



"krańce internetu"

zastanów się, czy chcesz je zobaczyć...

Na okładce: Projekt graficzny Sabina Waleria Świata.  
Zdjęcie: Pixabay (CC0 Creative Commons).

# **literatura ludowa**

**DWUMIESIĘCZNIK  
NAUKOWO-LITERACKI**

**POLSKIE TOWARZYSTWO LUDOZNAWCZE  
INSTYTUT FILOLOGII POLSKIEJ  
UNIWERSYTETU WROCŁAWSKIEGO**

**NR 2 (61)  
MARZEC – KWIECIEŃ**

---

**WROCŁAW 2017**

#### **RADA NAUKOWA**

CRISTINA BACCHILEGA (UNIVERSITY OF HAWAII)  
JERZY BARTMIŃSKI (UNIWERSYTET MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ W LUBLINIE)  
PAULINE GREENHILL (UNIVERSITY OF WINNIPEG)  
MARIA JAKITOWICZ (UNIWERSYTET MIKOŁAJA KOPERNIKA W TORUNIU)  
JERZY JASTRZĘBSKI (UNIWERSYTET PAPIESKI JANA PAWŁA II W KRAKOWIE)  
ANTONI KUCZYŃSKI (UNIWERSYTET WROCŁAWSKI)  
KATIA MICHAJŁOWA (BUŁGARSKA AKADEMIA NAUK)  
SADHANA NAITHANI (JAWAHARLAL NEHRU UNIVERSITY, NEW DELHI)  
MAREK OZIEWICZ (UNIVERSITY OF MINNESOTA)  
DOROTA SIMONIDES (UNIWERSYTET OPOLSKI)  
JOHN STEPHENS (MACQUARIE UNIVERSITY)  
ROCH SULIMA (UNIWERSYTET HUMANISTYCZNOSPÓŁECZNY SWPS)  
LARISA WACHNINA (NARODOWA AKADEMIA NAUK UKRAINY)  
RYSZARD WAKSMUND (UNIWERSYTET WROCŁAWSKI)  
KATARZYNA WILLIAMS (AUSTRALIAN NATIONAL UNIVERSITY)  
JACK ZIPES (UNIVERSITY OF MINNESOTA)

#### **KOMITET REDAKCYJNY**

VIOLETTA WRÓBLEWSKA  
KATARZYNA SMYK  
JUSTYNA DESZCZ-TRYHUBCZAK

#### **REDAKTOR NACZELNY**

JOLANTA ŁUGOWSKA

#### **REDAKTOR TEMATYCZNY (KULTURA POPULARNA)**

ANNA GEMRA

#### **REDAKTOR JĘZYKOWY**

EWA SERAFIN

#### **SEKRETARZ REDAKCJI I REDAKCJA TECHNICZNA CZASOPISMA**

SABINA WALERIA ŚWITAŁA

#### **TŁUMACZENIE STRESZCZEŃ**

JUSTYNA DESZCZ-TRYHUBCZAK I AUTORZY

#### **Adres redakcji:**

Polskie Towarzystwo Ludoznawcze  
ul. Fryderyka Joliot-Curie 12, 50-383 Wrocław  
tel. +48 (71) 375 75 83; tel./fax +48 (71) 375 75 84  
e-mail: [ptl@ptl.info.pl](mailto:ptl@ptl.info.pl); [www.ptl.info.pl](http://www.ptl.info.pl)

ISSN 2544-2872 (online)

ISSN 0024-4708 (print)

**BOŻENA OLSZEWSKA**

Uniwersytet Opolski  
Instytut Polonistyki i Kulturoznawstwa

## **ŻYŁA NIEGDYŚ KRÓLEWSKA PARA... - ŚLĄSKIE BAŚNIE CZARODZIEJSKIE O KRÓLEWNACH, SMOKACH I...**

*Żyła niegdys królewska para...*, *Żyli sobie raz król i królowa...* – to jedne z najczęściej pojawiających się formuł początku w europejskich baśniach czarodziejskich. W baśniach regionalnych, a do takich należy zaliczyć te o Śląsku, należą one do rzadkości. I to nie tylko ze względu na ich genezę, obecność wątków i motywów typowych dla baśni ogólnopolskiej (wątek z motywem króla wężów, ucznia czarnoksiężnika, oszukanego diabła, wyprawy po żywą wodę; zob. Waksmund 2000: 226), czy przewagę tych o cechach regionalnych, związanych z pracą, wierzeniami i zwyczajami ludu na Śląsku (utopce, wodne panny, Król Wężów/Królowa Wężów, pędzimeżyk, strzygi, dziwożony, Skarbnik), geologiczną, geograficzno-przyrodniczą specyfiką i odrębnością (ukryte kopaliny, ukształtowanie powierzchni, góry), ale też na charakter oraz cechy Słazanina, który zdaniem Stanisława Wasylewskiego „gardzi bajkami, osnutymi na jakimś naiwnym cud-wątku, co się rozgrywa wszędzie-nigdzie, byle z dala od bieżącej rzeczywistości” (Wasylewski 1966: 157). Stąd jedną z ważniejszych cech baśni śląskiej według tegoż Wasylewskiego – ale też innych – jest jej demokratyzm i ideologiczne nacechowanie. To ostatnie jest typowe dla baśni regionalnych, które eksponują nie inność regionu, lecz jego polskość. Dotyczy to obszarów pozostających pod silnym wpływem niemieckim, a więc Warmii i Mazur, Kaszub, Śląska (Wróblewska 2009: 182)<sup>1</sup>. To na tych terenach można zaobserwować żywą obecność co najmniej trzech tradycji baśniowych (wersji ludowej i literackiej) – polskiej, niemieckiej i tej regionalnej, czyli albo warmińsko-mazurskiej, albo kaszubskiej, albo śląskiej. Każda z trzech wymienionych baśni jest ciekawa i wymaga osobnych studiów, jak i badań komparatystycznych. Pominę jednak dwie pierwsze i przyjrę się tej ostatniej, czyli baśni śląskiej, która ze względu na swe uwikłania kulturowe i geopolityczne wydaje się godna uwagi już teraz. Penetracja baśniowego materiału pokazuje wiele tematów do dalszych, bardziej już szczegółowych badań. Zapewne niezwykle interesującym zagadnieniem byłoby przebadanie np. wędrówek wątków i motywów pomiędzy poszczególnymi tekstami, językami, w jakich zostały one zapisane. Temat ten mógłby stanowić obszar wspólnych spotkań literaturoznawców, językoznawców, folklorystów.

Baśń śląska staje się wyrazem konfrontacji politycznej, nawet nacjonalistycznej, zwłaszcza w warunkach nasilonej germanizacji, wyzysku społecznego ludu, jaki i w okresie powojennym (Waksmund 2000: 230; Dobkiewiczowa 1969: 183). Jednak dla dziecięcego czytelnika, głównie tego współczesnego – jak słusznie zauważa Ryszard Waksmund – akcenty polityczne i demokratyczne, zwłaszcza polityczne uwikłania i niuanse nie są istotne. Bardziej liczy się dlań atrakcyjna fabuła obfitująca w przygodę, moralny ład i zabawa, humor, jak choćby w zakończeniu baśni *Trzy igły*,

<sup>1</sup> Na ten temat pisze też we wstępie do swoich baśni Maria Zientara-Malewska: „Opracowałam te baśnie z wielkim pietyzmem i szacunkiem, że podobnie jak pieśni ludowe są one dowodem polskości warmińskiej i mazurskiej ziemi” (Zientara-Malewska 1970: 6).

trzy kłosa i cudowna piszczałka: „Skończyła się bajka, w garnuszku trzy jajka. Kto prędzej wstanie, ten je dostanie” (Wasylewski 1966: 130)<sup>2</sup> aniżeli to, „że baśniowym herosem staje się Jacuś z Gogolina, a uwolniona przezeń księżniczka nosi na imię Natulija (*Ślązak ze Szklanej Góry*)...” (Waksmund 2000: 230), że zamiast rycerza królowną wybawia od smoka jakiś Lojzik (*O Lojziku, który uratował królowną*), a królowna wybiera za męża biednego owczarka zamiast bogatego księcia. Stąd w omawianych baśniach interesować mnie będzie – obok wyznaczników śląskości – również ich ponadregionalny charakter oraz czytelnicza atrakcyjność utworu. Warto dodać, że tworzeniu „nowych starych baśni” sprzyjała sytuacja społeczna i wynikająca z niej polityka – w tym także wydawnicza, wychodząca naprzeciw i nowym czytelnikom (dzieci i młodzież w wieku szkolnym).

Podstawą rozważań stały się zbiory baśni: Stanisława Wasylewskiego *Meluzyna, czyli panna wodna ze śląskiego wiatru* (1974), Kornelii Dobkiewiczowej *Węzowa Królowna. Baśnie i opowieści ze Śląska* (1969) i *Sztolnia w Sowich Górach. Baśnie i opowieści z ziemi opolskiej, Beskidów i Dolnego Śląska* (2008), Gustawa Morcinka *Przedziwne śląskie powiarki* (1961), Doroty Simonides *Opolskie legendy i bajki* (2008), Józefa Ondrusza *Godki śląskie. Podania i baśnie ze Śląska Cieszyńskiego* (1973), *Bajki śląskie* (1962). Już same tytuły wskazują na niejednorodność gatunkową zebranych w nich tekstów, co po części wynika z terminologicznych kłopotów, nie do końca jasnych kryteriów umożliwiających zdefiniowanie baśni regionalnej, mimo podjętych prób<sup>3</sup>, jak i nieostrości samego terminu „baśń regionalna”. Wchodzi ona w koneksje z innymi pochodnymi formami związanymi z folklorem, np. podaniem, legendą, co tłumaczy ich obecność w wymienionych zbiorach baśni. Przeważają zatem opowieści o cechach regionalnych. Te o królownach, smokach i rycerzach są w zdecydowanej mniejszości i nie zawsze zaczynają się od przytoczonej na wstępie formuły zawiązującej akcję. Ta tradycyjna sytuuje bohatera w jakiejś innej, zazwyczaj obcej mu przestrzeni – królestwa, pałacu..., sygnalizuje problem, z którym przyjdzie mu się zmierzyć (bezdietne małżeństwo, nieuleczalna choroba królewskiej jedynaczki, zazdrosne siostry królowny, smok). Wskazuje na bliżej nieokreślone miejsce. Ta o znamionach podania, legendy czasem odwołuje się do konkretnego miejsca (Olza pod Darkowem, Godula, Beskidy). O ile pierwszą cechuje nieokreśloność przestrzenno-temporalna, o tyle drugą może, ale nie musi. Wspólną zaś ich cechą jest oralność. Ciekawie prezentują się zwłaszcza te baśnie, w których sytuacja wyjściowa bywa rozbudowywana na sposób epicki, podobnie jak zakończenie (Propp 2000: 94). Z łatwością można wyróżnić w nich „oralne ramy”, dające wrażenie „narracji w narracji”, narracji szkatułkowej. Początki zaznaczają sytuację bajania, otwierając na bajkową narrację, zakończenia – zamykają, przenosząc akt opowiadania, snucia bajdy we współczesność.

To bardzo stara bajka! W długie zimowe wieczory opowiadała nam ją starka, czyli babcia. Całą gromadką siadaliśmy wtedy w kuchni obok niej i prosiliśmy o bajkę, tę o królownie! I choć

<sup>2</sup> Dalsze cytaty pochodzące z tego zbioru lokalizuję w tekście z oznaczeniem „W” i tytułem utworu.

<sup>3</sup> Wystarczy wspomnieć tu o pracach K. Heskaj-Kwaśniewicz, *Podania, baśnie i legendy o Śląsku w literackiej edukacji regionalnej* (Heska-Kwaśniewicz 1996: 39-48), G. Skotnickiej, *Znaczenie baśni regionalnych na przykładzie tekstów o morzu i wybrzeżu* (Skotnicka 1978: 90-109); H. Skrobiszewskiej, *Książki naszych dzieci, czyli o literaturze dla dzieci i młodzieży* (Skrobiszewska 1971: 136-154), R. Waksmunda, hasło: *Baśń* (*Słownik literatury polskiej XX wieku* 1992: 90-95), *Baśnie regionalne i narodowe* (Waksmund 2000: 225-239), V. Wróblewskiej, *Regionalizm w kontekście baśni literackich* (Wróblewska 2009: 176-183).

opowiadała nam ją pewnie ze sto razy, chcieliśmy posłuchać jeszcze po raz sto pierwszy... No dobrze, zgadzała się babcia i nie odrywając się od swoich robótek, rozwijała opowieść niczym kłębek wełny.

W pewnym królestwie żył groźny smok. Mieszkańcy byli nie lada zatrwożeni, a najbardziej ci, którzy mieli córki (Simonides 2008: 113)<sup>4</sup>.

Rodzimy bajarz podkreśla swój związek ze społecznością lokalną za pośrednictwem zwrotów, zaimków dzierżawczych „nasza wieś”, „u nas”, ale też żartobliwie dystansuje się do przedstawionych zdarzeń w zakończeniu, posługując się zgrabną rymowanką:

Żyli szczęśliwie i długo, a jeśli jeszcze żyją, to dobre wino piją, a jeśli dzieci mają, to im radośnie śpiewają, a jeśli rodzice pozostali przy życiu, to i Cyganką wspominają w ukryciu! (S, *O zaginionej królownie*, s. 107)

W początkach znamionujących legendę, czy podanie narrator stoi poza zdarzeniami, o których prawi. Jego regionalna, plemienna przynależność wydaje się oczywista, skoro zna i opowiada miejscową historię, posługując się nawet niekiedy gwarą. Jego opowieść dodatkowo uwiarygodnia pierwsze zdanie informujące o konkretnym miejscu akcji. Powiew realności nie przeszkadza w snuciu czarodziejskiej opowieści.

Żył kiedyś w hań dawnych czasach w grocie skalnej na górze Goduli wąż-olbrzym, który wszystkim gadom i płazom beskidzkim był królem. Nosił na głowie wspaniałą koronę ze złota. Lud nazywał go Złotogłowcem (Ondrusz 1973: 171)<sup>5</sup>.

Zoomorficzny bohater współwystępuje na pograniczu dwóch światów: realnego, ziemskiego i nierealnego, magicznego. W tym pierwszym przyjdzie mu przyjąć rolę wdzięcznego zwierzęcia, w drugim – silnego władcy.

W innych tego typu formułach próbuje się nadać fikcji znamiona prawdy. W efekcie dochodzi do wzmocnienia dawności, nieokreśloności czasu i przestrzeni:

Wszystko to się wydarzyło jeszcze wtedy, kiedy to panowali prawdziwi królowie w złotych koronach. Lasów i zamków było wówczas wiele, a i smoków też nie brakowało! (S, *O trzech pięknych królownach i smoku*, s. 94)

Jeszcze inne formuły inicjalne są niezwykle krótkie. Wprowadzają czytelnika niemal natychmiast w środek akcji.

Raz żył sobie owczarek, chłopak dowcipny i sprytny. Pojmował każdą naukę ojcowską. A kiedy wychodził w świat na wędrówkę, dali mu ojciec na drogę psa do posługi, miecz na obronę i słoik maści gojącej. Szmat drogi odwaliwszy zaszedł do głównego miasta, czyli takiego, co w nim król przemieszkuje (W, *Trzy igły, trzy kłosa i cudowna piszczałka*, s. 122).

Służą zawiązaniu akcji (każdy wymieniony detal okaże się ważny w planie akcji) i wyeksponowaniu bohatera, ubogiego chłopca. To tłumaczy brak w tego typu fabułach szczegółowego opisu budowli, nawet królewskiego pałacu, nie mówiąc o architektonicznych detalach, pięknych ogrodach. Pojawia się on jedynie w baśniach autorskich, zwykle dłuższych i często funkcjonuje na zasadzie redundancji. Istotniejsza od opisu okazuje się odległość charakteryzująca bohatera jako przybysza, obcego, który szlachetnym uczynkiem musi zapracować na społeczny awans i akceptację środowiska. Wielkość drogi, którą powinien pokonać sygnalizują wyrażenia „szmat drogi”, „z różnych stron, z daleka przybywał”, „żyje w tym królestwie na wsi”. Z przybyciem

<sup>4</sup> Pozostałe cytaty z tego wydania w tekście ze skrótem „S” i tytułem utworu.

<sup>5</sup> Pozostałe cytaty w tekście ze skrótem „O” i tytułem utworu.

w nowe miejsce wiąże się sytuacja „czasowego odejścia” (Okr. Propp 2003: 95) – z rodzinnego domu, pałacu (jeśli baśń realizuje trójkowy schemat kompozycyjny).

Wstępy rozbudowane na sposób epicki przynoszą informacje o pomyślnych okolicznościach (urodziny królowej, rzadziej królewicza, bogactwo i dostatek), które zostają skontrastowane z przyszłym niepowodzeniem (choroba, porwanie, służba u czarodzieja), najczęściej zapowiedzianym (Propp 2003: 94). Tak zarysowana akcja daje asumpt do działań bohatera, który w baśni śląskiej nie odbiega od ogólnie przyjętego dla tego gatunku wzorca. Wyróżnia go co najwyżej imię, miejsce lub okolica pochodzenia. To najczęściej młody chłopak o ludowym rodowodzie, czasem urodziwy, a czasem trochę gapiowaty, którego podstawowymi cechami charakteru są dobroć i szlachetność, ale o nich nie mówi się wprost. Dlatego podejmuje się działań nie z własnych egoistycznych pobudek, lecz z potrzeby serca. Najczęściej też kogoś wyzwala, komuś pomaga, o kogoś się troszczy (Propp 2003: 106). W śląskich baśniach czarodziejskich najczęściej ratuje królowej przed smokiem, złym czarnoksiężnikiem; wybawia od śmierci wężowego króla; przywraca królowi zdrowie za sprawą żywej wody; zdejmuje zaklęcie i przywraca ludzką postać królowej zaklętej w zwierzę. Sytuacja wyjściowa oraz motyw – wyzwolenia, ratowania królowej; wyprawy po żywą wodę – mają folklorystyczny rodowód. Uwaga czytelnika skupia się na działaniach bohatera i postaci smoka. Ten ostatni występuje w folklorze i we wszystkich starożytnych religiach państwowych: w Egipcie, Babilonie, w starożytności, w Indiach, w Chinach, w religii chrześcijańskiej (Propp 2003: 246), mitach kosmogonicznych, legendach i baśniach, aczkolwiek sposób jego przedstawiania bywa odmienny, co wynika ze zróżnicowanych teorii na temat rozwoju ewolucyjnego smoka<sup>6</sup>. W tradycji Dalekiego Wschodu smok jest stworzeniem dobroczynnym, odpowiedzialnym za harmonijne współtrwanie wszystkich segmentów świata przyrody i kosmosu; w tradycji chrześcijańskiej – swą brzydotę i potęgę wykorzystuje do realizacji niecznych czynów – zabijania bez powodu, czynienia zła jedynie dla niego samego. Smok porwuje i zabija młode dziewczęta, również z królewskiego rodu, jedynie dla własnego kaprysu, a nie dla zaspokojenia „wilczego głodu” (*Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej* 2002: 367)<sup>7</sup>. Obraz smoka i przypisane mu funkcje wpisały się w świadomość człowieka głównie za sprawą literatury dla najmłodszych. Utrwalił za pośrednictwem średniowiecznej legendy i ikonografii, która przedstawia go jako ogromnego jaszczura, ze straszliwą paszczą, rozwidlonym językiem, z którego kapała jadowita ślina. Potwór posiadał wężowy ogon, skrzydła nietoperza, palące spojrzenie i ział ogniem (Sapkowski 2001: 203). Obraz ten okazał się na tyle silny, że spotykamy go i we współczesnej fantasy, np. prozie Cliva Barkera (*Abarat*).

W baśniach śląskich wizerunek smoka nawiązuje do tradycji chrześcijańskiej, co podkreślają określenia odnoszące się do wyglądu i zachowania smoka („groźny smok”, „smok ognisty”, „szkarada smok”, „ryk – potężny, rozeźlony”, „potężny pysk”, zięjący „najgorętszym ogniem”, „smok i ciebie pożre”). I choć opowiadacz nie daje wyczerpujących opisów (za wyjątkiem baśni Kornelii Dobkiewiczowej *Uwięziona woda*<sup>8</sup>), licząc zapewne na pozalekturową wiedzę czytelnika/słuchacza („A wiadomo,

<sup>6</sup> Przytacza je Z. Drapella (Drapella 1976: 135-145).

<sup>7</sup> G. Leszczyński, hasło: *Smok*.

<sup>8</sup> „[...] przywędrował w Beskidy wielki smok. Był to srogi zabójca: posiadał szpony rysia, zęby wilka, a siłę stu najtęższych niedźwiedzi. Ni sierści, ni pierza nie miał na sobie, tylko twardą czeźując, której przebić nie mógł żaden grot i żaden miecz; każde bowiem ostrze w zetknięciu z kościanymi płytkami, które porastały grzbiet smoka, związało się niby lekki wiórek. Spozierał na świat dziewięcioma parami oczu, zarzającymi się po bokach dziewięciu głów



że smok ma siedem, a niekiedy nawet dziewięć głów, które po odcięciu natychmiast odrastają...”; S, *O Lożniku...*, s. 114) i wspomagającą odbiór ilustrację, to i tak mały czytelnik z łatwością może wyobrazić sobie smoka. W czytelniczej projekcji jawi się on jako gad-chimera, postać mechanicznie złożona z kilku zwierząt, gdyż łączy w sobie cechy i ptaka (skrzydła), i lwa (silne łapy, wielkie pazury), i wołu (siła, masywne cielsko), i węża (budzący lęk jezior wystający z paszczy), i jaszczurki (długi zakończony ostro ogon, sposób stania i poruszania się, kształt łap), i ropuchy (duże wyłupiaste oczy) oraz ryby (ciało pokryte łuskami) (Sapkowski 2001: 203; Propp 2003: 237-238, 272-278), ale też wilka (zęby) i jeżozwierza (kolce). Zdarza się, że ma też wiele głów – trzy, sześć, dziewięć, dwanaście, zawsze wielokrotność liczby trzy. W omawianych baśniach reguła zostaje zachwiana na rzecz smoka siedmiogłowego, choć spotkać można i dziewięciogłowego (*Trzy igły...*). Najczęściej występuje jednogłowy – sam lub w towarzystwie dwóch innych. Jego cechy zewnętrzne – wygląd ciała, zachowanie, potrzeby wiążą go z trzema żywiołami: wodą, ogniem, powietrzem. Smok to istota latająca, akwaticzna, ziemska, ognista. Żyje w górach, na niedostępnych dla zwykłego śmiertelnika skałach, w pobliżu wody.

Wygląd smoka, wyraźnie zaznaczana wielokrotność jego nóg i głów, zwłaszcza mnogość tych ostatnich, będąca hipertroficznym obrazem pożerania (Propp 2003: 273) implikuje dwie funkcje: porwania i pożerania. Zawiązania baśni opierają się na działaniu na szkodę, a fabuły dopuszczają trzy warianty: smok porywa królową, smok dręczy królową, smok domaga się królowy (Propp 2000: 166). Porwanie odbywa się szybko i niespodziewanie. Najczęściej towarzyszy mu niebywałe – ale zasadne ze względu na rozwój akcji – zjawisko, przyciągające uwagę otoczenia, budzące powszechne zainteresowanie innością, a przez to jednocześnie osłabiające czujność opiekunów. Sygnałem porwania są czynniki atmosferyczne: zaciemnione niebo, gwałtowny poryw wiatru, nagły wichur.

Na niebie pokazał się ogromny orzeł – aż trudno uwierzyć: o złotych skrzydłach! Wszyscy wybiegli zamku, aby ujrzeć to чудо. Zapatrzeni w niebo, o niczym innym już nie myśleli, nie pamiętali... A tymczasem królowy zostały same i uradowane tą niespodziewaną swobodą, poszły sobie do ogrodu. Wtem zerwał się wielki wiatr, zaszumił, zahuczał – i po królowiach ani śladu, jakby zapadły się pod ziemię! (S, *O trzech pięknych królowiach i smoku*, s. 94)

Funkcja porwania bywa też zastąpiona „smoczą daniną” (Propp 2003: 240) i wiąże się z trzecim wariantem baśni o smoku. Sam motyw – jak podaje Władimir Propp – jest bardzo rozpowszechniony w literaturze i kulturze, a smok zawsze występuje jako postać akwaticzna, smok-połykacz (Propp 2003: 240), smok-pożeracz. Najbardziej znanym przedstawicielem tego gatunku jest u nas smok wawelski, zgłodzony przez sprytnego szewczyka Skubę. Baśń śląska realizuje ów motyw niemal dosłownie, w zgodzie

---

najeżonych kolcami. Z dziewięciu paszcz ział kłębami ciemnego dymu, który unosił się na kształt chmurki wszędzie tam, gdzie ukazał się smok”; „Na miękkiej trawie spoczywał ogromny jaszczur o ciele pokrytym kościaną czeżują, która na grzbiecie tworzyła spiczaste zęby, a nad karkiem kończyła się groźnymi kolcami. Potwór spoczywał w głębokim śnie, ułożywszy na brzegu strumienia dziewięć swych strasznych głów. Paszcze miał otwarte i z każdej dobywało się podobne dalekiemu grzmotowi chrapanie pospołu z kłębami ciemnego dymu. W blasku słońca smocze kły i szpony mieniły się czerwonozłotym połyskiem. Czeżują nabierała srebrzystych i zielonych odcieni, tylko ogon był ciemnobrunatny, nakrapiany srebrnymi cętkami. Roje much i łąkowych, szarych gzów obsiadły przymknięte powieki jaszczura i wpadały do paszcz, by po chwili znaleźć się znów na powietrzu i krążyć natrętnie nad śpiącym potworem” (Dobkiewiczowa 2008: 78, 82). Dalsze cytaty z tego wydania w tekście z oznaczeniem „D. Sz.”.

z obowiązującym schematem. Plebejski bohater przybywa do królestwa, w którym ludzie żyją w trwodze i lęku, gdyż co roku (rzadziej co miesiąc) muszą złożyć smokowi jedną pannę w ofierze, np. pod dębem rosnącym nad brzegiem morza. Kolej przychodzi na królewską córkę, często jedynaczkę, która bywa albo jedyną ocalałą w królestwie panną (*O Lojziku...*), albo wyciąga los skazujący ją na pożarcie przez smoka. Jest to wynik sprawiedliwie sprawowanych rządów, równości obywateli i myślenia kategoriami dobra państwa (*Trzy igły...*).

Gwoli temu, że smok ognisty weźmie jutro nową ofiarę. Każdorocznie musi mu główne miasto nasze dać w pożarcie dziewczynę, która los wyciągnie, inaczej podkopałby miasto i zatopił. A w tym roku los wybrał jedną córkę królewską... (W., *Trzy igły*, ..., s. 122)

Elementem różnicującym jest konkretne imię bohatera – Lojzik oraz ludowy zwyczaj ubierania chłopca przez matkę przed wyruszeniem na wojnę w koszulę z pokrzyw lub lnu, która ma go chronić przed śmiercią jak mityczna koszula. I choć nasuwają się tu niejako automatycznie skojarzenia z eposem rycerskim, to baśń żyje własnym życiem. W baśni magiczną moc mają wplecione do koszuli zioła a nie ona sama. Również walka – w tym przypadku ze smokiem – nie zostaje szczegółowo opisana, chociaż sam motyw walki jest bardzo dawny i wiecznie żywy, co poświadcza współczesna literatura dla młodego czytelnika. W baśniach śląskich zostaje sprowadzona do najprostszych czynności, ruchów bohatera, oddanych za pośrednictwem wyrażen dźwiękonaśladowczych.

A tu Lojzik jednym ruchem , ciach, ciach, pościął tych siedem łbów! (S., *O Lojziku...*, s. 114)

Ciach! ciach! ciach! mieczem dziewięć razy. Odpadły głowy, jężory i skrzydła. Potwór legł martwy (W., *Trzy igły...*, s. 123).

Potem wyciągnął szablę i jednym ruchem, szast-prast, pościął smokom głowy! Chłopak był dzielny i dobrze wiedział, jak sobie dać radę: za jednym uderzeniem ścinał trzy głowy i po chwili smoki leżały już pokonane (S., *O trzech pięknych...*, s. 95).

We wszystkich opisach walki, mimo skrótowości, pojawiają się pewne stałe elementy zarówno po stronie bohatera jak i smoka – oręż, pragnienie pozbawienia życia przeciwnika. O ile człowiek posługuje się mieczem, wspomagając się czasem sprytem lub magią, o tyle smok zije ogniem, przygniata łapami i cielskiem. Stąd trudno go pokonać. Można go zniszczyć, odcinając głowę/głowy, które mają niezwykle właściwość ponownego odrastania. Stąd osobnik pragnący unicestwić potwora musi działać błyskawicznie i roztropnie, wykazać się nie tylko odwagą, ale też sprytem. Dowodem zwycięstwa nad smokiem są odcięte jężory, które zachowane przez bohatera właściwego odmieniają w finale tok wydarzeń na jego korzyść. Są znakiem rozpoznawczym podobnie jak ofiarowany przez królową pierścień – symbolizujący solidarność lub zaręczyny z bohaterem, szrama na policzku. Znakowanie bohatera następuje z reguły po walce, zawsze jednak przed zawarciem małżeństwa. Pogromca smoka otrzymuje obiecaną nagrodę, a oszusta spotyka kara. Samo naznaczenie bohatera znamieniem zapowiada komplikacje (Propp 2000: 118), bo choć pokonanie smoka stanowi warunek uwolnienia porwanej/więzionej królowy i można je traktować – jak chce Propp – jako funkcję parzystą wobec funkcji porwania, tzn. rozwiązanie (Propp 2000: 116), to jednak w baśni śląskiej zwycięska walka nie wieńczy fabuły, lecz wręcz zapowiada kolejne perypetie bohatera. Młody pogromca smoka zostaje podstępnie usunięty: zglądzony/uśmiercony – wskrzeszony (*Trzy igły...*); zostawiony/zamknięty/więziony – uwolniony (*O trzech pięknych...*) lub sam się oddala,

czując się niegodnym ręki królowej (*O Lojziku...*) albo mając do spełnienia jeszcze inne zadania (*O Lojziku...*).

Niewiele też wiemy o królowej, jej wyglądzie, atrybutach charakteru. Nie ponad, że była urodziwa, a jej cechy ujawniają się stopniowo w działaniu, np. w rozmowie z bohaterem przed walką lub na podstawie zachowania po usunięciu zagrożenia. Uroda idzie w parze z dobrocią i szlachetnością. Nie gardzi ubogim chłopcem, nie kaprysi i nie stroi fochów, bez przymusu i uprzedzeń gotowa jest ofiarować mu swą rękę. Nie stawia przed wybawcą trudnych zadań jak jej odpowiedniczki z bajek magicznych. Los, bieg wypadków sprawia, że uwolniona zostaje przez bohatera z ludu. Królewska córka reprezentuje typ „łagodnej narzeczonej” (Propp 2003: 333) i dobrej córki. Król zaś – sprawiedliwego, prawego władcy, dbającego o zgodność słowa z czynem. Wybawca jego córki i ludu otrzymuje wszystko zgodnie z wcześniejszą królewską obietnicą (*O Lojziku...*), a w baśni *Trzy igły...* bohater właściwy pomnaża majątek o kolejne nagrody (pół królestwa, klejnoty, dary) otrzymane za szlachetne czyny – wybawienie sąsiadujących krain od klęski głodu, suszy. Związany słowem z uratowaną przez siebie od smoka królewską córką wymawia się od poślubienia królowej z innego królestwa. W przywoływanej wielokrotnie baśni Wasylewskiego *Trzy igły...* pojawia się jeszcze jeden motyw, a mianowicie urodziny dziewczyny porwanej a następnie więzionej przez smoka wbrew jej woli. Nakładają się w niej dwa, wymieniane przez Proppa, warianty opowieści o smoku – smok porwa królową i smok dręczy królową (Propp 2000: 166). Królewską córkę zastępuje dziewczyna nieznanego pochodzenia, która całkowicie wchodzi w rolę zarezerwowane dla królowej – Niewolnicy Wielkiego Smoka i pomocnicy bohatera właściwego. Poznaje tajemnice herszta smoków, dzięki którym chłopiec wchodzi w posiadanie magicznych przedmiotów – trzech igieł, trzech kłosów i piszczałki. Wykorzystuje ich moc dla dobra innych, uwalniając krainę od plagi głodu, suszy, a dziewczynę od władzy smoka. Motyw pokonania smoka w czarodziejskiej baśni śląskiej, podobnie jak w literaturze obcej, występuje w rozwiniętej postaci. Pełne zwycięstwo bohatera nie byłoby możliwe bez udziału pomocnika lub magicznego przedmiotu, co w niczym nie umniejsza jego heroizmu. W odróżnieniu bowiem od heroizmu poezji epickiej w baśni z motywem smoka mamy do czynienia z heroizmem bajkowym (Propp 2000: 116-117). Baśnie tego typu przybierają formy rozbudowanego epickiego przekazu, w którym krzyżują się i powtarzają znane wątki i motywy (porwania, walki, rycerskiego turnieju, magiczne dary i pomocnicy, szczęśliwego panowania, ślubu), a schemat opiera się zwykle o powtarzające się elementy: pomyślności, przestrogi, niepowodzenia, zakazu, oddalenia, porwania/uwięzienia, naznaczenia bohatera, walki, oszustwa, powrotu, ślubu.

Od tego schematu odstępuje jedynie Dobkiewiczowa we wspomnianej już wcześniej baśni *Uwięziona woda*, co zdaje się już na wstępie sygnalizować formuła początku, a następnie w toku czytania potwierdza fabuła, układ kompozycyjny – wybór motywów i postaci. Autorka, w odróżnieniu od twórców innych baśni śląskich, w kilku miejscach precyzyjnie opisuje smoka i, zgodnie z właściwością typową dla jej baśniopisarskiego warsztatu, lokalizuje go w konkretnej, realistycznej przestrzeni Beskidów z dokładnym wskazaniem nazw miejscowych – gór, rzek, miast, wsi: Rachowiec, Muńcuł, Kiczora, Zobawa, Soła, Rycerka, Rawa oraz czasie. Układ fabularny stanowi kombinację schematu baśni i powieści historycznej dla młodego odbiorcy. Do tego dochodzą „zabawy” z czasem. I tak początek nasuwa analogię z podaniem i legendą („W dawnych, pradawnych czasach przywędrował w Beskidy

wielki smok”, D., Sz., s. 78 ), poetycko nacechowane zakończenie stanowi nawiązanie do czasów współczesnych pisarce.

Popłynęło znowu dziewięć szumiących potoków, a na ich brzegach znowu zakwitły jaskry i niezapominajki. Rosną tam do dnia dzisiejszego, większe i piękniejsze niż gdzie indziej, a potoki szumem swoim opowiadają dawne baśnie tym wszystkim, którzy w ciszy lasu lubią ich posłuchać (D. Sz., *Uwięziona woda*, s.93).

„Dzieje się tak – pisze Katarzyna Krasoń – na skutek auktorialności narratora oraz ukazywania wydarzeń, które nastąpiły wiele lat po przedstawionych w części wewnętrznej (właściwej) dzieła”(Krasoń 1997: 81).

Pisarka rezygnuje też z postaci królewny, zastępując ją śląskim ludem i powierzając mu jej funkcje, co implikuje odmienne ujęcie fabuły. Smok działa więc na szkodę nie jednostki, lecz lokalnej społeczności – mieszkańców geograficznie skonkretyzowanej przestrzeni: Kiczory, Zabawy, Ruchowca, Muńcula, odcinając mieszkańcom tych terenów dostęp do wody i doprowadzając do wyniszczenia krainy. Okoliczna ludność, nie widząc jeszcze szkodnika, określa go mianem pozeracza ze względu na ubywające z pól i hal zwierzęta, małe i duże – owce, cietrzewie, zające. Ze smokiem z klasycznej wersji baśni łączy go wygląd i funkcje – porwania i pożarcia, które odnoszą nie do dziewcząt, a zwierząt. Wskazują jednak na akwaticzną, powietrzną, ognistą i lądową naturę smoka. Również jego pogromca, mimo wielu różnic, wykazuje pewne podobieństwo z baśniowym prototypem (ludowy rodowód, prawy charakter). Chłopiec o zdrobniałym słowiańskim imieniu – Grzymek (Grzymysław) sprytem i podstępem ratuje miejscową ludność przed podwójnym wrogiem – smokiem i Tatarami. W tym epicko rozbudowanym utworze wątki typowo baśniowe przeplatają się z elementami przeniesionymi z powieści historycznej (sprytny chłopiec mający wpływ na zwycięstwo, bohater fikcyjny i postać historyczna, historyczne fakty, fortel, zwycięska bitwa, historyczne detale – nazwy oręża). Mariaż baśni z powieścią historyczną dla młodego czytelnika czyni fabułę bardziej interesującą i rozszerza czytelniczy adres o starsze dziecko. Sygnały historyczności (autentyczne wydarzenia, zbrojne potyczki, postaci) i obyczajowości (zajęcia ludzi, źródła utrzymania) wtapiają się w fikcyjną fabułę, rozbudzając gotowość poznawczą. „Relacja między prawdą a fikcją jest u pisarki bezkonfliktowa, nie wyczuwa się specjalnego napięcia na styku historyczności i zmyślenia” (Krasoń 1997: 33). W walce ze smokiem bohater jako sprzymierzeńców wykorzystuje nieświadomych tego faktu Tatarów, a nie – jak ma to miejsce w baśni – magiczne dary czy magicznych pomocników. Z negatywnymi bohaterami baśni łączy najeźdźców ślepa chęć zysku, dążenie do szybkiego wzbogacenia. Egocentryzm i zachłanność nie jest cechą bohatera właściwego. Grzymek sam przywraca ludziom „uwięzioną” przez smoka wodę, która zastępuje baśniową nagrodę, znacznie cenniejszą niż połowa królestwa, gdyż przywraca ona życie „ziemi własnej” (Okr. Krasoń 1997: 84). Mały odbiorca czuje się z nią związany, co pozwala mu na bardziej emocjonalny odbiór treści.

W klasycznych wzorcach baśni o królewnie i smoku nie odnajdziemy akcentów patriotycznych. Obecne są natomiast demokratyczne (bohater z ludu, pracujący), ale znaczącym ich wyróżnikiem jest stałość elementów.

Zaobserwowana w baśniach o smoku powtarzalność motywów i wątków, jednorodność fabularna, stała konstrukcja dramaturgiczna, która cechuje też utwory o wężowym królu, królu utopców, nie odnosi się do baśni wykorzystujących międzynarodowe motywy i wątki – zaginionej królewny, ucznia czarnoksiężnika, pięknej i bestii, królewicza zaklętego w zwierzę. Te pierwsze mają folklorystyczny rodowód. Motyw wężowego króla – Złotogłowca, który w baśni śląskiej ma swój żeński wariant

w węzowej królownie, należy do najbardziej rozpowszechnionych motywów na terenie Śląska. Nie jest to jednak motyw śląski, mimo że pojawiał się on w opowieściach beskidzkich gazdów już w drugiej połowie XIX wieku. Jego rodowód jest znacznie starszy. Sięga jeszcze ery przedchrześcijańskiej. Stąd baśniowy wątek znany jest nie tylko na Śląsku, ale w całej Polsce, Europie i Azji (Ondrusz 1973: 285; Orłóń, Tyszkiewicz 1986: 132, 185). Wśród pisarzy śląskich nawiązywał do niego m.in. Gustaw Morcinek w baśni *O Złotogłowcu, królu węzów z Goduli*, Józef Ondrusz – *O Złotogłowcu*, Jan Petrus – *Złotogłowy wąż*; Kornelia Dobkiewiczowa – *Jak Mieciek Oblaz stracił się w górach i Wężowa królowna*. We wszystkich baśniach śląskich wąż znamionuje niezwykle walory umysłu. Jest mądry i sprawiedliwy. Włada całym światem gadów, zamieszkuje w skalnej grocie na Goduli, za Cieszynem i strzeże skarbów w Beskidach. Ale spotkać go można i pod ziemią, gdzie wraz ze Skarbnikiem pilnuje bogactw (*Rozala piekareczka i złoto rogi jeleni*) (Krasoń 1997: 107). Imponuje wyglądem – wielkością, pokrywającą go łuską. Jego znakiem rozpoznawczym jest złota korona, która obdarza bogactwem i szczęściem (Schneider 1910: 17), przez co wyzwala w ludziach złe instynkty, stając się przedmiotem pożądania niejednego śmiałka i prowadząc go do zguby. W opisach władców gadów dominują porównania i odniesienia do drogocennych kruszców: złota, szmaragdów.

Na grzbiecie lśniły mu srebrno-szare łuski jak zbroja misternie kowana. Wielki był i wspaniały. Na głowie nosił koronę ze złota szczerego [...]

Spoglądał na Miecka nieruchomymi oczami o podłużnej źrenicy, zielonym jak drogocenne szmaragdy (D., Sz., *Jak Mieciek...*, s. 63).

Równie urodziwa jest węzowa królowna (K. Dobkiewiczowa, *Wężowa królowna*), która za uratowanie życia obdarza Piotrasza drogocennym kamieniem pochodzącym z korony jej ojca. Jego posiadacz do końca życia ma zapewniony dostatek.

Motyw uratowania węzowego króla i jego wdzięczności dla wybawcy pojawia się również w baśni Petrusa *Złotogłowy wąż*, w której bohater przez zachłanność żony i własną słabość charakteru i głupotę traci przychylność Złotogłowego.

Wężowy Król potrafi odróżnić dobro od zła i sprawiedliwie ocenić ludzi. Kara spotyka chępliwego i pewnego siebie Pawła (J. Ondrusz, *O Złotogłowcu*), jak i Gońca (J. Petrus, *Złotogłowy wąż*). Na pomoc i przyjaźń Króla może liczyć Mieciek Oblaz (K. Dobkiewiczowa, *Jak Mieciek Oblaz stracił się w górach*), urodziwy i dobry chłopak, który nad życie umiłował rodzoną matkę i rodzimą ziemię, ukochał góry, muzykę i ludzi, służąc im swą grą. Dzięki otrzymanemu listkowi z Wężowej Korony pozostał wolnym człowiekiem, stając się niewidocznym dla wroga. Dobkiewiczowa obdarza Koronę nową, bo nieobecną w tych baśniach, magiczną właściwością, której czar dotyka miłujących się ludzi.

Nawet mała cząstka węzowej korony czyni niewidzialnym tego, kto ją nosi. Widzieć cię będzie zaś tylko ta osoba, która cię miłuje najbardziej... (Sz., *Jak Mieciek...*, s. 77)

Wątki i motywy o zasięgu międzynarodowym zasilają utwory epicko rozbudowane, które stanowią najczęściej kontaminację wielu wątków. I tak np. zapodana przez Ondrusza baśń *O Jasiu rybaku* łączy powszechnie znany wątek *Rybaka i jego żony* (T. 555 I a) z mniej znanym tj. *Magicznymi owocami – Rogi Fortunanta* (I 566 Iab2cc1 I ab II ab III ab IV ab), baśń *Jak się Janek wyuczył czarodziejskiego rzemiosła* realizuje motyw ucznia czarnoksiężnika (T 325 Iac IIab IIIa1b), baśń *O czterech rumakach* to kontaminacja *Szklanej Góry* (T 530 Ic1 IIb IIIa) i *Wyprawy po żywą wodę* (T 5510) a w roli epilogu zakończenie *Ptaka złotopiórego* (T 550 Vb);

*Leśny człowiek* przynosi analogie z *Zaczarowanym koniem* (T 314 Ia IIab Vabc VIc VIIa), królewiczem zaklętym w zwierzę a w prologu nawiązuje do *Dzikiego człowieka* (T 502) (Ondrusz 1973: 285-287). To, co je odróżnia od europejskich wzorców, to polskie realia – imiona własne bohaterów (Jasiek, Janek...), elementy gwarowe, tło obyczajowe.

Zaprezentowane utwory pokazują, jak wiele baśniowych motywów i wątków o europejskim czy nawet międzynarodowym rodowodzie zadomowiło się w literaturze i kulturze Śląska. Pod piórem autorów lub w narracji ludowych opowiadaczy ulegają pewnym przekształceniom zgodnym z oczekiwaniami odbiorcy. Niektóre wzbogacone realiami określonego miejsca i czasu stanowią dla dziecka lekcję historii i „geografii serdecznej” (Okr. H. Skrobiszewska 1971: 136); inne uświadamiają ważność i wspólnotę kulturowego dziedzictwa. Wszystkie wprowadzają w fascynujący świat literatury, przypominając, że baśń jest jej początkiem.

### Bibliografia

- DOBKIEWICZOWA, K. (2008). *Sztolnia w Sowich Górach. Baśnie i opowieści z ziemi opolskiej, Beskidów i Dolnego Śląska*, Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka.
- DOBKIEWICZOWA, K. (1969). *Wężowa Królowna. Baśnie i opowieści ze Śląska*, Katowice: Wydawnictwo Śląsk.
- DRAPPELLA, Z. (1976). *Od Lewiatana do Jormugandra. Rzecz o potworach morskich, ludziach Morza i duchach wód*, Gdańsk: Wydawnictwo Morskie.
- HESKA-KWAŚNIEWICZ, K. (1996). *Podania, baśnie i legendy o Śląsku w literackiej edukacji regionalnej*. W: K. Heska-Kwaśniewicz (red.), *Tajemnicze ogrody. Rozprawy i szkice z literatury dla dzieci i młodzieży*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- KRASOŃ, K. (1997). *Świat baśni, legendy i historii czyli o pisarstwie Kornelii Dobkiewiczowej dla dzieci i młodzieży*, Wrocław: Wydawnictwo Bagiński i Synowie.
- ONDRUSZ, J. (1973). *Godki śląskie. Podania i baśnie ze Śląska Cieszyńskiego*, Ostrava: Wydawnictwo Profil.
- PROPP, W. (2003). *Historyczne korzenie bajki magicznej*, Warszawa: Wydawnictwo KR.
- PROPP, W. (2000). *Nie tylko bajka*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- SAPKOWSKI, A. (2001). *Rękopis znaleziony w Smoczej Jaskini. Kompendium Wiedzy o literaturze fantasy*, Warszawa: Wydawnictwo superNowa
- SCHNEIDER, S. (1910). *Król węzów*. Lud. Kwartalnik Etnograficzny, t. 16, 17-32.
- SIMONIDES, D. (2008). *Opolskie legendy i bajki*, Opole: Wydawnictwo Nowik.
- SKOTNICKA, G. (1978). *Znaczenie baśni regionalnych na przykładzie tekstów o morzu i wybrzeżu*. W: *Baśń i dziecko* (wyb. i oprac. H. Skrobiszewska). Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- SKROIBISZEWSKA, H. (1971). *Książki naszych dzieci, czyli o literaturze dla dzieci i młodzieży*, Warszawa: Wydawnictwo Wiedza Powszechna.
- Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej* (2002). B. Tylicka i G. Leszczyński (red.), Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Narodowy Ossolińskich.
- Słownik literatury polskiej XX wieku* (1992). A. Brodzkiej i inni (red.), Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Narodowy Ossolińskich.
- WAKSMUND, R. (2000). *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej (tematy – gatunki – konteksty)*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

- WASYLEWSKI, S. (1966). *Meluzyna czyli panna ze Śląskiego wiatru*, Katowice: Wydawnictwo Śląsk.
- WRÓBLEWSKA, V. (2009). *Regionalizm w kontekście baśni literackich*. W: *Edukacja polonistyczna w obliczu przemian kulturowych dawniej i dziś*, W. Sawrycki, M. Wróblewski (red.), Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- ZIENTARA-MALEWSKA, M. (1970). *Baśnie nad Łyną*, Warszawa, Czytelnik.

**BOŻENA OLSZEWSKA*****ONCE UPON A TIME THERE LIVED A ROYAL COUPLE... SILESIA FAIRY TALES ABOUT PRINCESSES, DRAGONS AND...***

The characteristic features of Silesian fairy tales are their democratic nature and ideological layer, both of which are obviously a result of the complicated history of this region (Germanization, social exploitation of the common people). Understandably, young readers are not likely to find these political contexts and nuances of interest as they expect fairy tales to offer an engaging plot full of adventures, play and even humor. This causes the fairy tale to become affiliated with other folk genres (e.g. the legend) or the historical novel. These links are especially conspicuous in making the space, time and characters very concrete: the character has a name and performs the profession characteristic of this geographical region. The traditional fairy tale refers to an undefined time and place and leaves the charter considerably undefined. The authors of Silesian tales do not always follow the rules of the genre closely. They refer to folkloristic, regional, mythical and religious sources coming from ancient times until today. They also use international tropes and motifs (the lost princess, the dragon, the magician's apprentice, the beauty and the beast, the prince transformed into an animal, magical objects), which they imbue with the local color for educational purposes and, perhaps, to meet the young reader's expectations.



**MAŁGORZATA BARAŃSKA-GUZ**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza  
w Poznaniu

---

## **AUTOKREACYJNE PROJEKCJE ŚMIERCI W KORESPONDENCJI ZYGMUNTA KRASIŃSKIEGO**

Korespondencja Zygmunta Krasińskiego, stanowiąca bodaj najmocniejszy dowód literackiego kunsztu jej autora, jest równocześnie świadectwem życia, obrazującym zmieniający się światopogląd i sposób percepcji rzeczywistości hrabiego Zygmunta. Jako dokument biograficzny, odsłania i uwypukla te wątki, które – podejmowane w dziełach literackich – były istotne także w prywatnym doświadczeniu autora *Irydiona*. Jednym z nich jest bez wątpienia kategoria śmierci, pojawiająca się w listach w niezwykle zróżnicowanej formie, odzwierciedlającej nie tylko stosunek autora do różnych jej aspektów, ale także ogromne spektrum jej doświadczenia, realizujące się na różnych płaszczyznach życia. I choć obecność tematyki funeralnej w korespondencji Zygmunta Krasińskiego jest w moim przekonaniu ściśle związana z powracającymi epizodami depresji<sup>1</sup>, może być rozpatrywana także jako sposób mierzenia się autora listów z dylematami natury ontologicznej i jego prywatny rozrachunek z kwestiami ostatecznymi, projektowany na inne doświadczenia egzystencjalne i stale obecny w zmaganiach z codziennością.

Krasiński, doświadczający kolejnych ciosów od losu, pogrążający się w melancholii i nie znajdujący pocieszenia w pięknie otaczającego go świata, pragnie się wycofać – „przespać” trudny czas, zapomnieć o wszystkim, co dzieje się wokół. Ucieczka wydaje mu się optymalnym rozwiązaniem – zamiast stawić czoła trudnościom i walczyć o swą przyszłość, autor *Irydiona* gotowy jest przyjąć strategię „przeczekania” – i choć realnie nie zapada w sen zimowy, ostentacyjną bierność, jaką wykazuje w obliczu zawężających się horyzontów możliwości, można odczytywać jako symboliczną i rzeczywistą jego realizację. W liście do Jerzego Lubomirskiego odnajdujemy częściowe odzwierciedlenie tej perspektywy:

---

<sup>1</sup> Obecność epizodów depresyjnych w doświadczeniu Zygmunta Krasińskiego wydaje się wysoce prawdopodobna. Dokładna analiza korespondencji, zogniskowana na odnalezieniu symptomów depresji określonych w klasyfikacji ICD 10 (Międzynarodowa Statystyczna Klasyfikacja Chorób i Problemów Zdrowotnych ICD-10 ang. *International Statistical Classification of Diseases and Related Health Problems*) pozwala przypuszczać, że cierpiał na nawracającą deresję, m. in. w 1837, 1841-43 czy 1846 roku. Właśnie wtedy w listach uskarżał się Krasiński na obezwładniający smutek, przygnębienie, niemoc twórczą, abulję i anhedonię, snuł pesymistyczne wizje przyszłości, negatywnie oceniał rzeczywistość wokół i samego siebie, co w połączeniu z myślami samobójczymi i przywoływaniem śmierci w różnych kontekstach, a także licznymi objawami somatycznymi, wskazywało na prawdopodobną obecność choroby. Warto dodać, że wspomniane objawy występowały w znaczącym nasileniu, odróżniając się od „zwykłego” toku korespondencji, przesiąkniętej znużeniem, nostalgią czy apatią, wpisującymi się nie tylko w prywatne doświadczenie, kształtowane przez refleksyjną i neurotyczną naturę, ale także, a może przede wszystkim, w ogólnoeuropejską modę na *weltschmerz*. Temat ten jednak stanowi osobny problem badawczy, którego wyłożenie i dokładne zreferowanie nie jest możliwe w tak krótkim artykule.

Tak – arcygorzko mi, arcyboleśnie mi – przeczuwam, że złego tyle zwali się na mnie, iż czasem rodzaj trwogi jakiejś mnie chwytą. [...] Ja dostałem się pod szpony zgrzytot, pod smutku oponeń i leżę pod nią jak trumna pod całunem [...] (Kraśiński 1965: 90).

Użyta przez Kraśińskiego metafora smutku w kontekście śmierci, koresponduje z wyrażonym w poprzednim liście pragnieniem snu – staje się jego pełniejszą realizacją, doskonałą w swej przewrotnej logice – sen nie jest tu bowiem wyborem, jest koniecznością – a całun okrywający trumnę egzystencji elementem uniemożliwiającym ruch, nakazującym bezwzględną bierność. Gorycz i rozczarowanie, towarzyszące smutkowi spijanemu z nowych okoliczności, kierują jego myśli ku przyszłości, która od tej pory wydaje się przesądzoną:

Nad miarę tej zimy smutno mi było! 30-tka goni, krew mniej gromko już płynie w żyłach, w mózgu czuję zimne palce, jakby z lodu, czyjejs ręki, nie zimnej mi wprzód, tej ręki, której palec pisał słowa zguby na ścianach starożytnego pałacu, bo ta ręka, ręka zniszczenia wszędzie, wcześniej czy później, zjawia się w naturze i zacięży czy to na indywidualach, czy na ludach całych (Kraśiński 1970: 387).

I choć kolejne listy do przyjaciela ujawniają głębie wewnętrznych sprzeczności oraz ukazują trud nieustannej walki toczonej ze sobą, i tak na pierwszy plan wysuwają się zewnętrzne przyczyny smutku i melancholii, w którą popada hrabia Zygmunt:

Choroba straszna mnie pochylała, zgarbiła do ziemi, uczyniła rzeczą martwą a smętną. Tę chorobę zaś sprawiły od lat wielu ciągnące się wewnątrz mnie samego walki, zapasy i trujące mnie zgrzyoty. Pókim mógł, opierałem się czarnym, robaczywym myśłem, którym się chciało zawsze i którym się nareście udało nad siłą ducha mego. Teraz doszedłem do takiego stanu, że mi świat, jako szeroki, wydaje się pustynią, a światło słoneczne krzywdą, obrazą, pośmiewiskiem. Nie chcę wytykać po szczególe wszystkich okoliczności i przyczyn, czy to prywatnych, czy szersze koło od domowego zajmujących które z wolna takim mnie jadem zapełniły, taką rdzą przedwczesną serce pokryły (Kraśiński 1970: 394).

Smutek i wewnętrzna martwota, akcentowane przez Kraśińskiego w czerwcowym liście do Sołtana, wydają się najlepiej rysować krajobraz wewnętrznego odczuwania. Przywołany obraz pustyni staje się odzwierciedleniem stanu ducha – poczucie marności, pustki i śmierci, wpisane w kształt egzystencji i obramowane biernością wynikającą z choroby, wydają się równie bezkresne co dojmujące, wypełniają więc przestrzeń jego serca uczuciem zwątpienia i rozpacz. Jak pisze Anna Kubale, zaznaczając pesymizm związany ze spoglądaniem w przyszłość – po krótkotrwałych chwilach ulgi w cierpieniu Kraśiński „uświadamia sobie, [...] że nie ma ucieczki przed przeznaczeniem, chwilowa wolność jest zaś tylko wolnością »ku kłęsce«”. Bez nadziei na poprawę własnego losu „rozdarty jest między przecuciem kłęski a udręką, że nie zna sensu życia, które zostało mu przeznaczone” (Kubale 1997: 42).

W październiku 1849 roku pisał Kraśiński do przyjaciela, dzieląc się swym stanem ducha: „Jeszcze kilka słów, zanim wejdę do doliny płaczu i zgrzytania zębów. Wszystko jest śmiertelnie smutne.[...]Jestem smutny, drogi przyjacielu, aż do śmierci”(Kraśiński 1979: 240). Uważna lektura korespondencji Kraśińskiego nakazuje zatrzymać się nad tak oczywistym dla niego połączeniem śmierci i smutku, występującym w korespondencji zarówno pod postacią „śmiertelnego smutku” jak i „smutku aż po śmierć”. Dzięki stygmatowi funeralnemu, smutek jako nad-emocja, występująca w większości listów, zyskuje znacznie wyższą rangę – jest „aniołem śmierci”, jej pra-przyczyną i najważniejszym powodem, który równocześnie – rozciągnięty na całość egzystencji niczym szczelna kopuła – wpisany jest w przyszłość

w sposób tak oczywisty, jak właśnie śmierć. Warto przyrzeć się także plastycznemu obrazowi własnej duszy, przedstawionemu w liście do Jerzego Lubomirskiego z czerwca 1850 roku:

Jeśli mam Ci prawdę powiedzieć, to ja nie wiem, ale o to widzisz, umieram. Coś, od kiedym tu przyjechał, ciało mi opętało, dusze mi związało, ducha zamordowywa. Niezliczone monomanie mózg mi ćwiartują albo na powierzchni ciała za ostre, okropne bóle gwałtowne, albo w kryjówkach nerwów mózgowych melancholią, jak u ciotki Lubomirskiej – słowem umieram. Sam siebie nie poznaję, sam siebie odnaleźć nie mogę, a co dzień mi niżej i gorzej (Kraśiński 1965: 544).

Dominującym jego elementem jest poczucie umierania – śmierci noszonej wewnątrz, która zmienia perspektywę oceny rzeczywistości, rozbija poszczególne struktury osobowości i uniemożliwia spójne funkcjonowanie. Owo umieranie to także sytuacja egzystencjalna całkowitego braku nadziei i biernego poddawania się wyrokowi losu, z poczuciem bezcelowości wszelkich możliwych działań. Melancholia, którą wspomina Kraśiński, na dobre rozgościła się w jego ciele, znacząco je zmieniając – poczucie zagubienia potęgowane jest trudnością w rozpoznawaniu siebie, która wyrasta w rosnącej różnicy pomiędzy tym, co oczekiwane a rzeczywiste. Rewersem tych przekonań staje się romantyczne pojęcie nudy, jako odpowiedź na wyczerpanie zainteresowania światem zewnętrznym i utratę wiary w sens podejmowanych wysiłków. Andrzej Waśko (Waśko 2001:109), w książce poświęconej problemom egzystencji hrabiego Zygmunta, analizując jego pobyt w Genewie, wskazywał na obecność romantycznej nudy, która stawała się swoistym synonimem melancholii tego czasu. Świadomość wyczerpania dostępnych możliwości realnego wzbogacania własnego życia i brak nowych pomysłów ubarwienia codzienności popychały autora *Irydiona* w próby poetyzacji tegoż, zgodnie z założeniem o nieprzebranych zasobach wyobraźni, która może stać się antidotum na dojmujące poczucie bezsensu egzystencji. Jak pisze Waśko :

[...] strategię tę podszycie są, jak u wszystkich romantycznych „dzieci wieku” poczuciem nudy i nieusatysfakcjonowania naturalnym porządkiem ludzkiej egzystencji. Z tego poczucia wypływa dążenie do jakiegokolwiek modyfikacji danego człowiekowi życia (Waśko 2001: 109).

Nuda<sup>2</sup> jest stanem zmniejszenia czy zatrzymania afektu – indyferentne spojrzenie obejmujące wszechświat jest wyrazem całkowitej wobec niego obojętności.

---

<sup>2</sup> Często nuda ma wymiar realnego wyczerpania ciekawości otoczeniem – stanowi dowód bezczynności i echo niespełnionych pragnień – zdecydowanie częściej jednak ma charakter egzystencjalny i swym zasięgiem obejmuje inne aspekty funkcjonowania hrabiego Zygmunta. Jak pisze Magdalena Bizior-Dombrowska: „W twórczości autora *Nie-Boskiej komedii* mamy bowiem do czynienia z nudą rozumianą jako doświadczenie graniczne konstytuujące tożsamość romantyków. Tak pojęta nuda – przez uczucie trwogi – umożliwia rozpoznanie całości bytu: nudzący się dostrzega możliwość niebycia, dostrzega świat taki, jakim on jest w istocie: znikomy, kruchy, chaotyczny, przypadkowy. Nuda prowadzi także do rozpoznania własnej egzystencji: ludzkiej słabości, ograniczenia i nietrwałości. W takim ujęciu można mówić o nudzie jako autentycznej postawie egzystencjalnej, przeciwstawionej życiu nieautentycznemu sprowadzającemu się do bezustannej ucieczki przed śmiercią, iluzorycznego spojrzenia na świat, pograżenia się w codzienności, która pomaga oswoić się ze światem. Nuda, pozbawiająca romantyków iluzorycznego poczucia swojskości w świecie, skazywała ich na bezustanne zawieszenie, bycie nigdzie, duchową bezdomność” (Bizior-Dombrowska 2014: 46).

Znamienne, że sytuacja ta nie ma charakteru incydentalnego – jest stałym elementem funkcjonowania hrabiego Zygmunta, który referuje w liście do Adama Potockiego, że od wielu lat cierpi „takie z choroby wynikające ponurości, wstręty do życia, niesmaki, nudy, czasem rozpacz, że w tedy raczej do obłąkanego na zmysłach niż do panującego sobie człowieka podobny” (Kraśiński 1991: 422). Głębokie znudzenie rzeczywistością, abulia i anhedonia prowadzą hrabiego Zygmunta w objęcia śmierci, która postrzegana jest jako jedyna droga ucieczki od życia, którym nie chce żyć. W liście do brytyjskiego przyjaciela referuje swoje przemyślenia na ten temat, obrazując stan ducha i umysłu:

Muszę Ci powiedzieć, że przedwczoraj był w takim stanie przygnębienia, niesmaku, spleenu, nudy i melancholii, że życie wydało mi się uciążliwsze niż kiedykolwiek i po raz pierwszy naszła mnie ponizająca myśl, aby rozstać się z tym światem, który dał mi tak niewiele radości, a i tych, ledwom ich zakosztował, natychmiast pozbawił. Pierwszy raz w życiu pomyślałem o samobójstwie: toteż zaznaczyłem ów dzień w moim pugilaresie. Ale niebawem odrzuciłem ze wzgardą tę myśl, którą czasem może zrodzić ogarnięty gorączką umysł, ale którą wcielić w życie może tylko serce tchórzliwe i nikczemne (Kraśiński 1980: 50).

Myśl o śmierci odpędza jednak wewnętrzne przekonanie o niegodziwości takiego rozwiązania – wybór samobójstwa staje się synonimem tchórzostwa i upadku, okrywającym hańbą tego, kto się zdecyduje go dokonać. Nawiasem mówiąc, w rozumowaniu tym odbija się echo przekonań hrabiego Zygmunta na temat roli i istotności uwagi, opinii i ocen wysnuwanych przez innych ludzi. Czy jednak droga samobójstwa jest jedynym możliwym wyborem śmierci, jakiego człowiek może dokonać? Postawa Zygmunta Kraśińskiego zdaje się dowodzić, że wybór pomiędzy życiem a śmiercią nie jest zerojedynkowy – świadoma negacja rzeczywistości i wycofywanie się z relacji, marazm i apatia, pozbawiająca zdolności myślenia i działania, życie bez życia, stają się formą powolnego umierania, śmierci która przychodzi przed czasem i postanawia się rozgościć.

Czy to tak trudno Im pojąć, że od lat 14-stu chory i że dnia nie ma, że bym na coś nie cierpiał, to na oczy, to na głowę, to na serce, to na nerwowe napady [...]. Potem, prawda, nie wiedzą, że duch ranny! Że mnie każda figura ludzka kaleczy i obraża, że nie mam ochoty do niczego, że rozmowa mnie męczy, że zabieg i zachód wszelki mnie nienawistnym jest i że najczęściej marzę o wiecznym spoczynku, bom daleko od tego, com ukochał, i nic mi dobrego ni miłego na świecie. Nic nie żądam, nie pragnę, serce mi nie bije do niczego, nerwy do niczego nie drżą, nigdy, nigdy nie czuję w piersiach tego podrażnienia chęci, tego podskoku woli, który w innych sprawia, że się ruszają, że mogą wyjść z domu, bo czegoś się spodziewają na ulicy, bo jakąś choćby najdrobniejszą, najlichszą ochotką są gnani. Wiecznie słowo: „Ej nie warto!”, kończy wszystko we mnie [...] (Kraśiński 1975: 563).

Całkowita rezygnacja i zawieszenie kolejnych prób walki o siebie, jako efekt wycieńczenia przedłużającym się stanem egzystencjalnej nudy i stagnacją zrodzoną z przeświadczenia o daremności podejmowanych wysiłków, staje się motorem powracających rozmyślań o śmierci i oczekiwań związanych z jej nadejściem.

Marek Bieńczyk (2000), kreśląc sylwetkę hrabiego Zygmunta w książce *Czarny człowiek. Kraśiński wobec śmierci*, wykorzystał perspektywę śmierci, do której portretowany pragnął dotrzeć jak najszybciej. Swoista „obsesja śmierci”, którą, według autora, dotknięty był autor *Nie-Boskiej komedii*, stanowi bodaj najwyraźniejszy rys tego obrazu. Lektura listów Zygmunta Kraśińskiego, wsparta analizą faktów biograficznych, pozwala przystać na taką diagnozę. Nieustanne skargi na pogarszający się stan zdrowia i ogrom psychicznego cierpienia, doświadczanego w odpowiedzi na „trudne położenie” w którym hrabia Zygmunt często znajdował się w konsekwencji własnych wyborów,

uniemożliwiały odczytywanie tej egzystencji przez soczewkę błogostanu i spełnienia. Wyjazd i zmiana miejsca pobytu, początkowo mający charakter polityczny i pragmatyczny, dyktowany okolicznościami zewnętrznymi i wolą ojca, z czasem stał się pomysłem na rozwiązanie kłopotliwych sytuacji, sposobem życia, który pozwalał unikać negatywnych bodźców. Nieustanna wędrówka, ciągły pęd i niegasnąca potrzeba podróży, kierujące autora *Irydiona* szlakiem europejskich uzdrowisk, nie pozwoliły nigdzie znaleźć spokoju i zagubionego gdzieś po drodze poczucia bezpieczeństwa. Krasiński zawsze był na wygnaniu, nigdzie nie czuł się u siebie – oddalanie i przybliżanie do ojczyzny nie było dla niego nigdy drogą odchodzenia i powrotu – a zawsze szlakiem cierpienia o zmieniającym się natężeniu. Owo wyobcowanie, charakteryzujące zarówno romantyczną nudę jak i melancholię, było czynnikiem osłabiającym jego związki ze światem – rzeczywistość „nieoswojona”, obca i zagrażająca, bez względu na współrzędne geograficzne aktualnego adresu, zawsze popychała do kolejnej ucieczki. Z czasem jednak brak wyraźnych efektów podejmowanych podróży, które nie przynosiły ulgi schorowanemu ciału ani sfatygowanej duszy, pozwoliły mu skonstatować, że nieszczęście można nosić w sobie, i nie ma od niego innej ucieczki, niż ucieczka od samego siebie. Śmierć jawi się więc jako wyjście z trudnej sytuacji – jest równocześnie drogą ewakuacyjną, synonimem ulgi i lekarstwem na trudności, którym nie sposób sprostać – nic wiec dziwnego, że fascynuje i inspiruje hrabiego Zygmunta, który poświęca jej sporo miejsca w pisanych systematycznie listach.

Zainteresowanie to objawia się w korespondencji w dwojaki sposób – w postaci myśli samobójczych i turpistycznych wizji rozkładu i umierania, wykraczających swym zasięgiem poza granicę własnej cielesności. Ślady refleksji na temat samobójczej śmierci znajdziemy w korespondencji z wieloma adresatami – często są one bezpośrednim efektem nawrotu choroby, odbierającej siły fizyczne i nadzieje na poprawę własnego losu. Pierwszy raz pojawiają się w liście do Reeve’a z czerwca 1830, by w nasilonej postaci wystąpić w korespondencji z 1836 i 1837, gdy zewnętrzne okoliczności przygniatają i depczą jego szczęście, a sam Krasiński zaczyna marzyć o ukojeniu i myśleć o śmierci: „Jednym słowem na śmierć smutny jestem i nigdzie żadnej nie upatruję nadziei. Najlepiej by mi się stało, gdybym mógł zachorować na jakąś gorączkę i umrzeć (Krasiński 1970: 93); „Gdyby mnie Bóg zabrał, wymierzyłby wielką sprawiedliwość, bom nie zdał się na nic, a mnie samemu ulgę, bo się meczę porządnie (Krasiński 1970: 160)”. W późniejszym okresie refleksje na temat umierania przybierają różnorodną formę – w listach do Konstantego Gaszyńskiego pojawiają się jako skargi na stan zdrowia i ducha: „Bywają chwile, w których napada mnie pokusa w łeb sobie wypalenia, takem już zmelancholizował i zupełnie zdrowie stracił (Krasiński 1971: 256)”; „Są chwile, w których tak się czuję znudzony sam wszystkim, że w rzeczy samej gotów bym sobie palnąć samemu w łeb!(Krasiński 1971: 256)”. W liście do Romana Załuskiego ujawnia Krasiński istotę pokusy samobójstwa: „Wiesz, że mówię, iż czasem duch samobójstwa niesłychane obiecuje rozkosze, szepta do ucha i ludzi, i nęci, i porywa (Krasiński 1971: 256)”. W korespondencji kierowanej do Delfiny Potockiej myśli o śmierci przybierają zróżnicowany charakter – od krótkich informacji po rozbudowany opis, tłumaczący motywację i rzucający nieco światła na pobudki, którymi mógłby się kierować, poprzez ujawnienie nagiej prawdy o głębokich pokładach rozpacz, z której się wywodzą:

Wtedy lituj się nade mną, wtedy płacz nade mną, bom bliski obłąkania, bom samotny wśród samotnych, wtedy czuję pokusę samobójstwa, wtedy, co nicestwo, rozumiem, wtedy

okrutnieję, zloszczęję, poniżam się, zbezduchowiam się, robię się człowiekiem pełnym zwątpienia, bezwiary, bezreligijności, skorpioną w sobie rosnącego czuję, wtedy, wtedy wołałbym całą piersią do Boga, do świata, do wszystkiego: „Czemu mnie opuszczono?”— boś Ty mnie opuściła, bo w rzeczy samej czuję się wtedy, i tylko wtedy, opuszczonym, bez podpory, bez celu, bez miłości, bez życia na świecie, bez woli, bez natchnienia; czuję życie moje całe przeszłe, wszystko, com kochał, na com pracował, w co sam wrosłem, wpoilem się, z czym na wieki się połączyłem jak to drzewo z tym drzewem w Hadze, czuję to wszystko zapadającym w przepaść, a dwa razy żaden duch, chyba podły, chyba błazeński, nie żyje na świecie; czuję noc wieczną zstępującą na mnie, i tu, i za grobem wszystko mi pryska, kończy się, niszczy się! Wszelka wiara, nadzieja, siła w proch się rozsypują. Szyderstwo tylko jakieś wielmożne zostaje w wszechświecie i woła na mnie: „Na wieki wieków sam jesteś, czy tu, czy tam” (Kraśiński 1971: 534).

W dużej mierze jednak perspektywa śmierci pojawia się w korespondencji w nieco zawołowanej postaci – stanowi istotną oś egzystencji, wpisując się w bogatą metaforykę upadku, nierozzerwalnie związaną z samo-opisem, dokonywanym na kartach listów. Parafrazując słowa Juliusza Słowackiego, który w liście dedykacyjnym poprzedzającym *Balladynę* określa Kraśińskiego mianem „Poety Ruin”, co wykorzystano do nakreślenia obrazu literackiego pobojuwiska Elżbieta Dąbrowicz (Dąbrowicz 2016: 49), można z całą stanowczością stwierdzić, że był hrabia Zygmunt *poetą z ruin, poetą w ruinie* czy wreszcie *poetą zrujnowanym*. Tak wiele w korespondencji znajduje się bowiem wycinków, w których uskarżeniom czy to na odczuwane cierpienie, czy słabość, niemoc twórczą lub nudę, towarzyszą plastyczne obrazy rozsypującego się ciała, które za życia dotknięte zostało piętnem śmierci. Nie tylko wielość owych momentów, ale przede wszystkim ich ogromna siła ekspresji, uderzająca czytelnika możliwościami tanatycznej wyobraźni ich autora powoduje, że właśnie ten sposób rozrachunku ze śmiercią wydaje się kluczowy dla zrozumienia jej obecność w listach. Kraśiński naznaczony umieraniem, żywy trup w stanie rozkładu, zawieszony w przestrzeni cierpienia – pomiędzy życiem a śmiercią, to najpełniejszy i najbardziej dojmujący obraz depresji, jaki wyciera z kart korespondencji. Śmierć jest tu kolejnym wymiarem życia, obejmującym wszystkie aspekty egzystencji, doświadczanym w nierozzerwalnej od niego bliskości. Jak pisze do Delfiny: „Nie wiem, co mi się dzieje, ale czuję jakoby trup duszy w trumnie ciała, i te dwie części mojej całości ducha oczywiście żywego złożyć nie mogą” (Kraśiński 1975: 411). Siła wyobraźni tanatycznej i koncentracja na tematyce funeralnej stają się wskaźnikiem odczuwanego cierpienia, kierującego uwagę żyjącego przecieź człowieka w przestrzeń zamkniętą przed zdrowymi i szczęśliwymi. Rozkład ciała jest tożsamy z rozpadem ducha – stanowi jego dodatkowy, pogłębiony wymiar, i jako *corpus delicti* uwiarygodnia niemożność przewyciężenia twórczej i umysłowej niemocy.

Co do mnie, dostałem choroby podobnej do tej, która Cię często nęka – czuję się niebytem i próżnią, i trupem gniję i kwaszę się, i chudnę; z nadziei moich wygnany błąkam się i tułam! Grobu kamień czuję na piersiach! Zamknął mi piersi, zadławił duszę, zadusił myśli, roztarł w proch słowa i leży, i cięży, i wpycha gdzieś pod ziemię! (Kraśiński 1971: 384).

W liście do Ary Scheffera wyraża tę prawdę krótkimi słowami: „[...] i ja muszę dzisiaj zebrać wszystkie siły, by wziąć za piór, gdyż czuję się już tylko trupem” (Kraśiński 1991: 569). Jak pisze Anna Kubale:

Kraśiński twierdził, że jest w nim „przepaść”, że czuje się „trupem” i „grobem pobielanym”, że miotają nim nieokiełznane a niespełnione pragnienia – przepęlnia go rozpacz pustego życia. Gorączkowo przekonywał zarówno Gaszyńskiego, jak i Reeve’a, iż w jego sercu istnieją zadatki na wielkość, choć czuje się marny jak robak [...]. Ujawnia tym samym fatalistyczne przekonania, iż nic na świecie nie może zaspokoić jego pragnień i „rozhużdanych”

marzeń. [...] Jego serce jest puste, a myśl, która nie znajduje zakotwiczenia w rzeczywistości, staje się czcza i jałowa (Kubale 1997: 55).

Strupiałe ciało staje się poligonem walki – areną, na której hrabia Zygmunt nadludzkim wysiłkiem mierzy się w walce ze sobą i o siebie – desperackim pchnięciem przewycięża swą słabość, nie poddaje się marazmowi. Smutna świadomość znikomości tego zwycięstwa, przy pewnej perspektywie ostatecznej porażki, zamknięta w słowach do Reeve'a: „[...] kilka konwulsyjnych ruchów nie powstrzyma śmierci umierającego” (Kraśiński 1980: 164) ukazuje konieczność uwzględnienia jej obecności, swoistej inkorporacji śmierci, która zbliża się i oddala w przedziwnym tańcu ze swą ofiarą. Kraśiński przyjmuje więc za pewnik jej obecność, łączy się z nią i utożsamia – będąc częścią przyszłej porażki może równocześnie uczestniczyć w jej zwycięstwie. Śmierć uwewnętrzniona scala rozsypane kawałki „ja” i nadaje mu nową tożsamość – tożsamość konającego. „Co się ze mną dzieje, łąco odgadniesz: strupiałem i mózg gdzieś się rozszedł, i serce skostniało. Jestem jakby bez ciała myśl nieszczęśliwa o absolutnym nieszczęściu” (Kraśiński 1979: 112).

Strupienie staje się synonimem nieszczęścia, zbudowanym na silnym poczuciu słabości umysłu, wygaszeniu sfery emocjonalnej i duchowej. „Konający” hrabia Zygmunt zostaje pozbawiony pierwiastka życia, który kształtował nie tylko jego wyobrażenie o sobie, ale i zdolności postrzegania rzeczywistości i odczuwania świata. Nawiązując do zwierzęcej metaforyki, wykorzystywanej przez Kraśińskiego w listach, niczym ryba wyrzucona na brzeg, bezskutecznie próbuje zaczerpnąć powietrza, z utęsknieniem spoglądając w kierunku wody – jego los jest przesądzony, a chwila konania rozciągnięta pomiędzy moment, w którym znalazł się na brzegu, a czas śmierci, jest jedynie przeciągniętym okresem jałowej wegetacji.

Lecz darmo — na dni kilka musiałem od nich umrzeć i czuję się trupem, a nie trupem spokojnym, lecz trupem tęsknym, pełnym płaczu i rozdarcia, wołającym wciąż: „Dialy, Dialy, czemuś mnie opuściła?” Od stóp do głów jestem, jakobym nie był. Nic się zowie. Wiara, miłość, nadzieja wiedzą mi są, jak np. geografia lub chemia, ale nie czuciem, nie krwią, nie szpikiem pacierzowym. Ratuj, jeśli możesz i chcesz, ratuj, bo to okropna rzecz ginąć z ręki kochanej! Takiej biedy umysłowej jeszcze nigdy nie czułem. Daruj, że piszę tak do Ciebie, ale komuż powiem, co się dzieje we mnie? Komuż się wyjęczę i wypłaczę? (Kraśiński 1975: 773).

Splątane odczuwanie i poczucie dystansu względem świata, który wydaje się tak odległy ze względu na tętniące w nim życie, nie odbiera całkowicie możliwości doświadczania rzeczywistości – życie konającego przybiera jednak zupełnie inny kształt i objawia się na inne sposoby, z których dominującym jest odczuwane cierpienie.

Ale skoro podniósł się, skorom przestał modlić się i zaczął chodzić wzdłuż i wszerz, wpadłem w rozpacz i niepewność. [...] Nie mogę długo pisać, czuję, jakbym już był trupem, a odkrytym ranami i choć umarłem, rana każda nieznośnie mi dolega (Kraśiński 1965: 405).

Kraśiński żyjący śmiercią i żyjący-w-śmierci nie potrafi przewyciężyć jej niszczycielskiej siły, która odbiera mu zdolności umysłowe i siłę ducha. To swoiste „wchłonięcie” śmierci powoduje więc rozpad poczucia własnej wartości i brak zaufania do własnych możliwości, które okazały się niewystarczające w konfrontacji z jej potęgą. Kraśiński – melancholik jest więc w istocie człowiekiem oglądającym świat z perspektywy umierającego, istotą pozbawioną wiary w przyszłość i pogrążającą się w rozpacz

Bezbyt, beżżycie, martwość, bezwładność — oto piętna stanu, w który wpadam coraz gorzej! Wyjść już mi się nie chce na ulicę, bo tylko zgryzota zewsząd rzuca się na mnie. Wstręt straszliwy do siebie samego czuję, jakby do trupa, bo w istocie to idealne trupostwo! To duszy śmierć! (Kraśiński 1975: 592).

Przeciągające się w czasie konanie, śmierć która równocześnie i jest i jej nie ma, kierują wyobraźnię hrabiego Zygmunta w kierunku jej rzeczywistego doświadczenia. Umieranie zyskuje realny wymiar i staje się „przed-doświadczeniem”, swoistym preludium i zapowiedzią rzeczywistej śmierci. W liście do Jerzego Lubomirskiego pojawia się jako plastyczny opis doznawanego złudzenia: „Już w głowie tak ciemno, już w piersiach tak zimno. Okropnym śmierci złudzenie, okropnym!” (Kraśiński 1965: 421). Realne odczuwanie śmierci wyraża się też w uderzającym opisie własnego obcowania ze sobą, jako z tym, który jest już umarłym i rozkładającym się: „Bo smutne, przyznam się, przeczucia ogarnęły mną i czuję zapach trupi w powietrzu — zapach mojego własnego ciała umarłego!” (Kraśiński 1975: 437).

W liście do Delfiny pojawia się jako przeżycie łudząco do śmierci podobne:

nagle czuję, nagle w jednej chwili, że coś mnie śmiertelnego chwyciło; fale krwi w mózgu jak potok, mróz martwy w sercu, nie wyrażę tego inaczej, alem uczułem wewnątrz siebie, wewnątrz, jakoby zapach śmierci, zapach zabójczy tej krwi, co chciała mi mózg roztrzaskać. Żle mi się i słabo zrobiło, chciałem się zerwać, nie mogłem, i odeszło na chwilę, i silniej wróciło: zemdląłem zupełnie (Kraśiński 1975: 470).

Trudno rozstrzygać o prawdziwości podobnego odczuwania, sama obecność jednak podobnych opisów w listach, będąca wyrazem określonego sposobu interpretacji poszczególnych zdarzeń przez autora *Irydiona*, może świadczyć nie tylko o zainteresowaniu tematyką funeralną, ale i o być może nieświadomej, próbie oswojenia się z nadchodzącą przyszłością, której integralną częścią miało być realne konanie.

Śmierć w korespondencji występuje w zróżnicowanej postaci — jej wyrazem są zarówno bezpośrednie myśli krążące wokół samobójstwa, jak i nakreślony w listach obraz wewnętrznego umierania i rozkładu. Także nuda o charakterze egzystencjalnym, której wyrazem jest głębokie i przejmujące zniechęcenie do świata i wstręt wobec rzeczywistości, jako przejaw wycofania z życia, stają się sposobem jej realizacji. Kraśiński naznaczony obsesją śmierci, pochłonięty swą tanatyczną wyobraźnią czy wreszcie Kraśiński konający i czekający na zbliżającą się śmierć, to bodaj najbardziej przejmujący obraz cierpienia, wyzierający z kolejnych listów. Zanurzenie w śmierci, przebiegające równocześnie w tak wielu wymiarach, staje się najważniejszym doświadczeniem jego egzystencji, kształtującym zarówno jej całokształt jak i jego optykę spojrzenia i oceny rzeczywistości.

## **Bibliografia**

- BIEŃCZYK, M. (2001). *Czarny człowiek. Kraśiński wobec śmierci*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- BIZIOR-DOMBROWSKA, M. (2014). *Śmiertelna nuda Kraśińskiego*. W: M. Bizior-Dombrowska (red.), *Zygmunt Kraśiński. Dylematy egzystencji – problemy biografii* (s. 45-60). Toruń: Wydawnictwo Naukowe Mikołaja Kopernika.
- DĄBROWICZ, E. (2016). *Pobojowisko. Zapiski z dziejów topografii literackiej XIX wieku*. W: M. Junkiert, W. Ratajczak, T. Sobieraj (red.), *Kraśiński i Kraszewski wobec*



- europejskiego romantyzmu i dylematów XIX wieku. W dwustulecie urodzin pisarzy* (s. 49-62). Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- KRASIŃSKI, Z. (1965), *Listy do Jerzego Lubomirskiego*. Warszawa: PIW.
- KRASIŃSKI, Z. (1970), *Listy do Adama Soltana*. Warszawa: PIW.
- KRASIŃSKI, Z. (1971), *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*. Warszawa: PIW.
- KRASIŃSKI, Z. (1975), *Listy do Delfiny Potockiej*. t. I, Warszawa: PIW.
- KRASIŃSKI, Z. (1975), *Listy do Delfiny*. t. II, Warszawa: PIW.
- KRASIŃSKI, Z. (1979), *Listy do Stanisława Małachowskiego*. Warszawa: PIW.
- KRASIŃSKI, Z. (1980), *Listy do Henryka Reeve'a*. t. I, Warszawa: PIW.
- KRASIŃSKI, Z. (1991), *Listy do różnych adresatów*. t. I, Warszawa: PIW.
- KUBALE, A. (1997) *Dramat bólu istnienia w listach Zygmunta Krasińskiego*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- WAŚKO A. (2001), *Zygmunt Krasiński. Oblicza poety*. Kraków: Wydawnictwo Arcana.

**MAŁGORZATA BARAŃSKA-GUZ**

**SELF-CREATIVE PROJECTIONS OF DEATH IN ZYGMUNT KRASIŃSKI'S  
CORRESPONDENCE**

Among Zygmunt Krasiński's experiences described in detail in his correspondence and illustrating his way of dealing with depression, a special attention should be given to the manner in which he feels, describes and relives death. The presence of the funeral themes in Krasiński's letters is probably the most important indicator of his illness, one that confirms its scale and severity. For Zygmunt Krasiński, death is not only the horizon of the upcoming future, but also a real everyday life experience – its presence is seen in the suicidal thoughts, in wish to escape linked to the inability to cope with real life challenges and also in dying, which is reflected in aboulia, anhedonia, boredom and withdrawing from life Engulfed in death, Krasiński goes through the pain of his own existence and cannot free himself from suffering, at the same time looking at his own life with an excellent indifference.

**IGA MONIKA RANOSZEK**

Uniwersytet Szczeciński  
Zakład Etnolingwistyki i Kultury Języka

---

## **WSPÓŁCZESNY KARNAWAŁ – O HUMORZE „KRAŃCÓW INTERNETU”**

### **Wstęp**

Scharakteryzowanie humoru w internecie jest zadaniem niezwykle trudnym z kilku powodów. Po pierwsze już samo wyekscerpowanie materiału badawczego z medium tak otwartego, wciąż powiększającego się i niemalże nieskończonego nie jest łatwe, a jego skatalogowanie wydaje się wręcz niemożliwe, chociażby ze względu na silne zróżnicowanie humoru oraz na to, że występuje on w internecie we wszystkich typach komunikacji: konwersacyjnej, korespondencyjnej i hipertekstowej (zob. Grzenia 2006), przenika między rodzajami wypowiedzi, jego granice rozmywają się i zacierają. Zadania tego nie ułatwia mnogość realizacji humoru internetowego, wśród których odnaleźć można nie tylko klasyczne dowcipy słowne, lecz także dłuższe formy narracyjne (opowiadania, felietony, posty, blogi tekstowe) i dialogowe (czaty, fora) oraz gatunki multimodalne, jak na przykład: memy, komiksy, infografiki, gify, filmy, wideo – i audioblogi. Ponadto dodatkowy kłopot sprawia badaczom konieczność oddzielenia humoru samoistnego sytuacyjnego od zamierzonego. O ile ten drugi da się relatywnie łatwo wyodrębnić i przeanalizować, o tyle internetowy humor sytuacyjny jest w znacznej mierze nieuchwytny, a także rozrzucony po wielu zakamarkach sieci, co znacznie utrudnia jego ekscerpację i opis. Dodatkowo niektórzy badacze (zob. Grochala 2014) upatrują cech humorystycznych nie tylko w celowych bądź incydentalnych wypowiedziach, lecz także w elementach systemu komunikacji internetowej, na przykład w nickach użytkowników, emotikonach czy awatarach i z nich także czynią przedmiot analizy humorologicznej, co jeszcze rozszerza pole badawcze.

Badanie humoru od wieków nastrocza naukowcom wielu problemów (o czym świadczy chociażby fakt, że do dziś nie powstała jedna spójna teoria humoru, a spory co do jego początków i roli w życiu człowieka nie ustają od setek lat), natomiast umiejscawianie humoru w wirtualnej sieci jeszcze bardziej komplikuje i tak już dość złożone i wielowymiarowe rozważania. Nie jest zatem moim celem nawet próba przeanalizowania ogółu humoru internetowego, gdyż byłoby to z wielu względów niewykonalne w jednym artykule a nawet w całej monografii.

Przedmiotem niniejszego tekstu jest natomiast analiza kulturowo-społecznych uwarunkowań tworzenia się humoru w niewielkim wycinku przestrzeni sieci, a mianowicie na tzw. „krańcach internetu” oraz ich krótka charakterystyka.

### **„Krańce internetu”**

Nazwa „krańce internetu” funkcjonuje w sieci zamiennie także z innymi określeniami: „krańce internetów”, „koniec internetu”, „skraj internetu”, „kres internetu” lub rzadziej „ciemna strona internetu”. Nie jest to termin naukowy, ale określenie powszechnie funkcjonujące w społecznościach sieciowych. Oznacza obszar internetu, (zarówno stronę, portal, fanpage, jak i konkretny mem, komiks, film, gif itp. jako pochodzący z tego obszaru), w którym publikowane treści są wyraźnie

nonsensowne lub/i kontrowersyjne czy też obrazoburcze. Zwykle naruszają pewne tabu kulturowe, wykraczają poza przyjęte normy społeczne i etyczne. Odznaczają się również czarnym humorem, drwiną, szyderstwem i swoistą dziwnością rozumianą jako nienormalność, wynaturzenie, groteskowość, irracjonalność. Użytkownicy w odniesieniu do tego typu treści często stosują określenia: *chore*, *zryte*, *durne*, *straszne*, *creepy* lub nazywają je *patologią*, *syfem i rakiem*.

Sama konstrukcja „krańce internetu” nie jest, jak mogłoby się wydawać, metaforą przestrzenną, lecz konceptualną. Internet nie ma bowiem początku, środka ani końca, to ludzka potrzeba mentalnego wizualizowania abstrakcji sprawia, że konceptualizujemy go jako przestrzeń o układzie centro-peryferijnym, stopniowalnym lub odległościowym. Natomiast „sieć” (ang. *network*) – synonim słowa internet – sugeruje, że ma on układ sieciowy, umożliwiający poruszanie się nie tylko do przodu i do tyłu, ale też w górę i w dół, na boki, a nawet w głąb. Układ, w którym elementy są równoległe, zsynchronizowane ze sobą i połączone poprzez węzły. O konceptualizacji sieci jako przestrzeni świadczą utrwalone w języku konstrukcje, np.: *wykopać coś z internetu* albo *dokopać się / dotrzeć do czegoś w internecie*, *coś jest głęboko w internecie*, *nieznane rejony internetu* itp.

Przestrzeń w internecie w rzeczywistości więc nie istnieje, jednak wyobrażenie sobie jej jako takiej, pozwala nam wyodrębnić i kategoryzować zawarte tam treści. „Krańce” w całej kategorii humoru internetowego będą więc elementem peryferijnym, nieprototypowym, znajdującym się na granicy humoru i niehumoru.

Miejsca w internecie, w których wysoką frekwencją odnotowuje tzw. „humor krańcowy” to m.in. serwisy: *sadistic.pl*, *chamsko.pl*, *jbzdy.pl* oraz wiele facebookowych fanpage'ów, z których w tym miejscu przywołać można jedynie kilka najpopularniejszych, np.: *Zapisz obrazek jako ahgsf&s*; *Słodki Jezu w morelach*; *Gołomp*, *drapieźny jak jaszczomp*, *waleczny jak orł*; *Wrażliwe Kaukaskie Intelktualistki Permanentnie Rozczarowane Życiem*. Już same nazwy tych stron sugerują ich charakter i ukazują profil skierowany na absurd i prześmiewczość. Elementy „humoru krańcowego” (głównie memy) pojawiają się także na stronach „ogólnohumorystycznych”, forach i fanpage'ach, gdzie często oznaczane są hasztagiem *#koniecinternetu* lub jemu podobnymi.

Obszary tematyczne, wokół których oscylują treści w tego typu miejscach, dotyczą zwykle religii, osób publicznych (głównie autorytetów, jak np. Jan Paweł II lub zbrodniarzy, np. Hitlera), śmierci, seksualności, nietolerancji ze względu na wszelką inność oraz kwestii związanych z fizjologią człowieka, jak np. choroby czy defekacja. Odznaczają się również dużą absurdalnością i ignorowaniem reguł poprawności politycznej.

Ikonicznymi symbolami „krańców internetu” stały się pochodzące z memów przedstawienia m.in. kota przemierzającego wszechświat na synteźatorze lub Jezusa jadącego na jednorożcu albo dinozaurze, które dziś występują w wielu zmodyfikowanych wersjach.

Określenia typu „krańce internetu” używane są przez internautów we frazach takich jak: *Dotarłem na krańce internetu*, *Czy widzieliście już koniec internetu?*, *Ten film to początek końca internetów* i in., i funkcjonują w sieci jako swoisty frazeologizm, który określa treść szokującą lub niedorzeczną i przez to wprowadzającą odbiorcę w stan zdziwienia, zaskoczenia, osłupienia, a także zażenowania i skonfundowania, którego następstwem może być (i często bywa) rozbawienie oraz śmiech.

Warto postawić pytanie o to, dlaczego humor „krańców internetu” jest interesujący badawczo? Przede wszystkim jest on wyrazem emocji, które nierzadko

tlumione w życiu niewirtualnym mogą znaleźć swoje ujście właśnie w internecie. Humor przekraczający granice tabu jest ciekawym materiałem dla etnolingwisty ze względu na ujawniające się w nim motywacje i drugie (być może prawdziwsze) oblicze ludzkiej natury. Analiza przejawów tego specyficznego humoru pozwala odkryć i zrozumieć mechanizmy naszych zachowań w przestrzeni, gdzie konwenanse i normy postępowania czasami bywają znacznie rozluźnione.

Z drugiej strony można także zapytać o status tego rodzaju humoru, a nawet zastanowić się nad tym, czy to w istocie jest w ogóle humor. Próba odpowiedzi na to pytanie znajduje się w dalszej części artykułu.

### Internet jako karnawał

Teoria karnawalizacji Michała Bachtina oparta na analizie europejskiego karnawału średniowiecznego ukuta została w początkach XX wieku. Wyjściowo wykorzystywana była do interpretacji dzieł literackich, w ostatnich latach jednak stała się koncepcją niejako opisującą kondycję współczesności.

Jesteśmy obecnie świadkami swoistej „ekspansji ludyczności na pozaludyczne sfery kultury” (Bełkot 2008: 45), co uwidacznia się na wielu polach, od polityki po religię, i do czego znacznie przyczyniają się media, a szczególnie internet, w którym dominującą jest kultura śmiechu. Swoiste ekstremum osiąga ona właśnie na interesujących mnie „krańcach internetu”, gdzie obiektem żartu może być każdy i wszystko.

Karnawał czasowo znosi ustalony porządek i wprowadza wartości odwrócone, inicjuje tzw. „świat na opak”, gdzie nie ma autorytetów, gdzie królem może być żebrak, gdzie bohater jest obiektem kpin, a zbrodniarz idolem tłumu, wreszcie gdzie wszyscy są równi i w takim samym stopniu mogą zarówno wyszydzać, jaki i być wyszydzanymi. Doskonale widać to na przykładzie „krańcowych” żartów z papieża Jana Pawła II (Ilustracja 1 i 2), który przedstawiany jest głównie jako pedofil i gwałcieciel, choć nierzadko także jako winowajca rozmaitych zbrodni, wojen i ataków (np. nazizmu czy ataków terrorystycznych w USA) oraz jako sprawca wszelakich światowych nieszczęść (np. głodu i chorób w Afryce).

Niezwykle silna tendencja do obrażania papieża poprzez żarty oparte na szyderstwie, drwinie i parodii nierzadko przybiera w internecie formy konkursów. Zakładane są strony i fanpage typu Mistrzostwa Polski w szkalowaniu papieża, których karnawałowość jest wyraźnie widoczna nie tylko w procesie degradowania autorytetu, łamania pewnego tabu i burzenia hierarchii, lecz także w tym, że takie strony wprowadzają do przestrzeni sieci rodzaj uroczystości, określanej przez Bachtina mianem „czasu świątecznego” (Bachtin 1975: 64). To święto, w czasie którego zawiązuje się pewna wspólnota, *communitas*, której członkowie połączeni są wspólnymi wartościami (tutaj raczej „antywartościami” lub wartościami odwróconymi), emocjami, a także wspólnym poczuciem humoru. Szkalowanie Jana Pawła II staje się swoistym rytuałem konstytuującym i spajającym wspólnotę. Ta tworzy także własne idee i symbole, którymi w tym przypadku byłyby oparte na zaburzeniu relacji *sacrum* - *profanum*: hasło Jan Paweł Trzeci gwałcił małe dzieci oraz schemat memu ukazującego papieża z niemowlęciem i opatrzonego odpowiednim tekstem.

To właśnie familiarność znosi hierarchię i zrównuje papieża z mordercą, czyniąc ich równoprawnymi obiektami drwin. Dezaktualizuje też międzyludzkie podziały, tak aby każdy mógł mówić wszystko o wszystkich bez obawy o naruszenie zasad etyki i *savoir-vivre'u*. Internauci wyrażający swoje oburzenie na widok zwykle bardzo



**Ilustracja 1**  
źródło: facebook.com

**Wiadomo kto jest odpowiedzialny za wszystkie zamachy!**



**Ilustracja 2**  
źródło: facebook.com

Uzupełnieniem figury papieża, będącego jednym z czołowych przykładów wywróconego świata „krańców internetu”, mogą być karnawałowe przedstawienia znanych z historii zbrodniarzy, okrutników i totalitarystów. Portrety Hitlera jako Myszki Miki, pokemona, Teletubisia (Ilustracja 3) lub kota Hello Kitty, wizerunki Stalina jako pułkownika Sandersa (Ilustracja 4), czy też podobizny Kim Jong Una jako bohatera serialu „Miasteczko South Park” to tylko niektóre przykłady realizowania w sieci „karnawałowego światoodczucia” (Bachtin 1970: 165), na które składają się

kategorie familiarności, ekstrawagancji, mezaliansu i profanacji (zob. Rumińska 2007: 184).



**Ilustracja 3**  
źródło: wykop.pl



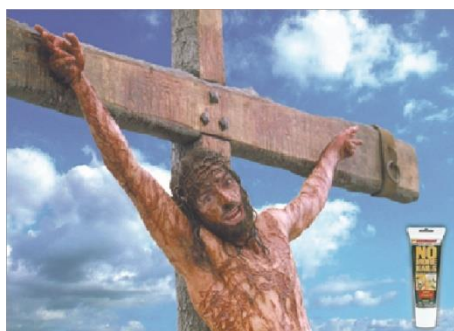
**Ilustracja 4**  
źródło: repostuj.pl

To właśnie familiarność znosi hierarchię i zrównuje papieża z mordercą, czyniąc ich równoprawnymi obiektami drwin. Dezaktualizuje też międzyludzkie podziały, tak aby każdy mógł mówić wszystko o wszystkich bez obawy o naruszenie zasad etyki i *savoir-vivre'u*. Internauci wyrażający swoje oburzenie na widok zwykle bardzo dosadnych żartów są natychmiast wykluczani ze społeczności lub stają się nowym obiektem kpin, gdyż w karnawale nie ma miejsca na obrażanie się czy pouczanie jednych przez drugich, które wymuszałyby istnienie lepszych i gorszych, mądrych i głupich. W tym świecie wszyscy są głupcami, którzy w swoim nieograniczonym szaleństwie mogą pozwolić sobie na to, na co raczej nie odważyliby się w czasie pozakarnawałowym (poza internetem). Mezalians zaś, jak pisze Magdalena Rumińska, pozwala „łączyć ze sobą nawet najodleglejsze pojęcia i wartości” (Rumińska 2007: 185), dlatego na przykład świętość może być utożsamiona z dewiacją seksualną, a zbrodnia z kiczem i kulturą masową. Profanacja natomiast to „karnawałowe bluźnierstwa, [...] sprośności odwołujące się do siły rozrodczej ziemi i ciała, karnawałowe parodiowanie uświęconych tekstów i sentencji itp.” (Bachtin 1970: 189). Wiąże się ona z „mową jarmarczną” będącą cechą charakterystyczną karnawału, także tego „na krańcach internetu”. Silna wulgaryzacja i nieprzyzwoitość języka internautów są wynikiem swobody narzuconej przez karnawał. Ten specyficzny sposób wypowiedzania się jest „zbiornikiem, w którym gromadzą się rozmaite zjawiska językowe [...] zakazane i wyrugowane z oficjalnej komunikacji językowej” (Bachtin 1975: 77). Ośmieszanie i znieważanie w internecie zwykle przyjmuje formę ordynarnej obelgi, która swój rodowód ma właśnie w średniowiecznych karnawałowych przekleństwach, a te z kolei w pierwotnych rytuałach dawnych kultur wykpiwających pewne bóstwa (zob. Rumińska 2007: 188). Mowa taka jest świadomym odrzuceniem przyjętych norm językowych i pełni funkcję socjalizującą - tworzy „kolektyw ludzi

wtajemniczonych w obcowanie familiarne, ludzi szczerych i swobodnych w kontaktach językowych” (Bachtin 1975: 283). Jest kolejnym elementem jednoczącym *communitas*. Familiarność, mezalians i profanacja składają się na karnawałową ekstrawagancję, czyli „specyficzny styl zachowania, stojący w opozycji do tego obowiązującego na co dzień i uważanego za stosowny” (Rumińska 2007: 186). Zachowanie to mocno oparte jest na kontraście i skrajnościach, w karnawale nie ma bowiem miejsca dla form pośrednich. Papieża należy nienawidzić (co stoi w opozycji do pozakarnawałowego uwielbienia), zbrodniarzy ukazywać jako zabawnych i sympatycznych (w przeciwieństwie do społecznego potępienia).

Podobnie rzecz ma się w przypadku humoru związanego z cielesnością i fizjologią człowieka. Nie ukazuje się treści neutralnych albo humorystycznie wyśrodkowanych, w świecie karnawału istnieją jedynie formy ekstremalne, wynaturzone, skrajnie obrazoburcze, jak np. memy z defekującym papieżem, ukrzyżowanym Jezusem reklamującym taśmę montażową (Ilustracja 5) lub coca-colę, czy Matką Boską jako nagą supermodelką lub celebrytką (Ilustracja 6). Estetyka silnego kontrastu ułatwia dostrzeżenie tego, że świat jest stopniowalny i można go różnie postrzegać, a co za tym idzie pozwala zrozumieć, że kultura oficjalna jest tylko „narzuconą wizją, pewną interpretacją rzeczywistości” (Bolecki 1977: 30), z którą karnawał właśnie pozwala polemizować bez ponoszenia odpowiedzialności.

Z karnawałową cielesnością wiążą się także wszelkie ekskrementy (element często pojawiający się w „humorze krańcowym”). Jest to mocno związane z karnawałem średniowiecznym, gdzie fekalia były symbolem dobrobytu i płodności, a obrzucanie się nimi stanowiło rodzaj życzenia pomyślności wyrażonego w karnawałowej, opacznej formie (por. Rumińska 2007: 194). Dziś rodowód ten, w wyniku zmian cywilizacyjnych i światopoglądowych, uległ zatarciu i nie jesteśmy w stanie łatwo go odczytać. Być może jednak jego istnienie mogłoby potwierdzać karnawałowe pochodzenie współczesnego humoru skatologicznego, który dodatkowo na „krańcach internetu” często przybiera postać swoistej profanacji religijnej (kiedy np. osoby boskie lub święte przedstawiane są w czasie defekowania). Wprowadzenie motywu fekalii pełni funkcję silnie degradującą. Zestawienie np. papieża z tą najniższą, prymitywną sferą odbiera mu powagę, czyni bardziej ludzkim, zwyczajnym, pozwala odbrać jego postać. Działa to także oswajająco. Ukazanie np. defekujących terrorystów islamskich ośmiesza ich, w pewien sposób odziera z wizerunku groźnych i niebezpiecznych, przez co działa uspokajająco i pozwala przestać się bać. Już z teorii Freuda wiemy bowiem, że śmiech rozładowuje napięcia i pozwala oczyścić umysł z lęków i negatywnych emocji.



Ilustracja 5

źródło: www.wykop.pl



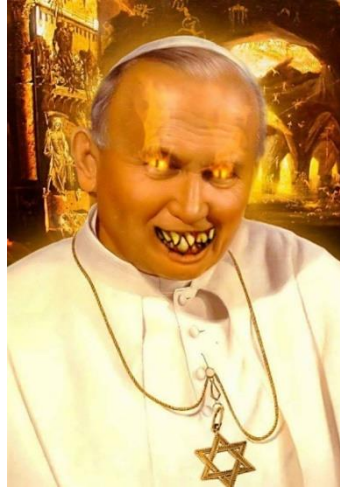
Ilustracja 6

źródło: facebook.com



Kult ciała (z jego fizjologią i niedoskonałościami) jest silnie zakorzeniony w obrzędach karnawałowych. Dawne uliczne procesje m.in.: karłów i wielkoludów, osób monstrualnie otyłych, zniekształconych czy bliźniaczo do siebie podobnych, czy późniejsze objazdowe cyrki dziwadeł, dziś przybierają postać memów i grafik przedstawiających ludzi dotkniętych chorobami, niedorozwiniętych płodów lub zwłok w stanie rozkładu (zwykle w postaci mumii lub szkieletu). Wszystkie one na „krańcach internetu” mogą stanowić bazę dla form humorystycznych (zazwyczaj o absurdalnym, ordynarnym a nawet prymitywnym wydźwięku). Elementy ciała ludzkiego związane z najważniejszymi życiowymi czynnościami, czyli jedzeniem i rozmnażaniem stanowią istotny element w filozofii karnawału. Jako części dające i podtrzymując życie są eksponowane i hiperbolizowane, np. poprzez pokazywanie wszelkich deformacji ciała. Dają tym samym efekt groteski, dziwności i wynaturzenia, tak charakterystyczne przecież dla karnawału „krańców internetu”.

Ważną rolę pełni w nim również motyw diabła. Demoniczne wyobrażenia papieża (Ilustracja 7) a nawet samego Jezusa czy też piekielne wizerunki niektórych polityków lub osób ze świata artystycznego (zwykle już nieżyjących) odwołują się do karnawałowych misteriów, w których jednym z elementów był występ *diableries* – diabłów będących przeciwieństwem wszystkiego, co dobre, czyste, szlachetne i święte. W role te wcielali się zwykle żebracy, którzy w czasie przedstawienia okradali i obluźniwali widzów (zob. Rumińska 2007: 198-199). Wykorzystanie tego motywu w „humorze krańcowym” ma uwydatnić nieważność i małość osób ośmieszanych, zdeprecjonować je, podkreślić ich niedoskonałość, umniejszyć zasługi i znaczenie, sprowadzić do pozycji diabła-błazna – obiektu kpiny i nienawiści.



**Ilustracja 7**  
źródło: facebook.com

### Śmiech błazeński

Czystej postaci humor karnawałowy wzbudza w odbiorcy śmiech bardziej drwiący niż radosny i nierzadko będący reakcją nie tyle na rozbawienie, co na zszokowanie lub zbulwersowanie. W zestawieniu śmiechu królewskiego i błazeńskiego zdecydowanie bliżej mu do tego drugiego rodzaju. Na śmiech królewski – dobroduszy, afirmujący życie, będący reakcją na nagłą radość wynikającą zwykle z niegroźnego głupstwa nie ma miejsca w rzeczywistości karnawału, gdzie dominuje śmiech błazeński – sarkastyczny, drwiący, będący narzędziem walki z otaczającym światem i jego obłudą. Jak twierdzi Krzysztof Wieczorek, autor artykułu *Poczucie humoru a filozofia*: jest to śmiech gorzki, zawsze wynikający z buntu i niezgody na to, co budzi nasz sprzeciw, co nas przerasta i przytłacza (zob. Wieczorek 2000: 20). Realizuje on jednak jedną z ważniejszych funkcji humoru jaką jest funkcja społeczna – z jednej strony pomagająca zawiązać wspólnotę, z drugiej mająca za zadanie walczyć o sprawiedliwość i równość. Ta szlachetna idea niezupełnie jednak przekłada się na rzeczywistość. Śmiech karnawałowy jest śmiechem totalnym, ogarniającym całą przestrzeń i wszystkich ludzi oraz uniwersalnym, dotyczącym każdej sytuacji. Ze zdrowego i szczerzego nierzadko ewoluuje w rechot – uzdrawiający, ale i niszczyielski. Wyrażający pogardę, obraźliwy, zaczepny albo też, jak określa go Stefan Garczyński, może przerodzić się w „rechot chama i kretyna” (Garczyński 1981: 58). Śmiech błazeński ma znamiona zachowania autodestrukcyjnego – błazen za swe żarty może przecież stracić głowę. Nierzadko przeobraża się on również w śmiech agresywny, rodzący gniew lub śmiech smutny, będący wynikiem poczucia bezsilności (zob. Wieczorek 2000: 20).

Śmiech „krańców internetu” to „śmiech krytycznego dystansu” i sprzeciwu wobec pewnych idei. Trudno jednak nie zgodzić się z Wieczorkiem, że to jednak także śmiech człowieka zawsze niezadowolonego, przegranego i niedocenionego (zob. Wieczorek 2000: 20), który szuka sposobu na rozładowanie frustracji. Stąd „żarty krańcowe” opierają się zwykle na wyszydzeniu, gdyż jest to najłatwiejszy sposób uwolnienia złości. Szczupli i otyli, weganie i mięsożercy, kobiety i mężczyźni, homo- i heteroseksualiści, prawicowcy i lewicowcy – wszyscy wyszydzą się wzajemnie, upatrując w tym sposobu na uwolnienie swojego rozżalenia, a co za tym idzie na bycie spokojnym, zaspokojonym i szczęśliwym, choćby na krótką chwilę.

Poza funkcją oczyszczającą śmiech pełni także szereg innych ról. Przede wszystkim „jest narzędziem służącym wyrażaniu przez podmiot stosunku do wartości [...] Jest rodzajem osądu, uwypuklającego hierarchiczną strukturę rzeczywistości: wyższość czegoś nad czymś...” (Wieczorek 2000: 18). Między innymi właśnie poprzez śmiech sytuujemy się w przestrzeni wartości, wyrażamy swoją „lepszość” i obniżamy pozycję aksjologiczną obiektu naszego śmiechu.

Niebagatelną rolę odgrywa także czarny humor, bardzo powszechny na „krańcach internetu”, gdzie zwykle dotyczy śmierci oraz nieuleczalnych chorób, będących wynikiem biedy i głodu (Ilustracja 8). Nie należy patrzeć na niego wyłącznie jako na przejaw niedojrzałości lub „znieczulicy”. Często może on być przejawem poszukiwania uzasadnień dla praw rządzących naszym życiem oraz wyrazem niezgody na nie. To próba znalezienia oparcia i pocieszenia w brutalnej rzeczywistości. W końcu to również forma specyficznego wyrażonego lęku egzystencjalnego i dezaprobaty wobec niesprawiedliwości świata.



Ilustracja 8

źródło: memgenerator.pl

Podobne znaczenie ma również sam karnawał, który negując narzucony porządek rzeczy daje szansę na odnalezienie i wyrażenie własnych postaw, wartości, przekonań. Buduje także pewien ironiczny dystans pozwalający człowiekowi oddalić się od wszystkiego, co go przeraża i z czym się nie zgadza. Poprzez zabawę umożliwia przystosowanie się do reguł i skanalizowanie negatywnych emocji wywołanych represyjnym charakterem każdego systemu społeczno-politycznego (zob. Rajewski 2007: 227). Memy obrażające prezydenta, papieża lub inne osoby cieszące się szacunkiem bądź rolą autorytetu pozwalają zachować w społeczeństwie *status quo*. Swoisty wentyl bezpieczeństwa, jakim jest internet w swoim karnawałowym sposobie funkcjonowania umożliwia rozładowywanie emocji i zapewnia równowagę między swobodą a kontrolną, niedosytem a nadmiarem. Posiadający „obowiązek wyznawania jednej prawdy” (cyt. za Kłocińska 2012: 121) i zmuszenia do podporządkowania się normom w codziennym życiu, w realiach internetowego karnawału możemy nie tylko „odetchnąć”, ale nawet przekroczyć pewne granice. W celu osiągnięcia *katharsis* mamy tam przyzwolenie na krótkotrwałe rozpasanie, przesadzanie i swoiste „zdziczenie” w myśl zasady, że „lepiej kpić niż padać na kolana” (cyt. za Jasik 2000: 193). Karnawał jest więc także swoistym mechanizmem regulującym emocje i zachowania, które rozładowane, wyrażone w skrajny sposób w sieci, poza nią mają szansę zostać bardziej wyważone. Karnawał pozwala więc zaprowadzić i utrzymać pewien społeczny porządek.

### Karnawał ponowoczesny

Postmodernistyczna współczesność wyrosła na kulturze zabawy. Johan Huizinga, autor panzabawowej teorii kultury i twórca koncepcji *homo ludnes* – człowieka bawiącego się (nawiązującej do Arystotelesowskiego *homo ridens* – człowieka śmiejącego się), definiuje zabawę jako: „dobrowolne zajęcie, dokonywane w pewnych ustalonych granicach czasu i przestrzeni, według dobrowolnie przyjętych, lecz bezwarunkowo obowiązujących reguł. Jest ona celem samym w sobie, towarzyszy jej zaś uczucie napięcia i radości, i świadomość odmienności od zwyczajnego życia” (Huizinga 1985: 48-49). Już z samej tej definicji wynika, że zabawa ma wyraźne znamiona karnawału, tak jak on jest temporalna, ekstraordynaryjna i autoteliczna, a jej

nadrzędnym celem jest dostarczenie przyjemności. To właśnie hedonistyczny charakter zabawy, karnawału, czasem także śmiechu ma bezpośredni wpływ na kształtowanie świata ponowoczesnego, gdzie przyjemność i rozrywka są wartościami kardynalnymi.

Zjawisko „krańców internetu” jest zmaterializowanym produktem karnawałowej mentalności postmodernistycznej, której cechy wymienia m.in. Stanisław Gajda (zob. Gajda 2007: 17-18). Treści „krańcowe” odznaczają się wysoką intertekstualnością, która z czasem zmienia się w wszechparodiowanie. Mem jako gatunek zakłada pewną powtarzalność i seryjność, więc odwoływanie się do innych memów oraz treści internetowych jest jego podstawowa cecha. Na przykład kolejne, coraz nowsze obrazki z wieloelementowej serii memów o papieżu lub prezydencie Andrzeju Dudzie, w końcu stają się parodiami samych siebie. Coraz bardziej absurdalne, oddalają się od swojego pierwowzoru i przeobrażają się w pewną parodię parodii – autoparodię. Treści te cechuje również silna liberalizacja zachowań językowych. Język „żartów krańcowych” jest nie tylko wulgarny i dosadny, ale bardzo często także niepoprawny i niedbały. Wynika to m.in. z postmodernistycznego uwielbienia formy kosztem treści. W memach nie tyle liczy się sam tekst, ile znaczenie wynikające z amalgamacji słów i obrazu – nowy sens, najlepiej mocny i wyrazisty w swojej formie.

Świat „krańców internetu” opiera się także na typowej dla postmodernizmu grze, która stanowi najważniejszą zasadę organizacji funkcjonowania. Gra to sposób zachowania językowego (o czym pisał Wittgenstein), ale także pozajęzykowego. To pewna umowność, swego rodzaju „puszczenie oczka” do odbiorcy, który wie, że ma do czynienia ze spektaklem, z karnawałowym widowiskiem. To także zabawa znaczeniami, konwencjami i normami, balansowanie na ich granicy. Wykorzystywanie dwuznaczności, podtekstów, aluzji – pewnych zagadek, których rozwiązanie dostarcza ma rozrywki.

Z ponowoczesnym karnawałem i zabawą wiąże się również pojęcie „czasu wolnego”, który współcześnie objęty zostaje swoistym kultem, jest fetyszizowany, a znaczenie jakie mu się nadaje jest niebagatelne. Czas wolny staje się bowiem „dostawcą” rozrywki, jest jej motorem napędowym. Pozwala zaistnieć karnawałowi, który przecież nie mógłby mieć miejsca w zwykłym czasie pracy. „Humor krańcowy” jest więc rezultatem ludzkiej aktywności w czasie wolnym, który współcześnie ma za zadanie nie tylko pozwolić człowiekowi odpocząć, lecz także stymulować go do działań rozrywkowych, w sieci tak zintensyfikowanych, a wręcz perwersyjnych, że niemal urzeczywistniającej słowa Neila Postmana, że kiedyś „zabawimy się na śmierć”.

Ponadto specyficzny humor „krańców internetu” mocno bazuje na ludyzacji dyskursu publicznego, a co za tym idzie na tabloidyzacji mediów, które „żyją” sensacją i skandalem. Stąd właśnie biorą się ikonoklastyczne żarty, zbudowane na podstawie postnowoczesnego umiłowania silnych emocji wywołanych np. błuznierzstwem, obcesem i herezją.

### **Podsumowanie**

Na początku niniejszego artykułu postawione zostało pytanie o to, czy humor „krańców internetu” jest w ogóle humorem. Otóż jest nim z pewnością, jeśli spojrzymy na niego, jak na rodzaj rozrywki, jakim jest karnawał, który nierozzerwalnie wiąże się z humorem, rozumianym jako pewna dyspozycja psychiczna, mieszcząca w sobie wiele aspektów: wesołość i śmiech, ale też umiejętność oddzielenia ich od powagi, bystrość umysłu, okazywanie i odczytywanie emocji, zdolność konstruowania i rozumienia ironii oraz wiele innych (zob. Bogołębska 2000: 325). Wątpliwości, co do przynależności „krańców internetu” do kategorii humoru nierzadko budzi fakt, że nie

zawsze i nie u wszystkich wywołuje ono śmiech. Nie jest to jednak zasadne zastrzeżenie, gdyż śmiech nie jest elementem koniecznym do powstania zarówno zabawy, jak i humoru. Jest on jedynie komponentem często, lecz nie zawsze towarzyszącym humorowi. Ponadto nieodłącznym atrybutem komizmu/humoru jest jego funkcja społeczna, aby go zrozumieć i odpowiednio odebrać (jako coś śmiesznego) trzeba należeć do danej „wspólnoty śmiechu” (por. Zygułski 1985), która nie dla wszystkich jest jednakowa.

Kwestia terminologii pojęć takich jak „humor”, „komizm”, „dowcip”, „śmieszność” itp. jest dość zawiła, ponieważ nie istnieje jedna spójna definicja wskazująca na ich różnice i podobieństwa. Przyjmując jednak za Bohdanem Dziemidokiem, iż komizm jest „typem twórczości [...] polegającej na świadomym wytwarzaniu określonego układu zjawisk [...] w celu wywołania doznań pewnego typu” (Dziemidok 2011: 9), można byloby zakwalifikować „krańce internetu” nie tyle do humoru, ile właśnie do komizmu wywołującego doznania zdumienia, szoku, ale i swoistej zabawności. Bez względu jednak na ich przyporządkowanie, nie ma wątpliwości co do tego, że są one obszarem bardzo silnie skarnawalizowanym, a przez to także i nacechowanym śmiesznością, której odczucie w znacznej mierze zależy od indywidualnego poczucia humoru. To zaś stanowi kolejny nieostry obszar badań humorologicznych. Poczucie humoru jest pojęciem z kręgu psychologii, neurologii i antropologii, dlatego nie stanowi ono przedmiotu moich zainteresowań. W tym miejscu przywołuję jedynie badania amerykańskiego psychologa Roda Martina, który dokonał klasyfikacji stylów poczucia humoru i wykazał, iż zależy ono od osobniczych uwarunkowań oraz wpływów kulturowych (zob. Martin, Puhlik-Doris, Larsen, Gray, Weir 2003).

Humor internetowy, a w szczególności jego „krańce” z pewnością mogą stać się tematem interesującym dla badaczy z wielu dziedzin nauki. Jest to obszar nowy, którego dogłębne przeanalizowanie zająć może lata. Prace takie byloby jednak nieocenione nie tylko dla zrozumienia pewnego aspektu naszych zachowań językowych, lecz także, a może przede wszystkim, dla odkrycia społecznych, kulturowych, biologicznych i ewolucyjnych przyczyn istnienia różnych odmian humoru. Byloby również kolejnymi cegiełkami dołożonymi do wciąż rozwijających się w Polsce, ale i na świecie *humor studies*.

## Bibliografia

- BACHTIN, M. (1970). *Problemy poetyki Dostojewskiego* (przeł. N. Modzelewska). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- BACHTIN, M. (1975). *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa Średniowiecza i Renesansu* (przeł. A. i A. Goreniewie). Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- BELKOT, A. (2008). *Karnawalizacja jako pojęcie ludyczne*. *Homo communicativus*, nr 2, 45-57.
- BOGOŁĘBSKA, B. (2000). *Między humorem, dowcipem i komizmem, czyli o zmaganiach terminologicznych autorów poetyk XIX i początku XX w.* W: S. Gajda i D. Brzozowska (red.), *Świat humoru*, (s. 323-330). Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego – Instytut Filologii Polskiej.
- BOLECKI, W. (1977). *Język. Polifonia. Karnawał*. *Teksty*, nr 3, 7-33.

- DZIEMIDOK, B. (2011). *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- GAJDA, S. (2007). *Współczesny polski dyskurs komiczny*. W: J. Mazur i M. Rumińska (red.), *Humor i karnawalizacja we współczesnej komunikacji językowej* (s. 11-20). Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- GARCZYŃSKI, S. (1981). *Śmiechu naszego powszedniego*. Warszawa: Wydawnictwo Watra.
- GROCHAŁA, B. (2014). *Humor polski w globalnej sieci*. W: D. Brzozowska, W. Chłopicki (red.), *Humour and Culture 4: Humor polski* (s. 301-319). Kraków: Wydawnictwo Tertium.
- GRZENIA, J. (2006). *Komunikacja językowa w internecie*. Warszawa: Wydawnictwo PWN.
- HUIZINGA, J. (1985). *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury* (przeł. W. Wirpsza, M. Kurecka). Warszawa: Wydawnictwo PWN.
- JASIK, A. (2000). *Dowcip tanatologiczno-funeralny, czyli „czarny” humor w języku uczniów*. W: S. Gajda i D. Brzozowska (red.), *Świat humoru* (s. 193-198). Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego – Instytut Filologii Polskiej.
- KŁOCIŃSKA, A. (2012). *Karnawał wobec sacrum. O ludyczności kultury współczesnej*. *Kultura i wartości*, nr 3, 117-134.
- MARTIN, R., PUHLIK-DORIS, P., LARSEN G., GRAY J., WEIR K. (2003). *Individual differences in uses of humor and their relation to psychological well-being: Development of the Humor Styles Questionnaire*. *Journal of Research in Personality*, no. 37, 48-75. doi: 10.1016/S0092-6566(02)00534-2.
- RAJEWSKI, M. (2007). *Karnawał w ujęciu antropologicznym*. W: J. Mazur, M. Rumińska (red.), *Humor i karnawalizacja we współczesnej komunikacji językowej* (s. 203-228). Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- RUMIŃSKA, M. (2007). *Michała Bachtina teoria karnawalizacji języka*. W: J. Mazur, M. Rumińska (red.), *Humor i karnawalizacja we współczesnej komunikacji językowej* (s. 181-202). Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- WIECZOREK, K. (2000). *Poczucie humoru a filozofia*. W: S. Gajda, D. Brzozowska (red.), *Świat humoru* (s. 13-26). Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego – Instytut Filologii Polskiej.
- ŻYGULSKI, K. (1985). *Wspólnota śmiechu. Studium socjologiczne komizmu*. Warszawa: Wydawnictwo PIW.

**IGA MONIKA RANOSZEK**

**A MODERN CARNIVAL: – HUMOR FROM “THE EDGES OF THE INTERNET”**

The article shows the carnival as a mechanism that regulates humor in a certain segment of the Internet space, namely the so-called "the edges of the Internet." It is a specific humor characterized by breaking cultural taboos and ethical standards, absurdity, strong iconoclasm and the freedom of language behaviors. This sphere of the Internet functions as a kind of contemporary postmodern carnival where values are reversed, social hierarchies are ruined, and human behaviors are slightly degenerated. The humor of "the edges of the Internet" is a realization of the carnival's "upside-down world" that temporarily destroys order and allows people to relieve their accumulated tensions. It is a place where social frustrations, fears and mutiny against the imposed rules and conventions can find their vent.





ANNA G. PIOTROWSKA  
Uniwersytet Jagielloński

---

## GRECHUTA – POETA, KOMPOZYTOR, NAUCZYCIEL I MENTOR. PRÓBA CHARAKTERYSTYKI WARSZTATU TWÓRCZEGO ARTYSTY

Z wykształcenia architekt, z zamiłowania malarz, znany jednak przede wszystkim jako kompozytor i autor tekstów oraz pieśniarz, Marek Grechuta (1945–2006) w pełni zasługuje na miano artysty o wielu twarzach<sup>1</sup>. Muzyczny pejzaż Grechuty mieni się paletą barw głosów wokalnych oraz zróżnicowaną kolorystyką wprowadzanych instrumentów solowych. Wrażliwość na słowo, subtelne cieniowanie niuansów muzycznych i tekstowych to kolejne cechy wyróżniające tego artystę. Nie może więc dziwić jego wciąż niesłabnąca popularność. Wiele stacji radiowych, ponad dziesięć lat od śmierci Grechuty, przypomina jego największe przeboje, a on sam stał się patronem festiwalu piosenek, m.in. w Krakowie czy Sławnie. Ów charyzmatyczny wykonawca niewątpliwie stworzył swój własny – dystynktywny – styl artystyczny, będący połączeniem specyficznych cech muzycznych, unikatowego performansu oraz ezoterycznej poetyki (Rabiański 2006: 35-37), a przekaz jego piosenek – dzięki uniwersalności podejmowanych tematów – wciąż pozostaje aktualny.

### Ścieżka artystyczna Grechuty

Grechuta urodził w Zamościu, ale cała jego profesjonalna kariera związana była z Krakowem, do którego przyjechał na studia na Politechnice Krakowskiej. Mocno zaangażowany w studenckie życie kulturalne, Grechuta – wraz z Janem Kantym Pawłuśkiewiczem (ur. 1942) – założył w 1967 roku studencką formację kabaretową Anawa, której nazwa została utworzona od francuskiego wyrażenia *en avant*. W skład grupy wchodził także inni muzycy, m.in. Tadeusz Kalinowski, Zbigniew Wodecki, Anna Wójtowicz, Tadeusz Dziedzic. Na koncertach formacja ta wykonywała wysokiej jakości teksty poetyckie przy akompaniamencie relatywnie złożonej warstwy muzycznej, z uprzywilejowaną rolą instrumentów traktowanych solowo, pojawiających się w krótkich, aczkolwiek znaczących, ustępach tych kompozycji. Symptomatyczne wydają się same wykonywane teksty, bowiem wybierane one były przez twórców kabaret młodych ludzi spośród najlepszych liryk polskich poetów okresu romantycznego oraz tych twórców w okresie Młodej Polski. Pawłuśkiewicz i Grechuta komponowali muzykę między innymi do słów Juliana Tuwima, jak miało to miejsce w przypadku jednej z pierwszych piosenek Anawy-zatytułowanej *Pomarańcze i mandarynki*. Tandem ten współtworzył kolejne przeboje (Majewski 2007: 32), niejednokrotnie Pawłuśkiewicz pisał muzykę do słów Grechuty, ale i sam Grechuta także chętnie tworzył muzykę, np. do słów Stanisława Wyspiańskiego (*Wesele*) czy Tadeusza Micińskiego i Józefa Czechowicza (*Twoja postać*). Już w tym wczesnym okresie niektóre utwory w całości (tj. zarówno muzyka jak i słowa) były dziełem Grechuty, m.in. *W dzikie wino zaplątani* czy *Marzenie (Będiesz moją panią)*. Ta

---

<sup>1</sup> Niektórzy nazywają Grechutę bardem, chociaż np. Krzysztof Gajda wyraża wątpliwości co do użycia tego określenia w stosunku do Grechuty, przyznając jednocześnie, że niektóre elementy jego dorobku, np. stylistyka muzyczna, wpisują się w szersze rozumienie tego terminu (Gajda 2017: 106).

ostatnia piosenka napisana została z myślą o Danucie – ówczesnej narzeczonej, a później żonie i matce jedynego syna Grechuty, Łukasza.

Jako formacja kabaretowa Anawa w swoim repertuarze posiadała także parodie utworów innych wykonawców np. Czesława Niemena, ale ten typ wypowiedzi artystycznej – satyra czy pastisz – nie zdominowały ich działalności koncertowej. Po debiucie w styczniu 1967 roku zespół dość szybko zdobył sporą popularność, a w 1968 roku wziął udział w Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu. Wielką sławę Anawa zyskała m.in. umuzycznieniem Mickiewiczowej *Niepewności*, chociaż równie chętnie sięgali po poezję bardziej współczesną, np. Juliana Przybosa czy Tadeusza Kubiaka, Leszka Aleksandra Moczulskiego. Pomimo niewątpliwych sukcesów odnoszonych z zespołem Anawa, Grechuta opuścił formację. I gdy w 1973 roku ukazał się kolejny album Anawy, rolę wokalisty pełnił już tam (choć bardzo krótko) Andrzej Zaucha (1949-1991). Zatyłowana *Anawa* płyta była, *notabene*, jedyną w dorobku zespołu, na której słychać było Zauchę, a nie Grechutę, który w tym czasie realizował swój własny projekt. Zafascynowany tzw. fusion jazzem, teksty poetyckie Grechuta postanowił umuzyczniać w tym właśnie stylu i powołał do życia zespół WIEM. Samą nazwę bandu uznać można za pewnego rodzaju artystyczne przesłanie obrazujące świadomą zmianę, jaka zaszła w karierze Grechuty. WIEM to bowiem akronim, który odczytuje się jako W Innej Epoce Muzycznej. Wraz z takimi muzykami jak, m.in. gitarzyści Paweł Ścierański czy Antoni Krupa, Grechuta eksperymentował wówczas z różnymi brzmieniami instrumentalnymi, a także z możliwościami improwizacji jako środka przekazu artystycznego. Zestaw instrumentów zaproponowanych w składzie bandu nie był przypadkowy, gdyż Grechuta szukał nowych połączeń tradycyjnych brzmień np. skrzypiec z bardziej nowoczesnymi dźwiękami, np. gitar elektrycznych. W tym eksperymentalnym okresie przypadającym na lata 1972-1975 Grechuta skupiał się przede wszystkim na występie na żywo jako momencie interakcji z publicznością, podczas którego powstają twórcze kreacje muzyczno-słowne. W trakcie tychże koncertów zespół najczęściej improwizował na muzyczne tematy zasugerowane przez Grechutę, w taki też sposób powstał na przykład ich album *Magia obłoków* z 1974 roku. Fazę współpracy z WIEM charakteryzowało sięganie po wiersze współczesnych poetów, np. Leszka Aleksandra Moczulskiego, Tadeusza Śliwiaka czy Ryszarda Krynickiego, chociaż sam Grechuta nie zaprzestał pisać własnych tekstów niepozbawionych walorów literackich<sup>2</sup>. W późniejszym czasie nie wracał on już do idiomu jazzowego, na nowo odkrywając urok bardziej wyważonej, by nie rzec nieco skonwencjonalizowanej stylistyki muzycznej, aczkolwiek nie pozbawionej znamion indywidualnych, kształtujących idiosynkratyczny warsztat tego artysty.

Pomimo powrotu do mniej eksperymentalnego stylu, w 1977 roku Grechuta wraz z Pawлуśkiewiczem stworzyli zupełnie nowatorskie, unikatowe dzieło: ich musical *Szalona lokomotywa* zainspirowany był koncepcją „czystej formy” Stanisława Witkiewicza. Koherencja tego spektaklu nie tyle wynikała więc z jednolitości zastosowanego materiału muzycznego (np. objawiającego się podobieństwami w warstwie melicznej lub rytmicznej, spójnością instrumentacji, czy też utrzymaniem w całym utworze jednej tonacji, ewentualnie jednolitości zapewnionej poprzez oscylowanie wokół pokrewnych tonacji, czy też preferowanie skali minorowej lub majorowej), co polegała na zapewnianiu jedności w (albo *pomimo*) wielości. Całość zaplanowano bowiem jako jednię muzyki, śpiewu, ale i scenografii czy oświetlenia.

---

<sup>2</sup> Jak pisze bowiem Kamil Dźwiniel temu dorobkowi artystycznemu „nie należy odmawiać [...] wartości i potencji literackiej” (Dźwiniel 2017: 49).

Pozornie oderwane od siebie elementy układały się w logiczny ciąg świadczący o istnieniu oksymoronicznego chaosu uporządkowanego, będącego syntezą wielu elementów. Witkiewiczowska „czysta forma” objawiała się w musicalu uprzywilejowaną rolą formalnego piękna prezentowanego na scenie. Ewentualne deformacje miały także służyć temu nadrzędnemu celowi. Dla twórców owo piękno było nader istotne, ważniejsze niż, np. próby uchwycenia prawdy psychologicznej, tudzież zachowania logicznej sekwencji ukazywanych na scenie wydarzeń (Witkiewicz 1959: 109). Ideał „czystej formy” w *Szalonej lokomotywie* objawiał się zatem za sprawą wielorakości muzycznych opracowań, a także uwidaczniał w warstwie tekstowej będącej melanzem wyselekcjonowanych, pojedynczych niekiedy kwestii wyjętych z twórczości Witkiewicza, pozbawionych oryginalnego kontekstu. Niewątpliwie na takim nietypowym podejściu do gatunku musicalu zaważyły doświadczenia Grechuty z jego okresu eksperymentalnego, bowiem już wówczas dla artysty moment spotkania z publicznością równał się z twórczą kreatywnością.

### Język muzyczny w piosenkach Grechuty

Grechuta pobierał w młodości lekcje fortepianu, nieobcy był mu więc tzw. poważny repertuar. Także wykorzystywane przez niego we własnej twórczości środki muzyczne można określić mianem klasycznych, stosował bowiem m.in. stylizacje (w tym archaizacje), uciekał się do uprzywilejowania partii solowych różnych instrumentów, choć nie stronił od bardziej nowatorskich rozwiązań, na przykład w postaci nawiązań do idiomu jazzowego (podczas współpracy z grupą WIEM), o czym już była mowa. Grechuta nigdy nie był zainteresowany monumentalnymi brzmieniami, stawiał raczej na bardziej kameralny przekaz, faworyzując emancypację poszczególnych barw instrumentalnych w ramach konkretnej piosenki. Obok smyczków towarzyszyły mu często elektryczne gitary, ale i flety, oboje czy fortepian oraz perkusja.

Dzi - siał ra - no nie - spo - dzia - nie za - pu - ka - ła do mych drzwi,  
wczę - śniej niż o - cze - ki - wa - łem przy - szły te cie - plej - sze dni,  
zją - łem zniej zmo - knię - te pal - to, po - sa - dzi - łem vis a vis za - pach - nia - ło  
za - ja - śnia - ło, wio - sna, ach to ty wio - sna, wio - sna, wio - sna, ach to  
ty

#### Ilustracja 1

Źródło: transkrypcji melodii dokonała Daria Brodawska

Pracując nad konkretną kompozycją, Grechuta notował przychodzące mu do głowy pomysły, ale kształt ostateczny piosenki formował się dopiero podczas nagrań. Często więc progresje harmoniczne z jego piosenek nie zachowują żelaznej dyscypliny następstw znanych w harmonii funkcyjnej, zaciera się niekiedy centrum tonalne, a preferowane są połączenia akordów w pokrewieństwie sekundowym. Pod względem formalnym piosenki najczęściej zachowują układ stroficzny lub formę ABA. Świetnym przykładem pieśni zwrotkowej jest wielki przebój *Wiosna, ach to ty*, w którym każda zwrotka przynosi opowieść narratora o spotkaniu z kolejną porą roku.

Jako architekt z wykształcenia i malarz z zamiłowania Grechuta był niezwykle wrażliwy na barwy – także instrumentów muzycznych oraz głosów ludzkich. Piosenki Grechuty nie bez przesady można więc nazwać śpiewającymi obrazami; co więcej, właśnie tak tytuł – *Śpiewające obrazy* – nosi jego album z 1981 roku. Każda piosenka zeń zastała zainspirowana jakimś wspaniałym obrazem wielkiego mistrza: a to Vincenta van Gogha, Pabla Picassa czy Augusta Renoira. Niewątpliwie muzyką oddają one tajemnicę obrazu. Tym samym Grechuta nawiązał do koncepcji *correspondance des arts*, zalecając jednocześnie, by słuchać tych piosenek, wpatrując się w te konkretne obrazy.

Alte predylekcję artysty do malarstwa dźwiękowego odnaleźć można także na albumie *Niezwykłe miejsca* z 2003 roku. Każda piosenka z tej płyty opowiada o miejscu szczególnie drogim Grechucie. Są to przede wszystkim: Kraków, Lanckorona, Zakopane czy Zamość, ale i miasta zagraniczne, jak chociażby Wenecja, Paryż, Sidney, Nowy Jork. Zarówno w warstwie instrumentalnej, jak i meliczno-rytmicznej w piosenkach z tego albumu, Grechuta nawiązywał albo do tradycji muzycznych portretowanych miast, albo do popularnych skojarzeń muzycznych, które miejsca te budzą. I tak, kiedy śpiewa o Paryżu – słyhać dźwięk akordeonu, odnaleźć można też nawiązania do walca-musette. Natomiast klezmersko brzmiący klarnet odzywa się w piosence o Kazimierzu nad Wisłą *Jak perła między wzgórzami*. Nowy Jork skojarzony jest z idiomem jazzującym, a sugerujące majestatyczną przeszłość rytmy gawota wprowadzone zostały do piosenki opiewającej o rodzinnym mieście Grechuty – Zamościu.

Większość piosenek (stroficznych lub przekomponowanych), które znalazły się na tym albumie utrzymana jest w melancholijnym charakterze i umiarkowanych tempach. Zazwyczaj rozpoczyna je czysto instrumentalny wstęp, a wieńcząca je instrumentalna coda opiera się na materiale znanym ze zwrotek. Jak już podkreślono, najbardziej dystynktywnym rysem tych piosenek jest ich muzyczna ilustracyjność. Grechuta tak bardzo uwrażliwiony był na wartości sonorystyczne, że nie tylko sam wykonywał te piosenki, ale też chętnie wykorzystywał brzmienia innych głosów. Głos kobiecy pojawia się na przykład w jego piosenkach w wielorakich funkcjach: jako tło dla recytacji, jako wprowadzenie do zwrotek czy jako wokaliza w refrenach, ale też jako kontrapunkt dla wykonawcy, tudzież w korespondencji z instrumentem solowym, czy wreszcie jako główny wykonawca melodii.

### Cykle w twórczości Grechuty

W twórczości Grechuty pierwiastek poetycki zyskiwał pewien prymat nad pozostałymi (muzycznym czy wykonawczym), gdyż chętnie wykonywał on – co już niejednokrotnie podkreślono – niezwykle wartościowe wiersze polskich poetów doby romantyzmu, czy literatów dwudziestowiecznych, nie stroniąc od umuzycznienia własnych tekstów. *Pieśni Marka Grechuty do słów Tadeusza Nowaka* z 1979 roku oraz *W malinowym chruśniaku* z 1984 roku (napisane do liryków Bolesława Leśmiana) to

dwa albumy, na których Grechuta zdecydował się wykorzystać poezje tylko jednego twórcy, w kreatywny sposób interpretując wiersze, wzbogacił je nie tylko o stronę muzyczną, ale i interpretował literacko, tworząc niezapomniane muzyczno-słowne cykle pieśniowe.

Tadeusz Nowak (1930-1991) nie osiągnął masowej popularności, trudno zawyrokować też dziś jak to się stało, że jego *Psalmy* (1971) oraz *Psalmy Nowe* (1978) znalazły się w biblioteczkach Grechuty i na tyle go zafascynowały, że postanowił wykorzystać je w swoich piosenkach. Może była to ich rustykalność – swoista prostota tych tekstów trąca o pewien, zamierzony, infantylizm? A może była to ich surowość granicząca z ascetyczną oszczędnością? Może poczucie solidarności z bohaterami Nowaka, którzy

wstępują w nowy dla nich świat, w świat miasta i cywilizacji [...]. Nie tłumaczą się z chłopskości, nie usprawiedliwiają swoich obciążeń i zapóźnień. Wprost przeciwnie, ich chłopskość jest dumna, nawet grzeszy pychą. W świecie podzielonym na chłopów i niechłopów to nie chłopi są prymitywni, powierzchowni (Bieńkowski 1978: 248- 249).

Nostalgiczny wydźwięk wierszy Nowaka podkreślił Grechuta, stosując przy ich umuzycznieniu tonacje molowe (np. f-moll czy cis-moll). Piosenki te wykonywał sam artysta, ale i Teresa Haremza (*Za lasami za wodami*, *W małym miasteczku*, *Matko Naturo*) oraz aktor Marian Opania. Pojawia się w nich także anielski głos Magdaleny Umer, np. obok fragmentów chóralnych, czy w dialogach (np. w piosenkach *W małym miasteczku* czy *Żebrak bo żebrze*). Integrację albumu zapewniają nie tylko molowe tonacje, ale przede wszystkim jeden, przewijający się w wielu piosenkach motyw muzyczny, który śmiało można nazwać motywem przewodnim (lejtmotywem). Jego linia melodyczna (np. w piosenkach *Stoją gorzkie pagórki*, *Spіл się mój anioł*, *Chcę być pomyłony*) jest łatwy do rozpoznania, choć detale rytmiczne ulegają zmianom (np. poprzez rozdrobnienie wartości). Poprzez zwartość melo-rytmiczną oraz preferencje tonacji minorowych, Grechuta nie tylko uzyskał koherencję całego albumu, ale także niewątpliwie uchwycił atmosferę wierszy Nowaka.

Album *W malinowym chruśniaku* (1984) to kolejny przykład tak zwartego, przemyślanego cyklu. Za jego powstaniem stoi aktorka Krystyna Janda, którą Grechuta spotkał w 1977 roku na Festiwalu w Opolu, gdzie wykonywała ona jego piosenkę *Guma do żucia*. I to właśnie Janda miała zasugerować Grechucie, by pomyślał o umuzycznieniu wierszy Bolesława Leśmiana (1877-1937). Grechuta wybrał kilka liryków, poczynił w nich niewielkie alteracje i w ten sposób stworzył spójną historię pewnej miłości. Wszystkie piosenki łączy jeden motyw muzyczny, który także można nazwać lejtmotywem (Majewski 2007: 134). Składa się on z dwóch części, przy czym nie zawsze obie słyhać we wszystkich kompozycjach albumu, bo na przykład w *Łące* pojawia się tylko pierwszy człon. Niewątpliwie jednak *W malinowym chruśniaku* stanowi przykład albumu spójnego muzycznie i tematycznie, a piosenki w sposób naturalny łączą się zarówno ze swoimi poprzedniczkami jak i z tymi następującymi po nich. Album ten nie tylko jest więc kolejnym albumem konceptualnym, ale i – podobnie jak w przypadku pieśni do słów Nowaka – także i te pieśni Grechuty, tym razem do słów Leśmiana, nazwać można cyklem.

### **Grechuta jako wykonawca i mentor**

Nazwisko Grechuty łączy się bezpośrednio z jego fenomenem wykonawczym. Chociaż artysta preferował piosenki własnego autorstwa, śpiewał również wiersze innych poetów, do muzyki takich kompozytorów jak – głównie Jan Kanty

Pawluśkiewicz, ale także Katarzyna Gaertner (*Pieśń kronika*), a nawet Krzysztof Penderecki (*Sluchaj okrutna*). Sceniczna poza Grechuty niewątpliwie stała się jedną z jego najbardziej dystynktywnych i rozpoznawalnych cech. Skupiał on uwagę słuchaczy nie tyle na sobie, czy towarzyszącym mu zespole instrumentalnym, co na samej piosence. Nie bez znaczenia pozostawała też deklamacyjna maniera Grechuty, która umożliwiała mu wyrazistą artykulację wierszy, kontrastowana znaczenie bardziej lirycznymi i śpiewniejszymi fragmentami, głównie refrenami. I właśnie owe refreny najłatwiej były zapamiętywane przez publiczność, i stanowią do dziś wręcz sygnał wywoławczy wielu przebojów Grechuty. Podczas koncertów maksymalne skoncentrowanie na piosence wspomaganie było ograniczeniem ruchu scenicznego. Grechuta stał prawie nieruchomo, co nie przeszkadzało mu nawiązywać bezpośredniego kontaktu ze słuchaczami poprzez medium muzyki.

Owa świadomość odbiorcy i jego oczekiwań towarzyszyła Grechucie całe życie, a co za tym idzie artysta ten w sposób niezwykle przemyślany adresował swoje kolejne propozycje do różnych kręgów słuchaczy. Związany początkowo z kulturą studencką pisał i komponował z myślą o braci studenckiej, ale z czasem zwrócił się też w stronę młodszego audytorium: dzieci i młodzieży. Doświadczenia rodzicielskie zaowocowały stworzeniem w 1991 roku albumu *Piosenki dla dzieci i rodziców*, który zawierał dwanaście piosenek autorstwa Grechuty napisanych w latach 80-tych XX wieku, zapewne częściowo z myślą o swoim synu. Obok własnych tekstów bazujących na popularnych wątkach i motywach z bajek, Grechuta wykorzystał tu także wiersze Juliusza Słowackiego, Jana Brzechwy, Ryszarda Krynickiego i Krystyny Wodnickiej. W zasadzie piosenki te powstały z przeznaczeniem do słuchania przez dzieci, ale ich urok i prostota sprawiają, że same dzieci mogą je z łatwością wykonywać. Już podczas nagrywania albumu część partii wokalnych wykonywały dzieci, dla których śpiewanie piosenek stało się pretekstem do zabawy z ich tekstem. W piosenkach tych pojawiają się bowiem odgłosy onomatopeiczne, słuchać np. dźwięki ciuchci. Każda z piosenek kończy się morałem, a poruszają one ważne w edukacji dziecka tematy: prawdy, dobra itp.

Jako nauczyciel, a nawet mentor, jawi się Grechuta także w albumie *Dziesięć ważnych słów* z 1994 roku, który można interpretować jako jego swoiste credo artystyczne. *Dziesięć ważnych słów* to także rodzaj moralnego vademecum kierowanego do wszystkich, a zwłaszcza do młodzieży, której przyszło żyć w trudnym okresie przemian politycznych i ekonomicznych, jakie nastąpiły w Polsce po 1989 roku. Artysta nie radzi ani niczego nie podpowiada, a jedynie przypomina, co w życiu winno być najważniejsze. Śpiewa o jego zdaniem kluczowych pojęciach, takich jak: ojczyzna, wolność, władza, prawo, praca, wiedza, solidarność, natura, sztuka, miłość. Album można więc odczytywać jako komentarz Grechuty do polskiej rzeczywistości po upadku komunizmu<sup>3</sup>, stanowi on też kolejny przykład na dzieło połączone wspólną myślą – przesłaniem.

### Grechuta wciąż aktualny

Popularne od końca lat sześćdziesiątych XX wieku, piosenki Grechuty nie tracą na świeżości w wieku XXI. W 2003 roku popularny wówczas zespół muzyczny

---

<sup>3</sup> Twórczość Grechuty w kontekście politycznym odczytuje na przykład Krzysztof Gajda, pisząc, że „niektóre jego wybory mogły być odczytywane jako deklaracja niezależności od władz – śpiewał wiersze Ryszarda Krynickiego, Stanisława Barańczaka (wówczas poetów spychanych na margines kultury z przyczyn politycznych)” (Gajda 2017: 108).

Myslovitz nagrał wraz z artystą nową wersję jego piosenki *Kraków*. Niewątpliwie stało się to zachętą dla innych artystów, którzy także zaczęli proponować autorskie wersje wielkich przebojów Grechuty. W 2006 roku Grzegorz Turnau zaprezentował *Historię pewnej podróży*, z czternastoma coverami piosenek Grechuty. Natomiast w 2011 roku dziesięć nowoczesnych aranżacji, różniących się znacznie od oryginalnych wersji w warstwie akompaniamentu instrumentalnego, ale zachowujących charakterystyczne linie melodyczne, zaproponował zespół Plateau na albumie zatytułowanym *Projekt Grechuta*. Wielki przebój *W dzikie wino zaplątani* rozbrzmiewa w wykonaniu zespołu Zakopower na ich albumie *Na siedem* z 2007 roku. Jedną z najciekawszych prób opracowania twórczości Grechuty była inicjatywa chóru Fermata z Kielc. Na albumie *Grechuta niejednym głosem* z 2012 roku można usłyszeć w ich wykonaniu *a cappella* nowe wersje piosenek Grechuty, których aranżacji podjęli się współcześni kompozytorzy polscy: Jacek Sykulski, Paweł Łukowiec, Grzegorz Miśkiewicz, Andrzej Borzym, i Marcin Wawruk.

Podejmowane są też udane próby pisania na temat życia i twórczości Grechuty. A nie jest to łatwe zadanie, gdyż spuścizna artysty jest różnorodna i obejmuje, jak wspomniano, rozmaite przedsięwzięcia: kabaret, musical, piosenkę aktorską, śpiewaną poezję, eksperymenty z jazz fusion. Grechuta to nie tylko wykonawca, ale także kompozytor i poeta, również mentor i nauczyciel. Aby uchwycić te wszystkie aspekty jego twórczości, autorzy opracowań jemu poświęconych muszą wykazać się nie tylko wiedzą muzyczną, ale i historyczną, tudzież literaturoznawczą. Radzą sobie z tym niełatwym wyzwaniem w różnym stopniu, ale na uwagę zasługują, m.in. prace Marty Sztokfisz czy zwłaszcza Wojciecha Majewskiego. Danuta Grechuta jest autorką cennych wspomnień o swoim mężu, jej książka stanowi źródło interesujących, mało niekiedy znanych faktów. Postaci Grechuty poświęcane są także konferencje muzykologiczne, by wspomnieć wydarzenie z 2013 roku zorganizowane w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego zatytułowane *Marek Grechuta. Artysta o wielu twarzach*. W tej jednostce naukowej powstały też prace cenzusowe (pod kierownictwem dr hab. Anny Piotrowskiej) poświęcone twórczości Grechuty. Jako zamknięte opus spuścizna artystyczna Grechuty dostarcza bowiem badaczom bogatego materiału – zarówno muzycznego, jak i literackiego, a fenomen Grechuty można dodatkowo badać w perspektywie socjologicznej (na przykład recepcję jego piosenek, ich nieustającą popularność) oraz historycznej (jako głos pewnego pokolenia). Wartościowa pod względem muzycznym i literackim twórczość Marka Grechuty łatwo wpada w ucho i zapada w pamięć, łącząc walory sztuki tzw. wysokiej z niemijającą popularnością.

### Bibliografia

- BIEŃKOWSKI, Z. (1978). *Chłopskość*. W: J. Z. Brudnicki (oprac.) *Tadeusz Nowak. Zbiór recenzji i szkiców o twórczości pisarza*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- DŹWINEL, K. (2017). *Piosenka bardowska w perspektywie metodologicznej – seria pytań wyjściowych i kilku hipotez*. W: M. Budzyńska Łazarewicz, K. Gajda (red.) *Nowe Słowa Piosenki. Źródła – rozlewiska* (s. 39-51). Poznań: Instytut Kultury Popularnej.

GAJDA, K. (2017). *Bard. Kto to taki?*. W: M. Budzyńska Łazarewicz, K. Gajda (red.) *Nowe Słowa Piosenki. Źródła – rozlewiska* (s. 103-117). Poznań: Instytut Kultury Popularnej.

GRECHUTA, D., BARAN, J. (2011). *Marek. Danuty Grechuty opowieść o Marku Grechucie*. Kraków: Widnokres.

MAJEWSKI, W. (2007). *Marek Grechuta. Portret artysty*. Kraków: Znak.

RABIAŃSKI, R. (2006). *Krakowska scena muzyczna: encyklopedia: piosenka, jazz, rock, heavy metal, muzyka alternatywna, hip-hop, muzyka klubowa*. Kraków: Musica Iagellonica.

SZTOKFISZ, M. (2013). *Chwile, których nie znamy: opowieść o Marku Grechucie*. Warszawa: Wydawnictwo WAB – Grupa Wydawnicza Foksal.

TRACZYK, M. (2009). *Poezja w piosence: od Tuwima do Świetlickiego*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.

WITKIEWICZ, S. I. (1959). *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne* (wyboru dokonał oraz słowem wstępnym i przypisami opatrzył Jan Leszczyński). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.



**ANNA G. PIOTROWSKA**

**GRECHUTA: A POET, COMPOSER, TEACHER AND MENTOR  
AN ATTEMPT AT CHARACTERISTICS OF HIS ARTISTIC OEUVRE**

An architect by profession, a painter in his free time, and primarily known as a composer, songwriter and singer, Marek Grechuta (1945-2006) fully deserves to be called an artist with many faces. His musical landscape dazzles with colours of vocal voices and solo instruments. Sensitivity to the word and the subtle shading of musical and textual nuances are his other distinctive features. As a charismatic performer, he undoubtedly created his own artistic style, which combines specific musical features, unique performance and esoteric poetics. Due to the universality of his music, his songs are still cherished and willingly listened to by new generations.



## WĘZŁY OBCOŚCI: PRÓBY ROZWIĄZANIA

Tomasz Michał Korczyński, Annamaria Orla-Bukowska, *Obcy w labiryncie kultur*, Warszawskie Wydawnictwo Socjologiczne, Warszawa 2016, ss. 237.

Obcość wielowymiarowo znaczy naszą współczesność. Próby jej odczytywania nasilają się wraz ze wzmożoną ruchliwością fal ludzkich migracji rejestrowanych w ostatnich kilku latach (przede wszystkim od momentu wybuchu wojny w Syrii w 2010 roku). Głos w sprawie obcego (niekiedy jest to głos przeciw niemu, a niekiedy stanowisko w pełni solidaryzujące się z nim, posunięte aż do starć z własną policją) zabierają popularni politycy, wrażliwi działacze społeczni i przeróżni eksperci. W gronie tych ostatnich znajdują się również przedstawiciele nauk społecznych i humanistycznych, którym wszak nie, co ludzkie, nie powinno być obce. Temat obcego – odpadu cywilizacyjnego zglobalizowanego świata wielkich korporacji okazał się niezwykle nośny i inspirujący, czego wyrazem są liczne debaty i konferencje. Jedną z nich pt. *Obcy w labiryncie kultur* odbyła się w 27 kwietnia 2016 roku. Konkretnym, materialnym owocem tego wydarzenia jest wydana przez Warszawskie Wydawnictwo Socjologiczne książka bezpośrednio nawiązująca w swym tytule do konferencji.

Zebrane w tomie teksty zostały logicznie uszeregowane w trzy korespondujące ze sobą, ale różne części poświęcone odpowiednio: studiom teoretycznym inności, jej badaniom empirycznym oraz innym jeszcze wymiarom obcości. Artykuły, także w ramach tych wyodrębnionych jednostek, charakteryzują się zróżnicowaniem metodologicznym i stylistycznym. Ich Autorzy prezentują właściwe swoim dyscyplinom i własnej wrażliwości podejście do wywołanego wielkiego tematu. W skutek tego obcość prezentuje się jako zagadnienie wieloaspektowe i niejednoznaczne. Temat wywoławczy tomu – *Obcy w labiryncie*

*kultur* – stanowi jednocześnie dobre jego podsumowanie, wskazujące na trudności w całkowitym rozstrzygnięciu kwestii. Sam zamysł różnych naukowców skupionych wokół jednej z bazowych kategorii społecznych i kulturowych, jakim jest niewątpliwie opozycja swój – obcy, ma co najmniej podwójne znaczenie. Po pierwsze, jawi się jako adekwatna reakcja dyscyplin społecznych i humanistycznych na aktualną sytuację geopolityczną związaną z intensyfikacją obecności obcych. Po drugie, jest podjętym przez przedstawicieli tych nauk zwrotem w stronę własnych tradycji. Obcy w myśli socjologicznej i antropologicznej stanowi bowiem kwestię o charakterze kanonicznym. Paradoksalnie, naukowa tradycja zyskuje na jego ekspozycji status nowoczesności.

Wstęp do *Obcego...* należy traktować bardziej jako gorącą prezentację możliwego ujęcia tematu, aniżeli chłodne wprowadzenie w lekturę całości. Ta bowiem złożona została z różnorodnych stanowisk, niekoniernie pokrywających się z wyraźnie wyeksponowaną postawą Tomasza Michała Korczyńskiego i Annymarii Orly-Bukowskiej. To ich odautorskie odślonienie wyrażające się nieco alarmistycznym tonem stanowi ryzykowne przedsięwzięcie. Potencjalnie przynajmniej ogranicza grono odbiorców pozycji, którzy nie identyfikują się z poglądami piszących *Wstęp*. Tym bardziej, że przetaczane przez nich informacje mające na celu zobrazowanie już zachodzących, niebezpiecznych procesów i patologii związanych z ksenofobią, etnocentryzmem czy rasizmem mają, póki co (i na szczęście), charakter jednostkowych incydentów (por. s. 14-15). Z pewnością znajdą się czytelnicy dzielący sposób oglądu rzeczywistości autorów. Nie mniej liczna, jak można przypuszczać, będzie grupa tych, którzy zakwestionują tę negatywną perspektywę.

Ewa Nowicka w otwierającym książkę (i jej pierwszą część pt. *Teoretyczne ujęcie*

*Inności*) rozdziale: *Swoi i obcy. Stereotypy, konflikty i kształt człowieczeństwa z perspektywy antropologicznej* przypomina rezultaty dotychczasowych badań humanistycznych (socjologicznych i etnologicznych) nad wywołanymi przez organizatorów konferencji kwestiami. Autorka wyróżnia i omawia aspekty obcości, a także wskazuje narosłe wokół nich problemy etyczne. Starając się wyznaczyć pozytywny scenariusz w kwestii stosunku do obcych, rozważa m.in. skalę możliwości w przesuwaniu granic systemów wartości grup. Świadoma trudności i długofalowości zjawiska pyta o odpowiednie warunki dla zaistnienia i akceptacji konwersji aksjologicznej (s. 32). Znając liczne stanowiska i sugestie badaczy optujących magicznie za tolerancją, Nowicka zwraca uwagę na jej często niepełną, a przez to nieautentyczną i nieskuteczną postać (s. 33).

*Obcy - znaczą każdy* to tekst Anny Orly-Bukowskiej osadzony w szerokiej perspektywie teoretycznej, w którą autorka włącza własny, bogaty dorobek empiryczny związany z badaniem wielokulturowości. Rozważając kwestię definiowania obcości, zauważa, że jest ona rezultatem działań społecznych i przez to ma relatywny charakter. Dlatego, jej zdaniem, nieuprawnione jest separowanie swojego i obcego czy to w skali tożsamości jednostki, czy grupy. Natura obcego, jak zauważa Orly-Bukowska, jest złożona i paradoksalna. „Obcy – pisze – stanowią wyraźne, zewnętrzne punkty odniesienia, konieczne swoim w procesie definiowania siebie i wewnętrznej integracji” (s. 38).

Twórczy i zawierający duży potencjał możliwości jest autorski tekst Tomasza Michała Korczyńskiego – *Swój, obcy, wróg w teorii zwrotu inkorporacyjnego*. Autor, czerpiąc z trychotomicznego modelu inności, w oparciu o koncepcję zwrotu inkorporacyjnego prezentuje zmienne drogi do zajmowania pozycji: swojego, obcego, bądź wroga. Pomimo niedostateczności empirycznego wykorzystania omówionego modelu, na co zwraca uwagę autor (s. 56), konstrukcja teoretyczna ujęcia i rozważane w niej przypadki skłaniają do naukowego

optymizmu odnośnie do jego zastosowania w przyszłości.

Walter Żelazny w rozdziale *Asymilacja, integracja versus uległość* nawiązuje do głośnej powieści Michaela Houellebecqa z jego futurystyczną wizją Eurabii roku 2030. Rozważania Żelaznego niewiele mają wspólnego z science fiction. Autor, obserwując uważnie rzeczywistość, tropi trwałość i zmienność elementów składowych migracji (s. 60-61). Odnotowuje podobieństwa dawnych i współczesnych migrantów w zakresie oczekiwań na poprawę bytu społecznego i ekonomicznego. Jednocześnie stwierdza ich odrębność widoczną i w poziomie wykształcenia (znajomość języków obcych u współczesnych migrantów); i oczekiwań (znacznie szerszy ich zakres). Inne są także, zauważa Żelazny, geografia migracji (dziś wyraźnie dominuje kierunek ze Wschodu na Zachód, a nie z Południa na Północ) oraz skład osobowy grup migrantów (pokaźną liczbę stanowią aktualnie kobiety z dziećmi). Rzykując zarzut niepoprawności politycznej, autor rzeczowo pokazuje gospodarcze zapotrzebowanie na obcych w krajach bogatych. Pisze o trudnej grze „przerabiania” obcych na swoich podejmowanej przez państwa przyjmujące. Wskazuje na niezbywalne zasady (w kontekście migrantów muzułmańskich są to np. wolności obywatelskie kobiet), których niespektowanie przez obcych skutkuje (i będzie skutkowało) antyasymilacyjnymi wyspami etnicznymi (s. 69).

Część pierwszą *Obcego w labiryncie kultur* zamyka modelowo przygotowany rozdział Włodzimierza Okrasy pt. *Obcy i przestrzeń - interakcja obcego i miejsca w przestrzeni lokalnej*. Autor, wychodząc od ogólnych rozważań dotyczących obcego, jego stereotypizacji czy uprzedzeń wobec niego, poddaje wnikliwej analizie relacje zachodzące między nim a miejscem jego pobytu. Opierając się na Danych Lokalnych GUS oraz badaniach sondażowych pt. *Diagnoza Społeczna*, Okrasa stwierdza nie tylko zwrotny charakter relacji pomiędzy stereotypami obcego i miejsca, ale i wskazuje na nowe zjawiska wynikające z tego

spotkania (s. 96). Zdając sobie sprawę z trudności implikowanych przez obecność obcego w przestrzeni lokalnej, przygląda się konstruowanym obecnie strategiom społeczno-politycznym w tym zakresie. Szerokie rozpoznanie tematu przez Okrasę widoczne choćby w wielości przytaczanych stanowisk i koncepcji wymaga dużej uważności czytelnika. Tekst, bez uszczerbku dla swej merytorycznej wartości, mógłby zostać ograniczony w liczbie omawianych definicji.

Tematykę obcości w kontekście lokalnym kontynuuje Bożena Domagała swym rozdziałem pt. *Obcy w doświadczeniu polskiej prowincji. O szansach i barierach budowania wielokulturowego społeczeństwa w Polsce*. Tekst stanowi udane przejście do drugiej części *Obcego w labiryncie kultur*, zatytułowanej *Empiryczne ujęcie Inności w świetle procesów migracyjnych w Europie w XXI wieku*. Autorka rozważa w nim możliwości stwarzane przez dyskurs wielokulturowości we współczesnej Polsce zarówno w sferze prawno-politycznej, jak i historycznej oraz ideologicznej. Alternatywa czy kontestacja niektórych obszarów życia, jaką zakłada wielokulturowość, w opinii autorki, aktualnie nie może być zrealizowana ze względu na dominującą rolę tradycyjnego dyskursu (s. 103). Do takiego wniosku przychodzi Domagała analiza niedawnego zdarzenia z dyskryminacją Sudyjczyków w Olsztynie. Mocno wyrażone przez autorkę przekonanie o braku gotowości polskiego społeczeństwa do zmiany koncepcji własnej tożsamości (s. 105) domagałoby się szerszej argumentacji i bogatszej egzemplifikacji.

Joanna Bielecka-Prus rozdziałem pt. *Językowe konstruowanie obcego w polskiej debacie parlamentarnej na temat uchodźców* zwraca uwagę na wpływ „znaczących innych”, a pośród nich mediów w kształtowaniu postaw wobec imigrantów. Zdaniem autorki, uprawiany w przestrzeni medialnej dyskurs ma właściwości i opisujące, i konstruuje rzeczywistość (s. 117). Dotyczy to także stosunku Polaków do cudzoziemców, gdyż deklarowana w latach 90. XX wieku

otwartość wobec nich ustąpiła obecnie miejsca niechęci. Poza realnymi wydarzeniami, na zaistniałą – jak wynika z badań sondażowych w 2015 roku – zmianę wpływ miały stosowane przez polityków i media strategie językowe tworzące obszary hegemonii i wykluczenia (s. 118). Narastanie negatywnych tendencji dostrzega Bielecka-Prus wśród polskich polityków wszystkich opcji. Zjawisko, stwarzane, w dużej mierze, przez język mediów, obserwuje również w atmosferze panującej w Europie. Wobec czego Autorka przypomina w konkluzji o kulturze słowa i odpowiedzialności za nie.

Rozdziałem pt. *Kobieta - obca (uchodźczyni) pośród wielu kultur* Michał Bomastryk koncentruje uwagę czytelnika na społecznym i kulturowym dyskursie wobec kobiet. Wiemy, że odmiennosc femin znajdowała się w polu szczególnego zainteresowania już u paleolitycznych łowców czczących Wielką Boginię. Studia antropologiczne opisywały okresową na ogół endogeniczną obcość kobiet w grupie (por. Znaniecki 1930-1931: 199). Tekst Bomastryka w jakiejś mierze nawiązuje do tej humanoidalnej i humanistycznej tradycji. Niewątpliwie odstaje od niej intencją uczyńnięcia z kobiecości prymarnej formuły poznawczej i percepcyjnej. Obok – niewątpliwie słusznych, choć utrzymanych w nieco kaznodziejskim tonie – apeli o zwiększenie troski o kobiety – uchodźczynie (s. 149), czytelnik jest konsekwentnie prześwietlany przez autora kolejnymi prądami feminizmu. Tendencja do odwracania perspektywy na kobiecą i ciągłego podważania męskiej jest w tekście nieumiarkowana. W związku z czym nasuwa się pytanie o granice dyskursu ideologicznego i naukowej wypowiedzi oraz postawy i roli badacza.

Tekst Sebastiana Surendry pt. *Antyislamska histeria: będzie islam, będą gwałty* dostarcza rzeczowej, choć niewyczerpującej tematu obcości refleksji. Autor poddaje w nim porównawczej analizie przekazy medialne dotyczące imigrantów, prezentowane przez strony lewicowo-liberalną

i pravicowo-konserwatywną. Zderzenie wypowiedzi z tych przeciwstawnych światopoglądowo źródeł ukazuje odmiennie realizowany, ale podobny w swych założeniach przekaz perswazyjny, często wartościujący temat uchodźstwa. Zdaniem Surendry, w obliczu nieprzystawalności obu typów narracji pomocnym narzędziem w przełamaniu impasu i stworzeniu nowego dyskursu będzie edukacja wielokulturowa (s. 166).

Trzecia część książki – *Inne wymiary obcości* – potwierdza racjonalność koncepcji *Obcego w labiryncie kultur*. Redaktorzy wykazali się dobrym zmysłem, lokując jako pierwszy tekst Tomasza Kopera poświęcony swojskości i obcości wśród Romów. Cygan (autor uspokaja i uzasadnia prawomocność stosowania tego terminu) i Żyd to bodaj najlepiej rozpoznawalne w Polsce figury obcych. Koper, znający środowisko cygańskie z autopsji, proponuje czytelnikowi emiczny kontakt z obcością. Dokonana przez niego analiza prezentuje ją zarówno w kontekście zwyczajowych regulacji życia Cyganów (s.177), jak i w języku społeczności romskiej (s.171). Działanie kategorii obcego ma charakter elementarny i nadrzędny w strukturalizacji świata. Jak pokazuje Koper, obcy (*gadzie*) stanowili nieodzowny element cygańskiego bytu, warunkujący go społecznie i ekonomicznie. Interesujące jest móc usłyszeć głos obcych (Cyganów) o obcych (Polakach), a rozdział pt. *Swojskość i obcość* to umożliwiła.

Złożoną materię swój-obcy bada Wojciech Wądołowski w rozdziale pt. *Poziom akceptacji dla obecności Rosjan w mediach i polityce*. Dychotomia tej kategorii w odniesieniu do relacji polsko-rosyjskich jest, jak zauważa autor, silnie naznaczona kontradycją. Skala akceptacji wobec „zwykłych Rosjan” i codziennych kontaktów z nimi jest wysoka. Natomiast, jak wynika z zaprezentowanych przez Wądołowskiego badań CBOS i własnych, okazuje się mała, gdy chodzi o obecność Rosjan w mediach czy w polityce. Sfery władzy i autorytetu pozostają zastrzeżone dla Polaków i opatrzone antyradzieckością (s. 194). Fakt ten, zdaniem autora, znajduje swoje

uzasadnienie w bolesnych doświadczeniach historycznych, w których Rosjanie występowali w roli oprawców i uzurpatorów (s.193).

Magdalena Grycan zainspirowana *Kręgamii obcości* Michała Głowińskiego (do których nawiązuje w tytule rozdziału), analizuje doświadczenia migracyjne grupy. Opierając swoje refleksje na dostępnej literaturze i przeprowadzonych wywiadach jakościowych z polskimi Żydami z Francji, pokazuje ich poczucie nieprzynależności. Wypowiedzi respondentów wyraźnie korespondują z przywoływanymi przez Grycan teorianami na temat kryzysu czy konfliktu tożsamościowego, na jaki wystawieni zostają migranci (s. 202). Autorka odsłania szeroki horyzont obcości, który bezpośrednio wynika z prowadzonych przez nią badań, a który został w tekście jedynie wywołany jako zapowiedź bądź zaproszenie do opracowania (np. kwestia obcości Żydów wobec swoich).

Interesujący i wydaje się wciąż mało znany temat podejmuje Ewa Modzelewska. Jej *Kategoria obcości w amerykańskim doświadczeniu Polaków po Powstaniu listopadowym* może zaskakiwać czytelnika. Bazując na relacjach i twórczości literackiej, autorka demistyfikuje tak popularny motyw *American dream*. Z dostępnych, przywołanych źródeł wynika, że wyjazd do Ameryki Północnej w latach 30. XIX wieku niewiele różnił się od zsyłki na Sybir. Modzelewska dostarcza licznych przykładów informujących o dramatycznych losach Polaków w Stanach Zjednoczonych. Ich wspólnym mianownikiem jest obcość przeżywana przez uchodźców-wygnanców.

Doświadczenie obcego i swojego jest w istocie czymś fundamentalnym i uniwersalnym. Zainteresowanie nim ujawniane przez naukowców jest dlatego uzasadnione. Choć temat nie jest akademickim *novum*, to, jak pokazuje szerokość perspektywy *Obcego w labiryncie kultur*, podejmowanie go okazuje się zabiegiem dalekim od rekonstrukcji standardów czy nobilitacji banałów (Kowalski 2004: 215). Jego eksploracja w kontekście współczesności stanowi ważny i konieczny wkład nauk

społecznych i humanistycznych w dyskurs codzienności. Humanistyka bliska życiu to wartość, którą dobrze jest realizować na różne sposoby. Autorzy tekstów składających się na *Obcego...* starają się to czynić swoim aparatem naukowym. Tym samym dostarczają racjonalnych przesłanek w podejmowaniu i pojmowaniu obcego, który coraz częściej pojawia się w przestrzeni swojego. Redaktorzy publikacji umiejętnie skomponowali całość z różnorodnych fragmentów autorskich występów. Po dość gorącym *Wprowadzeniu*, logicznym podziale na części oraz przydziale odpowiednich tekstów pewnym brakiem okazuje się nieobecność *Zakończenia*. Symbolicznie temat obcego nie zostaje domknięty i zaprasza do dalszej eksploracji.

**TOMASZ KALNIUK**

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

#### **BIBLIOGRAFIA**

KOWALSKI, P. (2004). *Popkultura i humaniści. Daleki od kompletności remanent spraw, poglądów i mistyfikacji*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

ZNANIECKI, F. (1930-1931). *Studia nad antagonizmem do obcych*. *Przegląd Socjologiczny*, t. 1, s. 158-209.





## DZIECIĘCA KULTURA GOTOWANIA OD KUCHNI

Anita Has-Tokarz, *Książki kucharskie i (około)kulinarne dla dzieci i młodzieży w Polsce w latach 1945–1989. Teksty – Funkcje – Konteksty*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2016, ss. 391.

Od analiz biesiad ubogich dzieci (Jonca 1998: 89-94) po misterium łakomstwa (Papuzińska 1989: 135-142)<sup>1</sup> – tak zdaje się rysować zakres tematów podejmowanych już wielokrotnie w kontekście namysłu nad dzieckiem i szeroko pojmowaną kulturą jedzenia. Wkład w stan badań nad książką kulinarną i tekstami (około)kulinarnymi ma także Anita Has-Tokarz, która niejednokrotnie pochylała się nad różnymi aspektami tego zagadnienia (zob. m.in. Has-Tokarz 2011: 111-125; 2014: 81-106; 2016: 165-186). W swojej najnowszej monografii autorka koncentruje się na książkach kucharskich i (około)kulinarnych dla dzieci i młodzieży wydanych w Polsce w latach 1945–1989<sup>2</sup>, skupiając się na ich ewolucji „w zakresie treści, formy edytorskiej i funkcji” (s. 21), uwzględniając kontekst historyczno-kulturowy, w ramach którego

analizowane teksty powstały. Autorka twierdzi, że:

Łącząc w jednym książki kucharskie i (około)kulinarne dla dzieci i młodzieży, zarówno te użytkowe, jak i te dalece literackie, podjęto zatem świadomą decyzję metodologiczną zakładającą, że posiadają one zbliżoną ramę pragmatyczną i mogą pełnić (w perspektywie odbiorcy) podobną funkcję – źródła informacji o przepisach i jedzeniu, a w związku z tym dadzą się zbadać za pomocą tych samych narzędzi (s. 33)<sup>3</sup>.

Badaczka wykorzystuje w głównej mierze perspektywę bibliologiczną, lecz recenzowana monografia ma charakter interdyscyplinarny – autorka sięga m.in. po metodologię z zakresu badań kulturowych. Z jednej strony więc Has-Tokarz skrupulatnie opisuje formalno-treściowe aspekty analizowanego materiału, wiele miejsca poświęcając na fachową analizę bibliologiczną, typograficzną, a także zwracając uwagę na warstwę ilustratorską tekstów. W tym kontekście warto wspomnieć, że w monografii umieszczono ponad 60 ilustracji.

Z drugiej strony, Has-Tokarz osadza analizowane teksty w bardzo szerokim kontekście kulturowym, wskazując czynniki determinujące ich ewolucję<sup>4</sup>. Taka prak-

<sup>1</sup> Joanna Papuzińska, opisując „drugi krąg wtajemniczenia literackiego” (wymieniając siedem grup zbiorów wartych przekazania dziecku, wprowadzających najmłodszych w „krąg dziedzictwa kulturowego ludzkości”), wyróżnia „dziecinne książki kucharskie, czyli kuchnię pełną cudów” (Papuzińska 2007: 42-43). Dziękuję Maciejowi Skowerze za zwrócenie uwagi na obecność książek kucharskich na liście Papuzińskiej.

<sup>2</sup> „Podstawową bazę źródłową stanowiły [...] książki kucharskie oraz upowszechniające wiedzę na temat kulinariów i żywienia adresowane do dzieci i młodzieży” (s. 33) Autorka sięga zatem nie tylko po książki kucharskie *sensu stricto*, ale także m.in. po czasopisma dla dzieci i młodzieży (dostarczające różnorodnych tekstów o charakterze kulinarnym, np. piosenek, opowiadań, reportaży, porad kulinarnych, przepisów) czy źródła o charakterze pamiętnikarskim.

<sup>3</sup> W przypadku tekstów literackich należy jednak baczniej przyjrzeć się kategorii mimetycznego stylu odbioru (por. Ługowska 1998: 215).

<sup>4</sup> Warto wspomnieć, że w pewnych partiach tekstu autorka podaje informacje o charakterze redundantnym, a niezwykle szeroko zarysowany kontekst kulturowy, w ramach którego osadza analizowane teksty, powoduje odbieganie od głównego toku wywodu. Pewne wątpliwości budzą czasem także wykorzystywane teorie badawcze czy proponowana terminologia, m.in. w odniesieniu do kategorii „bestsellera” (s. 316), który traktować należy jednak raczej jako swego rodzaju etykietę nadaną książce przez wydawcę, mającą sytuować ją w pewnej konkretnej sytuacji komunikacyjnej. Należy więc zastanowić się, czy w kontekście książek kucharskich (uwzględnia-

tyka badawcza zasługuje na szczególne wyróżnienie, zwłaszcza w obliczu coraz częściej postulowanej potrzeby badań kulturowych nad literaturą (szerzej: kulturą) dziecięcą i młodzieżową (Czabanowska-Wróbel 2015: 329-340). W poszczególnych rozdziałach autorka przywołuje na prawach kontekstu kwestie związane z polityką społeczną, gospodarczą i kulturową i czynnikami wychowawczymi, literackimi i edukacyjnymi.

Has-Tokarz zaznacza, że w rodzimym stanie badań nad książką kucharską nie sposób odnaleźć zbyt wielu opracowań poświęconych podejmowanemu przez nią tematowi. Wspomina, że w syntetycznych opracowaniach historycznoliterackich skupionych na literaturze skierowanej do dziecięcego i młodzieżowego odbiorcy trudno znaleźć informacje bezpośrednio dotyczące książek kucharskich (s. 19). Nasuwa się tu oczywiście pytanie o typologię książek kucharskich dla dzieci (wraz z uwzględnieniem aspektów genologicznych i kwestii szerszych badań nad literaturą dziecięcą w ogóle). Nieobecność analizowanego materiału w polskich opracowaniach wynika zapewne z przyjętych przez ich autorów kryteriów literackości (książki kucharskie postrzegano więc jako teksty użytkowe, co lokowało je poza obszarem namysłu literaturoznawców)<sup>5</sup>. Dlatego też waga monografii jest trudna do przecenienia, gdyż stanowi ona gruntowną analizę obszaru badań, który nie doczekał się wcześniej należytej mu uwagi.

W związku z tym należy zadać pytanie o status zebranych przez Has-Tokarz tekstów – oscylują one bowiem między różnymi sytuacjami komunikacyjnymi i gatunkowymi, niejednokrotnie pełniąc różne funkcje – w monografii odnajdziemy więc

panoramę różnorodnych tekstów wpisujących się w dyskurs kulinograficzny: od tekstów użytkowych po literaturę piękną (w której pojawiają się motywy i wątki kulinarne), przy czym zdarzają się także utwory o charakterze hybrydycznym, czerpiące z różnych kodów gatunkowych. Co ciekawe, Has-Tokarz sama proponuje spojrzenie wykraczające poza klasyczne badania literaturoznawcze – traktuje bowiem książkę jako produkt, towar funkcjonujący na rynku książki. Autorka zwraca dzięki temu także uwagę m.in. na ekonomikę książki.

Przed przystąpieniem do analizy konkretnych tekstów zapowiedzianych w tytule monografii Has-Tokarz przedstawia zarys dziejów książek kucharskich dla dzieci i młodzieży na świecie (wykorzystując przykłady z kultury niemieckiej oraz amerykańskiej) i w Polsce, opisując zjawiska kulturowe bezpośrednio związane z kulturą jedzenia w wieku XIX i w pierwszej połowie XX wieku. Choć autorka w sposób klarowny tłumaczy wybór tych właśnie dwóch kultur jako kontekstu dla rodzimego materiału, to jednak zastanowić się warto, czy istotnym (istotniejszym?) punktem odniesienia dla polskich tekstów i zjawisk kulturowych nie byłaby kultura rosyjska (z oczywistych względów politycznych). Nie ulega jednak wątpliwości, że wywód autorki przeprowadza czytelników przez mikrohistorię kultury jedzenia – Has-Tokarz opisuje bowiem najważniejsze zjawiska i trendy związane z kulinariami (skupia się więc m.in. na socjalizacyjnym charakterze zabawy w gotowanie czy przemysłu zabawkarskim), pozwalające na przyjrzenie się analizowanemu problemowi z perspektywy zarówno synchronicznej, jak i diachronicznej.

Wśród analizowanego materiału odnajdziemy teksty rodzime oraz przekłady; Has-Tokarz szczegółowo prezentuje przykłady książek kulinarnych i (około)kulinarnych dla dzieci i młodzieży, wybierając spośród nich teksty literackie i użytkowe (także popularnonaukowe), m.in. *Sto tysięcy dla czego: podróż po mieszkaniu* (1949) Michała Iljina; *Harcerską kuchnię* (1960) Feliksy

jąc zwłaszcza cezury zaproponowane przez autorkę) określenie to jest słuszne.

<sup>5</sup> Por. koncepcje autonomizmu i uniwersalizmu w badaniach nad literaturą dla dzieci i młodzieży opisywane w pracy Jadwigi Szymkowskiej-Ruszały (Szymkowska-Ruszała 1990: 117-128). Dziękuję Maciejowi Skowerze za zasugerowanie tego opracowania.

Starzyńskiej i Marianny Głowińskiej; *Przez dziurkę od klucza* (1966) Krystyny Siesickiej; *Od Ananasa do Ziemniaka. Mały leksykon produktów spożywczych* (1970) Ireny Gumowskiej; *Cukiernię pod Pierozkiem i Wiśniami* (1976) Clare Compton czy *Nastolatki gotują* (1982) Sabiny Witkowskiej. Każdy z prezentowanych tekstów osadzony zostaje w kontekście historyczno-kulturowym, a powoływanie się przez autorkę m.in. na informacje z zakresu polityki wydawniczej, trendów wychowawczych, zmian społeczno-obyczajowych skutkuje traktowaniem tekstu jako warunkowanego kulturowo skomplikowanego systemu znaczeń. Co więcej, w rozważaniach swych Has-Tokarz przedstawia jedzenie jako istotny składnik kultury i wokół tego tematu tworzy rozbudowane mikrohistorie poszczególnych tytułów.

Dysertację zamyka opis dynamiki produkcji wydawniczej książek kucharskich i (około)kulinarnych dla dzieci i młodzieży w PRL opatrzone czytelnymi tabelami. Autorka przedstawia także tendencje rozwojowe interesujących ją publikacji po 1989 roku, prezentując najważniejsze współczesne zjawiska i trendy w obrębie badanego materiału.

Na wyszczególnienie zasługuje przedstawienie przez autorkę sposobu przeprowadzenia kwerend. Has-Tokarz szczegółowo opisuje proces pozyskiwania materiału do swoich badań, przedstawiając różnorodne źródła informacji i konsekwencje ich wykorzystania. Jest to ważne w przypadku tak specyficznego przedmiotu badań, który niejako wymusza szeroko zakrojone poszukiwania źródeł. Na uwagę zasługuje także obszerna bibliografia (podzielona na źródła i opracowania), stanowiąca mikrokompendium bibliograficzne dla osób zainteresowanych badaniami nad kulinarnym „zwrotem tematycznym”. Propozycja Has-Tokarz wydaje się szczególnie interesująca z powodu swego rodzaju „przydatności badawczej”. Po pierwsze, prezentuje niezwykle istotne zagadnienie, jakim jest ewolucja książki dla dzieci – jej formy, treści i funkcji (czego przykładem m.in. opis interak-

tywnych książek-zabawek) – oraz „dziecięcej kultury jedzenia/gotowania”, w obrębie której dostrzec można bardzo istotne zjawiska kulturowe (np. gotowanie a role społeczne, dziecko jako konsument). Ukazuje jednocześnie różnorodność form i funkcji analizowanego materiału, który może mieć charakter edukacyjny, wychowawczy, socjalizujący, rozrywkowy czy propagandowy, co stanowi istotne ujęcie w badaniach nad tekstami przynależnymi do kultury i literatury dziecięcej. Po drugie, książka Has-Tokarz może stać się także przydatnym materiałem dla badaczy kultury Polskiej Ludowej, stanowi bowiem usystematyzowany przegląd zjawisk z zakresu „kultury jedzenia i gotowania” tamtych czasów.

**KAMILA KOWALCZYK**

Uniwersytet Wrocławski

### Bibliografia

- CZABANOWSKA-WRÓBEL, A. (2015). *[Ta dziwna] instytucja zwana literaturą dla dzieci. Historia literatury dla dzieci w perspektywie kulturowej*. W: A. Łebkowska, W. Bolecki (red.), *Kulturowa historia literatury* (s. 329-340). Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN.
- HAS-TOKARZ, A. (2011). *Problematyka książki dla dzieci i młodzieży oraz jej odbioru w obszarze współczesnej bibliologii: o potrzebie badań interdyscyplinarnych*. W: D. Kuźmina (red.), *Bibliologia i informatologia* (s. 111-125). Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- HAS-TOKARZ, A. (2014). *(S)konsumujemy male Conieco... Książki kucharskie dla dzieci i młodzieży (rekonesans)*. W: A. Has-Tokarz, R. Malesa (red.), *Homo legens czy homo consumens? Czytelnik i książka w XXI wieku* (s. 81-106). Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

- HAS-TOKARZ, A. (2016). *Dziecięca kult(ura) gotowania. Rynek książek kucharskich dla dzieci i jego rola w kulinarnej emancypacji i socjalizacji kulturowej najmłodszych konsumentów*. W: A. Gemra (red.), *Literatura i kultura popularna. Między tradycją a nowatorstwem* (s. 165-186). Wrocław 2016: Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów.
- JONCA, M. (1998). *Biesiada ubogich dzieł w literaturze XIX wieku*. W: P. Kowalski (red.), *Oczywisty urok biesiadowania* (s. 89-94). Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej.
- ŁUGOWSKA, J. (1998). *Blady rosółek i paluszki Aspazji. Kod kulinarny w powieściach Małgorzaty Musierowicz*. W: P. Kowalski (red.), *Oczywisty urok biesiadowania* (s. 214-221). Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej.
- PAPUZIŃSKA, J. (1989). *Misterium łakostwa*. W: J. Papuzińska, *Zatopione królestwo. O polskiej literaturze fantastycznej XX wieku dla dzieci i młodzieży* (s. 135-142). Warszawa: Nasza Księgarnia.
- PAPUZIŃSKA, J. (2007). *Dziecięce spotkania z literaturą*, Warszawa: Wydawnictwo Centrum Edukacji Bibliotekarskiej, Informacyjnej i Dokumentacyjnej.
- SZYMKOWSKA-RUSZAŁA, J. (1990). *Koncepcje teoretyczne w badaniach nad literaturą dla dzieci i młodzieży po roku 1945*. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie, (72), 117-128.

## SPIS TREŚCI

### Artykuły

- Bożena Olszewska, *Żyła niegdyś królewska para...* śląskie baśnie królewskie o królewnach, smokach i... .....3
- Małgorzata Barańska-Guz, Autokreacyjne projekcje śmierci w korespondencji Zygmunta Krasińskiego ..... 15
- Iga Monika Ranoszek, Współczesny karnawał – o humorze „krańców internetu”... ..... 25
- Anna G. Piotrowska, Grechuta – poeta, kompozytor, nauczyciel i mentor. Próba charakterystyki warsztatu twórczego artysty ..... 39

### Recenzje

Tomasz Kalniuk, *Węzły obcości: próby rozwikłania*

Tomasz Michał Korczyński, Annamaria Orla-Bukowska, *Obcy w labiryncie kultur*, Warszawskie Wydawnictwo Socjologiczne, Warszawa 2016. .... 49

Kamila Kowalczyk, *Dziecięca kultura gotowania od kuchni*

Anita Has-Tokarz, *Książki kucharskie i (około)kulinarne dla dzieci i młodzieży w Polsce w latach 1945–1989. Teksty – Funkcje – Konteksty*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2016. .... 55

## CONTENTS

### Articles

- Bożena Olszewska, Once upon a time there lived a royal couple...: Silesian fairy tales about princesses, dragons and... ..3
- Małgorzata Barańska-Guz, Self-Creative Projections of Death in Zygmunt Krasiński's Correspondence ..... 15
- Iga Monika Ranoszek, A Modern Carnival: – Humor from “the Edges of the Internet”..... 25
- Anna G. Piotrowska, Grechuta: A Poet, Composer, Teacher and Mentor ..... 39

### Reviews

Tomasz Kalniuk, Ties of Strangeness: Attempts at Disentanglement

Tomasz Michał Korczyński, Annamaria Orła-Bukowska, *Obcy w labiryncie kultur*, Warszawskie Wydawnictwo Socjologiczne, Warszawa 2016. .... 49

Kamila Kowalczyk, Children's Cooking Culture from the Inside

Anita Has-Tokarz, *Książki kucharskie i (około)kulinarne dla dzieci i młodzieży w Polsce w latach 1945–1989. Teksty – Funkcje – Konteksty*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2016. .... 55

**Zamówienia na numery archiwalne  
(do roku 2016) realizowane są przez PTL:**  
sprzedaż bezpośrednia w siedzibie PTL;  
zamówienia można składać pisemnie, telefonicznie lub e-mailowo.

**Polskie Towarzystwo Ludoznawcze  
ul. Fryderyka Joliot-Curie 12, 50-383 Wrocław  
tel. +48 (71) 375 75 83; tel./fax +48 (71) 375 75 84  
e-mail: [ptl@ptl.info.pl](mailto:ptl@ptl.info.pl)  
[www.ptl.info.pl](http://www.ptl.info.pl)**

W numerze 3: 2017 między innymi:

**ROBERT PIOTR PIOTROWSKI**

- Diabelscy muzykanci i tancerze w materiałach folklorystycznych i etnograficznych

**PIOTR GROCHOWSKI**

- Współczesne oblicza ludowych praktyk magicznych (recenzja książki Agnieszki Gołębiowskiej-Suchorskiej *Od znachorki do autorki. Rosyjska tradycja znachorska we współczesnych poradnikach magicznych*)

„Literatura Ludowa” is regularly indexed in IBSS  
International Bibliography of Social and Cultural  
Anthropology; in IBZ – CD-ROM.



Polskie  
Towarzystwo  
Ludoznawcze

Indeks 364-07X