury można przyjąć za ocean – niezmierzone odległości falistej powierzchni, po której surfują wielbiciele emocjonalnych doznań, oraz nieprzebrane, ciemne wody głębin, przeczesywane przez żądnych odkryć Nurków. Ocean, którego użytkownicy poszukują w nim wszystkiego tego, co kryje się pod pojęciem poznania duchowego. Owego bezkresnego oceanu nie sposób nazwać, określić i wytyczyć jego dalszych ścieżek – niemożliwym jest bowiem przewidzenie dokładnej drogi, którą miałyby podążać literatura. Na tym chyba właśnie polega cudowność ludzkiego umy-

48 R. Lorych, *Nowa epoka literacka*, „Druga strona lustra” z 27 sierpnia 2017, <https://radeklorych.pl/2017/08/27/nowa-epoka-literacka/> [dostęp: 25.01.2023].

słu – na niemożności koncepcji pewnej przyszłości literatury. Przybliżone jednak jej schematy, pełne nieobliczalnych prawdopodobieństw, mogą nakreślić cieniutką linią możliwe jej tory, znane tylko potomkom ludzkości.

BIBLIOGRAFIA

- Barańczak S., *Nowy spór o realizm*, [w:] idem, *Etyka i poetyka*, Kraków 2009.
- Barańczak S., *Spójrzmy prawdzie w oczy*, [w:] idem, *159 wierszy*, Kraków 1991.
- Compagnon A., *Demon teorii. Literatura a zdrowy rozsądek*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2010.
- Czapliński P., *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Kraków 1997.
- Fijołek K., *Szkolne budowanie mostu między literaturą popularną i literaturą wysoką na przykładzie „Igrzysk Śmierci” Suzanne Collins i „Utopii” Wisławy Szymborskiej. Kultura nieczytania*, „Jednak Książki” 2018, nr 10, s. 91-102.
- Godzic W., *Oglądanie i inne przyjemności kultury popularnej*, Kraków 1996.
- Jarzębski J., *Apetyt na przemianę. Notatki o prozie współczesnej*, Kraków 1997.
- Kobus A., *Autorstwo. Urynkowanie literatury i fantazmat podmiotu autorskiego*, Toruń 2021.
- Kobus A., Krzyżanowska J., *Słownik fandomu i fanfiction*, [w:] Netlor. *Wiedza cyfrowa tubylców*, red. P. Grochowski, Toruń 2012.
- Maciąg W., *Nasz wiek XX. Przewodnie idee literatury polskiej 1918-1980*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992.
- Miłosz C., *Traktat poetycki z moim komentarzem*, Kraków 2001.
- Nowe formy w literaturze popularnej*, red. B. Owczarek, Warszawa 2007.
- Powieść dziś. Teorie, tradycje, interpretacje*, red. A. Skubaczewska-Pniewska, M. Wołk, Toruń 2019.
- Szymborska W., *Miłość od pierwszego wejrzenia*, [w:] eadem, *Widok z ziarnkiem piasku*, Poznań 1996.
- Wnuk A., *Gatunki wysokie w gimnazjalnym nauczaniu języka polskiego*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2007, nr 9.

Martyna Girul – uczennica liceum, pasjonatka nauk humanistycznych. W wolnych chwilach oddaje się lekturze i próbom tworzenia własnych tekstów. Jej ulubionymi pozycjami są te z tematyki psychologicznej oraz powieści z epoką wiktoriańską w tle. Od niedawna zainteresowana również grafologią i psychologią.

Jakub Stepaniak

II Liceum Ogólnokształcące im. Marii Skłodowskiej-Curie
w Gorzowie Wielkopolskim

PALCEM PO FIRMAMENCIE, CZYLI JĘZYKOWE WYPRAWY W KOSMOS

„Wstrzymał Słońce, ruszył Ziemię” – ta sentencja w jakże wymowny sposób opisuje tylko część osiągnięć drugiego najwybitniejszego astronoma, który nierozłącznie związany był z naszym narodem. W swoim kluczowym dziele pt. *De revolutionibus orbium coelestium (O obrotach sfer niebieskich)*, wydanym w roku swojej śmierci, podejmuje on kluczowy dla ludzkości dyskurs, przechylający szalę ludzkiego rozumowania ku teorii heliocentrycznej – indywidualium przełomowego dla nowożytnej nauki. Tytuł owego dyskursu można interpretować na wiele – często skrajnie różnych – sposobów. Prowadząc swoje rozważania, skupię się częściowo na interpretacji związanej z mitologią grecką oraz rzymską, ze względu na moją dość szczególną fascynację kulturą antyku. Zbiór owych historii jest swoistym opowiadaniem o dziejach sfer niebieskich – oczywiście nie w sensie dosłownym. Bogowie Olimpu, ich barwne (często bardzo narcystyczne) osobowości tworzą ze sobą skomplikowaną sieć interakcji i innego typu powiązań, stanowiąc zarazem własne (nieraz jawnie ze sobą kontrastujące) sfery społeczne – oddziaływania pomiędzy tymi właśnie sferami są, były i będą istnym rogiem obfitości, zarówno dla literatów, jak i innych artystów...

*

„Są dwie rzeczy, które napełniają duszę podziwem i czią,
niebo gwiazdziste nade mną i prawo moralne we mnie. Są
to dla mnie dowody, że jest Bóg nade mną i Bóg we mnie”.

~ Immanuel Kant

W przytoczonej sentencji Immanuel Kant przedstawia niebo i gwiazdy jako boskie dzieło, którego przestwór napełnia serce podziwem i szacunkiem, przyrównując ich wagę do cenionych przez siebie praw moralnych czyniących nas tymi, kim jesteśmy – ludźmi. Dlatego też zdecydowałem się na podjęcie tego tematu – jestem bowiem przekonany, iż gwiazdy to coś więcej niż tylko liche punkty na ciemnym firmamencie – to zjawisko budzące respekt, niosące ze sobą powiew historii i uświadamiające człowiekowi jego marność – małości w przestworze otaczającego go istnienia zarówno pod względem fizycznym, jak i metafizycznym...

Jak wspominałem wcześniej, gwiazdy mogą być źródłem wiedzy o przeszłości i terażniejszości (niektórzy posuwają się nawet do stwierdzenia, iż w gwiazdach możemy ujrzeć zwiastuny przyszłości) – mimo to niekiedy nie potrafimy odszyfrować

skomplikowanej genezy ich nazewnictwa. Właśnie dlatego postanawiam wybrać się w małą podróż palcem po firmamencie. Rozpocznę ją od spojrzenia na dużą, spiralną galaktykę, zwaną Droga Mleczną.

To właśnie tam znajduje się Układ Słoneczny. Nazwa *Droga Mleczna* nawiązuje do mitologii greckiej – poznajemy z niej historię Heraklesa, czyli dziecka znienawidzonego przez Herę – żonę swojego ojca, Zeusa (matką dziecka była śmiertelniczka Alkmena). Pewnego razu na Olimp zawitał Hermes z małym Heraklesem w ramionach. Dziecko było nadzwyczaj głodne, więc postanowiono niepostrzeżenie przystawić Heraklesa do piersi śpiącej Hery – ta, zbudziwszy się, popadła w furję. Strąciła herosa na ziemię, a mleko rozlało się po nieboskłonie, tworząc Drogę Mleczną... Jak czytamy w poniższym cytacie – historia naszej galaktyki jest tak barwna, iż nie mamy na co narzekać i możemy być wręcz dumni z tego, że tyle się tu działo (taka jest moja interpretacja).

*

„Trudno być skromnym, jeśli jest się mieszkańcem Drogi Mlecznej”.

~ Ken Crowell

Wpatrując się w gwiazdy, nasze obserwacje zaczynamy zazwyczaj od znalezienia na niebie *Ursa Maior* – Wielkiej Niedźwiedzicy. Występuje ona w parze z Małą Niedźwiedzicą, znajdującą się nieco ponad swoją większą sąsiadką. Są ze sobą razem od zamierzchłych czasów – jedna z wersji mówi o tym, iż obie były opiekunkami Zeusa. Chronią go przed gniewem jego ojca – Kronosa, połykającego swoje dzieci. Zeusowi udało się uniknąć takiego losu, a niedźwiedzice symbolizują jego dwie opiekunki – Helike i Kynosurę. Mimo swoich zasług, opiekunki nie mogą zaznać spokoju – na niebie czyha na nie wiele niebezpieczeństw – chociażby *Canes Venatici* – Psy Gończe. Grecy uważali, że Wielki i Mały Pies należą do myśliwego Oriona. Inna jeszcze tradycja mówi o tym, że Wielki Pies to Cerber – pies o trzech głowach, strzegący wejścia do podziemi Hadesu. Patrząc w niebo, widzimy ich wieczną gonitwę za Niedźwiedzicami. Skupiając się na Psach, często zapominamy o ich mitologicznym właścicielu... Orion – następny gwiazdozbiór, dzięki swemu kształtowi i pięknym gwiazdom pierwszej wielkości jest niejako „najwybitniejszym” gwiazdozbiorem całego nieba. Momentem przełomowym jest wspinanie się olbrzyma z lśniącem pasem po raz pierwszy od kilku miesięcy niewidoczności. Orion góruje o północy w połowie grudnia i widać go wtedy zewsząd, z wyjątkiem obszarów Arktyki i Antarktyki. Oriona nie szuka się na podstawie innych gwiazdozbiorów – to przy jego pomocy szuka się innych gwiazdozbiorów. Orion jest bardzo dumny – mitologia udowadnia jednak, że nie wszystkie jego czyny są aż tak chwalebne. Według mitu greckiego Orion był dzielnym myśliwym. Chwalił się, że może zabić każdą żywą bestię. Gaja, Bogini Ziemi, postanowiła ukarać go za jego styl bycia i posłała skorpiona, by ten zakończył jego byt. Zilustrowano to na nocnym niebie. Gdy

Skorpion wznosi się na wschodzie, pokonany Orion zniża się na zachodzie. Całości przygląda się Wolarz identyfikowany z ateńskim Ikariosem – mitologicznym teściem Odyseusza (czytamy o tym chociażby w *Poetyce* Arystotelesa), który ma córkę Erigone, którą z kolei identyfikujemy z Panną. Ikarios został zamordowany przez niewdzięcznych osadników, którzy źle zrozumieli jego intencje – najwyraźniej nie byli jeszcze oswojony z tak powszechnym w dzisiejszych czasach winem, wtedy – darem od Dionizosa. Erigone, znalazłszy grób ojca, była tak zrozpaczona, że powiesiła się (jej tragiczną historię opisuje Sofokles w swoim dramacie pt. *Erigone*). Całą trójkę Zeus przeniósł na niebo, co czyni zakończenie nieco szczęśliwszym. Plejada gwiazdnych interakcji jest zdecydowanie większa – jesienią wyraźnie widoczna staje się m.in. Andromeda, która w mitologii była córką Cefeusza i jego małżonki Kasjopei. Miała ona ofiarować życie dla uwolnienia ojczyzny przed morskim potworem Ketosem, który siał zniszczenie w całym królestwie Cefeusza. Ketosa na królestwo Etiopii zesłał sam Posejdon, jako karę za zniewagę swoich córek przez Kasjopeję. Wyrocznia oznajmiła Cefeuszowi, że jedynie śmierć jego córki Andromedy może uratować kraj od zguby. Tak więc grecka bogini, przykuta do skały, czekała na swoje przeznaczenie. Jednak, co najciekawsze, Andromeda nie umarła. Podczas oczekiwania na śmierć, zjawił się syn Zeusa, Perseusz, który zabił potwora i w nagrodę zażądał małżeństwa z Andromedą. To okazało się być szczęśliwe, a po śmierci Andromedy bogowie postanowili umieścić ją na niebie – do dziś spogląda z góry na wilgotną od jesiennych opadów ziemską geoidę i – rzecz jasna – opisywane przeze mnie obroty sfer niebieskich.

Nie ona jedna przed uwiecznieniem na niebie musi pokonać wiele problemów – ze swoimi mierzy się wspomniany wcześniej Herakles, który znajduje się nieco poniżej Gwiazdozbioru Smoka. Był on synem Zeusa i całe swoje życie walczył, pracując nie tylko dla swojej sławy, ale również dla dobra ludzi, uwalniając ich od zła i cierpienia. Po wielu latach walki i pracy spełniło się jego marzenie – został nieśmiertelny.

Niebo, niczym dobra, dość obszerna książka przedstawia bogactwo zdarzeń i marzeń – historii i ideałów, co świadczy o wyjątkowej erudycji autora. Jak to bywa z tego typu utworami literackimi, olbrzymi aplauz należy się także interpretującym – całej ludzkości, która niczym wirtuoz fortepianu zgrała pojedyncze znaki w dość spójną, a zarazem zaskakującą całość. Tak było w przypadku mitologii i obrotów sfer niebieskich...

*

„Na początku Bóg stworzył niebios i ziemię”.

~ Rdz 1:1

Istnienie kosmosu, w tym przypadku „niebios”, jak czytamy w powyższym fragmencie, już na samym początku przewiduje Biblia, dokładniej – Księga Rodzaju mówiąca o archetypicznym stworzeniu świata. Już dzięki tej informacji można stwierdzić, iż

wątki kosmologiczne są ważną częścią Pisma Świętego. Kosmologią biblijną nazywamy koncepcję kosmosu jako zorganizowanej istoty, mającej pochodzenie, porządek, znaczenie i przeznaczenie. Biblia była kompilowana przez wiele stuleci przez równie licznych autorów i odzwierciedla ewolucję wierzeń religijnych, dlatego jej kosmologia nie zawsze jest jednolita. Starożytni Izraelici wyobrażali sobie wszechświat składający się z płaskiej Ziemi w kształcie dysku, unoszącej się w wodzie, niebios nad nimi, zaświatów poniżej. Ludzie zamieszkiwali Ziemię za życia i tam toczyło się życie pozagrobowe po śmierci – co było moralnie neutralnym miejscem. Dopiero w okresie hellenistycznym Żydzi zaczęli przyjmować grecką koncepcję miejsca kar za złe czyny i raj dla prawych. Również w tym okresie starożytna kosmologia trójpoziomowa została w dużej mierze porzucona na rzecz greckiej koncepcji kulistej ziemi zawieszanej w przestrzeni w centrum kilku koncentrycznych sfer.

*

„On sam rozciąga niebios, kroczy po morskich głębinach; On stworzył Niedźwiedzicę, Oriona, Plejady i Komnaty Wiatrów Południa. On czyni cuda niezbadane, nikt nie zliczy Jego dziwów”.

~ Hi 9:8-10

W tym fragmencie poznajemy słowa Hioba, który wymienia część znanych nam gwiazdozbiorów – uwagę zwraca określenie „Komnaty Wiatrów Południa”, którego nie jesteśmy w stanie jednoznacznie utożsamić z jakimkolwiek elementem na firmamencie. Jest to prawdopodobnie odniesienie do gwiazdozbiorów wchodzących w pas Zodiaku, o którym wspomnę za chwilę, jednak pragnę najpierw zauważyć, iż w jednym z artykułów opublikowanych na łamach „Kurier Wileńskiego” astrolożka, zapytana o stosunek Kościoła katolickiego do horoskopów, stwierdziła, że pierwszymi chrześcijanami byli astrologowie. Czy to stwierdzenie ma jakikolwiek sens? Według Biblii Trzej Królowie, aby przyjąć do Betlejem złożyć Chrystusowi dary, podążali właśnie za znakami na niebie, a dokładniej mówiąc, za czymś w rodzaju gwiazdy. Często spotykaną ozdobą na święta Bożego Narodzenia jest Gwiazda Betlejemaska, czyli atrybut nawiązujący właśnie do wspomnianej historii, której zawdzięcza swoją nazwę. Co jest dosyć nietypowe, dzisiejsza wersja Biblii wyraźnie potępia wypatrywanie znaków na niebie (Księga Powtórzonego Prawa) – zatem czy Trzej Królowie zgrzeszyli? Pragnę pozostawić ten zabawny wątek osobnej refleksji.

Powróć więc do traktowania o Pasię Zodiaku. Zapewne każdy słyszał kiedyś o znakach Zodiaku. Zaryzykowałbym stwierdzenie, że nie tylko słyszał, ale także sugerował się nimi, często bezkrytycznie, choć wołałby o tym nie wspominać (człowiek jest istotą z natury leniwą – zamiast szukać logicznych związków przyczynowo-skutkowych, woli my raczej dostać informację podaną niejako na tacy – bez żadnego wysiłku umysłowego).

Znaki Zodiaku powstały w starożytności i zawdzięczamy je babilońskim astronomom, którzy określili także czas wkraczania Słońca w każdy ze znaków. Z upływem lat jednak położenie gwiazdozbiorów przestało się pokrywać z położeniem znaków. Obecnie, w czasie przypisanym do poszczególnych znaków Zodiaku, Słońce wędruje na tle nieco innych gwiazdozbiorów. Gdy Babilończyk obserwował elementy Pasa Zodiaku, było tam tylko dwanaście gwiazdozbiorów – tyle jest znaków zodiaku, jednak, co ciekawe, w obrębie Zodiaku leży tych gwiazdozbiorów trzynaście – trzynasty gwiazdozbiór zodiakalny – Wężownik – znajduje się w pasie Zodiaku od niedawna.

*

„Ja nie będę skakać, moja droga, bo ja będę zamordowana. [...] Tak właśnie powiedziała. Powiedziała, że ma to w horoskopie i że horoskop jest okropny, katastroficzny, gdyż Wenus jest z Saturnem, a Uran w Wodniku. I że w ogóle jest jeszcze gorzej, gdyż wszystkie planety są w złym układzie wobec jej Skorpiona”.

~ Norman Mailer, *Amerykańskie marzenie*

Oprócz horoskopów we współczesnym świecie zaobserwować można wiele innych przykładów wpływu kosmosu na nasze życie. Od prozaicznego wypatrywania „pierwszej gwiazdki” podczas Wigilii Bożego Narodzenia, aż po heraldykę.

Wiele we współczesności mówi się o mitologii greckiej, rzymskiej czy egipskiej, co jakiś czas widzimy taki punkt na sinusoidzie Krzyżanowskiego, gdy ludzkość odczuwa nagłą potrzebę powrotu do korzeni. Postanowiłem tu wspomnieć nieco o mitologii i kulturze słowiańskiej, która jest nie mniej ciekawa (choć o wiele mniej „kompletna”). Rysując obraz kosmosu słowiańskiego, można by powiedzieć, że świat jest trójdzielny. Ziemia, jak wynika z mitu kosmogonicznego, spoczywa na wodach proceanu, posadowiona na słupach kosmosu, których jest, zgodnie z motywem kosmogonicznego przeżegnania, cztery (odpowiadające stronom świata) bądź siedem. W ludowej wersji rosyjskiej kosmografii, opisanej przez Afanasjewa, mowa jest o wielorybach podtrzymujących świat: pierwotnie było ich siedem, lecz trzy odeszły i zostały cztery (potem jeden zmarł i zostały trzy, dlatego świat jest nierówny). Chociaż na pierwszy rzut oka wydaje się to niezbyt związane z kosmologią, wiele obrzędów słowiańskich nierozłącznie związanych było z kosmosem i patrzeniem w gwiazdy – wyszukiwaniem znaków na niebie. Słońce w swej codziennej drodze przez firmament pozostaje niezmiennie – każdego ranka wstaje, przemieszcza się po nieboskłonie i wieczorem znika za horyzontem, by bez końca powtarzać swoją podróż. Symbolizuje tym samym niejako bezczasowość *sacrum*, niezmienny porządek sfery zaświatów.

W przeciwieństwie do niego Księżyc zmienia swą formę, rośnie i kurczy się, cyklicznie znika z nieboskłonu na pewien czas, sprawiając wrażenie czegoś rozchwianego, niepewnego, niestałego. Niejako przedstawia w ten sposób chaos, zmienność materialnej rzeczywistości, pewien cykl ludzkiego życia (rodzenie się, rozwój i umieranie), ale

i całego świata, wszystkiego, co żyje. Odradzanie się Księżyca po nowiu utożsamiane jest m.in. z siłami witalnymi.

Jak wspominałem wcześniej, od faz Księżyca zależny był również czas występowania niektórych świąt i obrzędów, np. znane każdemu czytelnikowi dziady. Tego rodzaju obrzędy nazywane są lunarnymi. Słowianie czcili Księżyc do takiego stopnia, iż stał się on przedmiotem czegoś w rodzaju autocenzury i tabuizacji. Wiele zachowań, takich jak wytykanie Księżyca palcem, spluwanie w jego stronę itp., było uznawanych za społecznie nieakceptowalne. Było to wręcz zakazane. W wielu sytuacjach bano się zbytniego kontaktu ze światłem Księżyca, gdyż, według wierzeń, mogło to prowadzić np. do szaleństwa czy zniekształcenia twarzy. Wierzono także, że w księżycowej poświacie dobrze czują się groźne mary, takie jak wilkołaki, czarty czy straszliwe topielce.

W mitologii słowiańskiej naszego naturalnego satelitę utożsamiano z Chorsesem – uznawanym za wschodniosłowiańskiego boga nocy i Księżyca lub Słońca (spór o to trwa do dziś), o którym jednak nic pewnego powiedzieć nie można, a na jego temat mnożą się teorie wysnuwane przez rozmaitych badaczy wierzeń dawnych Słowian. Etymolodzy łączą go z irańskimi rdzeniami: awestyjskim *hvar*, oznaczającym *świetlistą aureolę* oraz nowoperskimi *chor*, *khores*, będącymi nazwami Słońca. Aleksander Brückner twierdził jednak, że imię Chorsa zostało wymyślone dopiero na gruncie słowiańskim. Swoją hipotezę badacz opiera na zaproponowanym związku Chorsa z prasłowiańskim rdzeniem związanym z procesem chudnięcia. W kontekście rodzimości Chorsa często przywołuje się zapomniany już przymiotnik *wycharsły*, będący określeniem kogoś lub czegoś wynędzniałego. Określenia te, zdaniem Brücknera, wskazują na związek Chorsa z Księżycem, który po zakończeniu pełni zaczyna chudnąć, aż do całkowitego zaniknięcia w czasie nowiu. Chudnący bóg Księżyca miał sprawować pieczę nad wspomnianymi nocnymi marami, dlatego też budził niemały strach w sercach Słowian – zwłaszcza za sprawą mitologii słowiańskiej.

Jeżeli Księżyc kojarzony był raczej ze złymi mocami, to wierzenia dotyczące Słońca były zgoła odmienne – nie tylko w mitologii. Od wieków oba ciała niebieskie traktowane są raczej jako przeciwieństwa – są w wiecznej opozycji, nieustannie goniąc się na widnokregu – prowadząc nieustający wyścig, tak na niebie, jak i w ludzkich wierzeniach, nigdy nie mogąc się dogonić – przyjąć podobnego położenia czy wartości – będąc w wiecznej, nienaruszalnej homeostazie. Tuż przed wschodem słońca pojawia się Wenus – Gwiazda Poranna (zwana też Zaranną), następuje jutrzeńka, a niebo zaczyna jaśnieć. Wyraz *jutrzeńka* (niegdyś *jutrznia*) – co to właściwie jest? Pod względem mitologicznym jest to dość wieloznaczny wyraz, gdyż w zależności od punktu widzenia może opisywać Eos – grecką boginię zorzy polanej, brzasku i świtu, Aurorę – odpowiedniczkę Eos w mitologii rzymskiej, a także Fosforosa – dość enigmatyczną postać, greckiego boga Gwiazdy Polarnej. W trakcie zachodu słońca na niebie znów jaśnieje Wenus, zwana w tym przypadku Gwiazdą Wieczorną... Słońce było centralnym punktem wielu

prehistorycznych i starożytnych religii. Wraz z jego ziemskim „przedstawicielem” – ogniem, byli wówczas jedynymi źródłami światła i ciepła, a więc życia (było uważane za dawcę, ale też za niszczyciela życia). W konsekwencji często Słońce stawało się też symbolem nieskończoności, źródła energii i mocy życiowej, oddawano Słońcu cześć, często utożsamiając je z mnogimi w dawnych czasach bóstwami (np. słowiański Swaróg). Powszechnie uważa się, że kult Słońca był punktem wyjścia wszystkich religii związanych z obrzędem całopalenia.

*

„Czyżby więc Bóg zapomniał, com
[wszystko] dla Niego uczynił?”

~ Ludwik XIV

Na przestrzeni wieków język gwiazd i mgławic planetarnych, język Kopernika i Heweliusza, niczym zręczny żeglarz przemierzał zawile meandry ludzkich umysłów, nieraz zdradzając swoją obecność uważnym obserwatorom. Chciałbym tu wspomnieć Ludwika XIV – króla Francji, a zarazem heweliuszowskiego sponsora. Zagorzały zwolennik absolutyzmu nazywany był przez wielu Królem Słońce – miało to podkreślić jego władzę i rolę w zarządzanym przez siebie państwie. Określenie to jednak było związane nie tylko ze sferą tytułarną – bardzo często, zwłaszcza na monetach, Ludwik był przedstawiany właśnie jako Słońce. Był to zarazem rezultat nasilającej się w Europie Zachodniej (w Rzeczypospolitej panowała wtedy demokracja szlachecka) tendencji do skupiania władzy w rękach jednego człowieka. Król Słońce był najdłużej panującym władcą Francji. Wprowadzony przez niego system był inspiracją dla wielu europejskich władców, np. Fryderyka II Wielkiego – co nie dziwi, bo przecież który władca nie chciałby być w centrum swojego własnego układu słonecznego?

Współcześnie kosmos także ujawnia swe językowe oblicze. Często dziś można usłyszeć, że ktoś był *gwiazdą wieczoru*, czyli wyróżniał się spośród tłumu, skupiając na sobie całą uwagę. Zapewne *wynoszono tego kogoś pod niebiosy* – bardzo go chwalono. Osoba ta mogła zachwycić publiczność, np. *będąc w czymś najlepsza pod słońcem* – będąc mistrzem (lub mistrzynią) w swoim fachu. Tacy ludzie czasem sprawiają wrażenie jakby *spadli z księżycy* – zachowując się nietypowo, albo tak, jak gdyby nie wiedzieli, o co chodzi. Gdy siedzi się w szkolnej ławce (i nie tylko), często bywa tak, że coś *jest jasne jak słońce* – zrozumienie danego pojęcia bądź reguły nie sprawia nikomu trudności, albo przynajmniej ma się wrażenie, że się je rozumie... Przechodząc ulicą, w zależności od środowiska, w jakim się żyje, zauważyć można ludzi, którzy *wyglądają jak księżyc w pełni* – pięknie, dostojnie. Kosmos zauważalny jest też w stosunkach międzynarodowych, tak w przenośni, jak i rzeczywistości – a już na pewno w języku. O danym państwie można czasem powiedzieć, że *jest czymś satelitą* – jest ono powszechnie uznawane za

niepodległy podmiot, lecz pozostaje pod wpływami obcego mocarstwa (np. Białoruś względem Rosji). Patrząc na takie przypadki, nieraz *oczy mogą wyjść z orbit*, czyli okazuje się wielkie zdziwienie. Nie bez powodu przy każdym z tych związków frazeologicznych opisywane cechy wykazywały, iż coś jest największe, najlepsze, wielkie, nietypowe – kosmos od początków człowieka utożsamiany był z czymś niezwykłym, determinując wydarzenia chociażby Pisma Świętego czy słowiańskiej mitologii. Od zawsze był on czymś budzącym szacunek i poważanie – sprawiającym wrażenie czegoś wielkiego, niedostępnego oraz niesamowitego. Dlatego używanie kosmicznych frazeologizmów do wydatnego podkreślania danych cech jest bardzo potężnym i często stosowanym narzędziem stylistycznym. Dlatego też następną część mojej pracy chciałbym poświęcić astronomicznej leksyce i zachodzącym w niej tendencjom.

Zaczynając swój dyskurs, wspomniałem o *teorii heliocentrycznej* – wyraz *heliocentryzm* pochodzi z języka greckiego (hēlios – słońce, kentron – centrum), jak wiele naukowych pojęć w dzisiejszym świecie. To właśnie język grecki wraz z łaciną odcisnęły dosyć mocny ślad w początkowym etapie nauki o wszechświecie, wszakże *kosmos* (gr. κόσμος) oznacza ‘ład wszechświata, wszechświat, niebo’. Zaczynając językową dysputę, wzorem Jadwigi Waniakowej⁴⁹, wyjaśnię różnice pomiędzy pojęciem *kosmonomastyka* a pojęciem *kosmonimia*. Są to dwa, zasadniczo różniące się od siebie, językowe twory. Kosmonomastyka to dział onomastyki, który zajmuje się gromadzeniem, analizą i klasyfikacją nazw własnych obiektów znajdujących się w kosmosie, zaś kosmonimia to po prostu ‘zbiór kosmonimów’. Następnie chciałbym zwrócić uwagę na fakt, iż *kosmonim* nie jest synonimem *astronimu*, lecz jego hiperonimem, co za tym idzie, *kosmonimia* to nie to samo co *astronimia*.

Co ciekawe, w swym dziele Waniakowa twierdzi, iż należałoby usunąć z polskiej terminologii termin *nazwa kosmiczna*, gdyż jest on zbyt nieprecyzyjny – jako alternatywę określa tu wspomniany wcześniej *kosmonim*. Po przybliżeniu pojęć kosmonomastyki i kosmonimii oraz rozgraniczeniu ich za zasadne uznaję przejście do wytlumaczenia zawilej terminologii kosmicznej – pełnej niezwykle intrygujących kosmonimów – aby zaproponować kolejne terminy kosmonomastyczne, trzeba wymienić klasy obiektów kosmicznych nazwanych indywidualnie przez człowieka w ciągu dziejów.

Gwiazdy na niebie układają się zazwyczaj w gwiazdozbiory – inaczej konstelacje. Są to ‘fragmenty sfery niebieskiej wyróżnione w celu przybliżonej orientacji na niebie’. Gwiazdozbiory mają swoje nazwy, o których wspominałem już we wcześniejszej części pracy (*Orion, Mała Niedźwiedzica* itd.). Astronomowie wyodrębniają również gromady gwiazd, czyli takie grupy gwiazd, które oprócz wspólnego miejsca w naszej Galaktyce, mają jednakowy ruch, wiek i wspólne pochodzenie – im też nadaje się nazwy – chociażby *Plejady* czy *Żłóbek* (taki niepozorny biblijny archetyp). W tym momencie znów

49 J. Waniakowa, *Próba usystematyzowania polskiej terminologii kosmonomastycznej*, Kraków 2021.

nawiązę do greki – nazwy owych gromad określić można mianem *semenoastronimów* – nazwa ta także pochodzi z greckiego języka. W sierpniu tysiące ludzi gromadzi się, by spoglądać w niebo w poszukiwaniu Perseidów, czyli spektakularnie wyglądających rojów meteoroidów. Oprócz *Perseidów* wyróżniamy chociażby *Orionidy* i *Arientydy* – nazwy ich wywodzą się od nazw gwiazdozbiorów, w granicach których są radianty tych rojów, czyli miejsca na niebie, skąd pozornie wylatują meteory. Następny typ kosmicznych indywiduów, z których niektóre otrzymały nazwy własne, to mgławice (łac. *nebulae*). Każdą z tych nazw można określić mianem *nebulonimu*, a zbiór takich nazw to *nebulonimia*. Należą do niej nazwy takie jak *Mrówka*, *Krab* czy *Kocie Oko*. Przy okazji badań nad kosmonimią warto zwrócić uwagę na liczne katachrezy, czyli odmiany metafor, ale różniące się od zwyczajnej metafory tym, iż są pozbawione przekonującej motywacji. Katachrezy często odczytywane są przez odbiorcę jako językowe nadużycie i nieraz wprawiają go w zakłopotanie. Na przykład mieszkańcy południowej półkuli tak kochają swoje czarne złoto (ot tak, taka mała geograficzna dygresja), że na niebie wypatrują *Worka Węgla*, czyli gwiazdy znajdującej się nieopodal Krzyża Południa.

Dość interesujące wydawać się mogą także wymyślne nazwy zjawisk zachodzących w kosmosie. W tej części terminologii kosmicznej zaobserwować można finezyjny dryf semantyczny. Już spieszę z przykładem, jakim będzie pojęcie *wiatru słonecznego* – na pierwszy rzut oka wydawać by się mogło, iż jest to po prostu wiatr wiejący na Słońcu – nic bardziej mylnego. Wiatr słoneczny jest to ‘strumień naładowanych elektrycznie cząstek wypływających z korony słonecznej w przestrzeń międzyplanetarną’⁵⁰, czyli – innymi słowy – strumień energii wydobywającej się ze Słońca w przestrzeń kosmiczną. Takich przykładów jest więcej – gdy mówimy np. o morzach na Księżycu. Powszechnie wiadomo, że na naszym naturalnym satelicie nie ma wody w stanie ciekłym – nie może być zatem mórz. Księżycowe morza występują jednak w języku, a dokładniej w kontekście rozległych, ciemnych bazaltowych równin. Owe przesunięcia semantyczne występują głównie po to, aby ułatwić wyobrażenie sobie niektórych zjawisk – upodobnić je w jakiś sposób do tych występujących na naszej planecie. Jednak jest to zabieg, który, według mnie, w wielu przypadkach przynosi efekty odwrotne od zamierzonych.

Pisząc swoją pracę, starałem się zacząć od najwcześniejszego okresu w naszych dziejach. Usiłowałem wprowadzić trochę chronologii, a teraz uprzedzam, że zaburzę nieco ten porządek i opowiem o polskiej kosmonomastyce wraz z polską terminologią kosmiczną, poczynając od związku pomiędzy *księżycem*, *księżdem*, *kniazem* i *księciem*. Są to wyrazy bardzo podobne i, jak się okazuje, mają wspólnego językowego przodka – wszystkie trzy można utożsamić z prasłowiańskim wyrazem **kъnęgb* o znaczeniu ‘władca’. Za czasów słowiańskich *księżycem* nazywano syna księcia, wyraz ten odnosił się także do naszego naturalnego satelity po nowiu, ale potem uogólniono jego znacze-

⁵⁰ Encyklopedia PWN, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/wiatr-sloneczny;3995329.html> [dostęp: 2.12.2022].

nie do wszystkich jego faz. Dawny *księżyc* powstał od formy *kniądz* – dawnej postaci wyrazu *ksiądz*. Przed XIII wiekiem słowo *ksiądz* – wówczas w postaci *kniądz* – miało inne znaczenie niż to, które znamy. Oznaczało, ogólnie rzecz ujmując, ‘władzę; pana’. Tu chciałbym nawiązać do poprzednich części pracy, gdzie wspominałem o kosmosie w aspekcie mitologii słowiańskiej – księżyc darzony był wielkim szacunkiem, stąd można wywnioskować, dlaczego dzisiejszy *księżyc* właśnie tak się nazywa. Z języka prasłowiańskiego wywodzi się także wyraz *słońce* – jego słowiański odpowiednik – **slnbce* (gwiazdka oznacza, że jest to słowo „rekonstruowane”, tak jak w przypadku **konęgo*), w staropolszczyźnie występował jako wyraz *sluńce*: „W sluńcy położył przebytek swój” (*Psalterz floriański*).

Chociaż w przypadku ciał niebieskich, znanych przez nas od samego początku, dominuje nazewnictwo, w którym widać wyraźne wpływy języka słowiańskiego, im bliżej naszych czasów, tym bardziej ten wpływ ustępuje językom takim jak łacina, greka, ale też językom germańskim, takim jak język niemiecki czy angielski – tutaj za znamienny przykład posłuży nam *dżet*, czyli zjawisko powstawania zjonizowanych strumieni materii w przestrzeni kosmicznej. Termin ten jest spolszczeniem angielskiego wyrazu *jet* (inaczej np. *struga*). Pierwszy dżet został zaobserwowany w 1918 roku, co wpisuje się w opisywaną przeze mnie wcześniej tendencję, iż wiele terminów uformowanych w nowożytności we współczesności pochodzi raczej z języków germańskich.

*

„Nic piękniejszego nad niebo, które przecież ogarnia wszystko, co piękne”.
~ Mikołaj Kopernik

Nadszedł czas, aby podsumować moje rozważania – zacząłem je od sentencji dotyczącej wybitnego astronoma – Mikołaja Kopernika. Powyższy cytat z kolei podsumuje cały wywód dotyczący kosmosu i „kosmicznego” języka. Polska terminologia kosmiczna bogata jest w wiele językowych zjawisk, retorycznych figur i od lat jest dla nas źródłem cennych środków stylistycznych, pomagając nam bogacić nasze przyziemne nieraz słownictwo. Pomimo iż odkrywamy obiekty tak szybko, że nie wszystkim udaje się przepisać nienumeryczną nazwę, to – w moim przekonaniu – ogrom przyswojonej wiedzy otworzy przed onomastyką przestrzeń do rozwoju, stwarzając zarazem wiele wyzwań i pobudzając badaczy języka do kreatywności. W dużej części pracy opisywałem korelacje pomiędzy kosmicznym językiem a ludowymi wierzeniami i powszechnie dostępną literaturą oraz faktami historycznymi, pokazując zarazem, iż kosmos był, jest i będzie nierozłącznie związany z panującą rzeczywistością. Pozostaje przystanąć i patrzeć, jak nasz język – niesamowicie dynamiczne i zmienne indywidualum – zacznie ewoluować, przystosowując się do panujących okoliczności – a w szczególności do tego, co każdego dnia odkrywamy – kosmosu, wszechświata...

BIBLIOGRAFIA

- Adamowicz H., *Czy astrologię można pogodzić ze chrześcijaństwem?*, „Kurier Wileński” 4.01.2019, <https://kurierwilenski.lt/2019/01/04/czy-astrologie-mozna-pogodzic-z-chrzescijanstwem/> [dostęp: 17.11.2022].
- Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/wiatr-sloneczny;3995329.html> [dostęp: 2.12.2022].
- Łuczyński M., *Teonimia słowiańska. Analiza formalna i semantyczna*, [streszczenie rozprawy], filg.uj.edu.pl [dostęp: 20.11.2022].
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań 1989.
- Psalterz floriański*, culture.pl [dostęp: 3.12.2022].
- Waniakowa J., *Polska naukowa terminologia astronomiczna*, Kraków 2003.
- Waniakowa J., *Próba usystematyzowania polskiej terminologii kosmonomastycznej*, Kraków 2021.

Jakub Stepaniak – uczeń liceum ogólnokształcącego, uczestnik 53. Olimpiady Literatury i Języka Polskiego. Zagorzały miłośnik szeroko rozumianej geografii i innych nauk przyrodniczych. Gustuje w literaturze fantastycznej oraz tej sięgającej zamierzchłych czasów.