ISSN 2657-8972

Akademia Nauk Stosowanych w Tarnowie
University of Applied Sciences in Tarnow

Humanities and Cultural Studies

Kwartalnik
Grudzień 2022
Tom 3
Numer 4

Quarterly
December 2022
Volume 3
Issue 4

Wydział Humanistyczny
Wydział Sztuki

Faculty of Humanities
Faculty of Arts

Rada Naukowa | Editorial Board

Zofia Berdychowska, Bogusław Dunaj,
Marcin Gołaszewski, Joanna Graca, Bożena Groborz,
Leszek Hońdo, Martina Kášová, Jaroslav Kušnír,
Zygmunt Mazur, Joanna Okoń, Wacław Rapak,
Jolanta Sękowska, Marcin Surzycki, Dariusz Vasina,
Teresa Wilkoń, Katarzyna Wójcik, Janusz Zdebski

Redaktor Naczelny | Editor-in-Chief

Wacław Rapak

Redaktor Zarządzający | Managing Editor

Joanna Graca

Redakcja | Editorial Team

Katarzyna Górowska
Wioletta Jachym
Ewelina Suszek

Adres redakcji | Editorial Office

Akademia Nauk Stosowanych w Tarnowie
Redakcja czasopisma
„Humanities and Cultural Studies”
ul. Adama Mickiewicza 8, 33-100 Tarnów, Poland
tel. +48 14 63 16 538
e-mail: humanities@anstar.edu.pl

© Copyright by Authors & University of Applied Sciences in Tarnow, Poland
Udostępniane na podstawie Międzynarodowej Licencji Publicznej Creative Commons Uznanie Autorstwa — Użycie niekomercyjne 4.0 | Available under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC-BY-NC 4.0)

Redakcja informuje, że wersją pierwotną (referencyjną) jest wydanie elektroniczne.
The Editorial Board informs that the reference version of the journal is the electronic edition.

Wszystkie artykuły naukowe publikowane w czasopiśmie są recenzowane.
All scientific articles published in the journal are subject to reviews.

Pełne teksty artykułów w otwartym dostępie są zamieszczane na stronie internetowej czasopisma:
Full-text articles are posted in the open-access mode on the website of the journal:
hcsjournal.pl

Humanities and Cultural Studies
ISSN 2657-8972
2022, vol. 3, no. 4, p. 3–4
Licencja / License: CC BY-NC 4.0

Spis treści

Słowo wstępne 5

Agata Kraszewska
Les professeurs ont leur propre destinée (scientifique, professionnelle, artistique). Quelques mots à propos de Monsieur le Professeur Wacław Rapak 9
Professors have their own (scientific, professional, artistic) fate. Some words about Professor Wacław Rapak

Krystyna Modrzejewska
La puissance de la folie dans *La Folle de Chaillot* de Jean Giraudoux 17
The power of madness in the *Madwoman of Chaillot* by Jean Giraudoux

Olga Bartosiewicz-Nikolaev
Artystyczna i tożsamościowa wspólnota dzieła H. Michaux i B. Fondane'a 27
Exploring the artistic identities of H. Michaux and B. Fondane — a comparative study

Małgorzata Kuta
Roberta Desnosa marzenia senne 45
Robert Desnos' dreams

Teresa Wilkoń
Tropem mitów i legend. O postaci *lazzarona* w romantycznej wizji arkadyjskiej 63
Following myths and legends. *Lazzarone* in romantic Arcadian vision

Ewelina Suszek
Na bursztynowym szlaku poezji 77
On the amber trail of poetry

Zofia Cygal-Krupa
Polskie słownictwo przyrodnicze w *Dictionarii variarum rerum [...]* J. Murmeliusza 115
Polish botanical vocabulary in J. Murmeliusz's *Dictionarii variarum rerum [...]*

Iwona Piechnik
Internationalismes dans le vocabulaire littéraire
en lituanien, islandais, finnois et hongrois 131
Internationalisms in literary vocabulary in Lithuanian,
Icelandic, Finnish and Hungarian

Anna Grabowska
Założenia interkomprehensji w językach pokrewnych
a rozwijanie autonomii studenta w kształceniu językowym 155
The assumptions of intercomprehension in related languages
and the development of student autonomy in language education

Magdalena Szczepanik-Ninin
Instructions officielles pour la classe de Cours Primaire
pouvant être réalisées grâce aux échecs en Pologne et en France 175
Official instructions for the primary school class that can be achieved
through chess in Poland and France

Agata Kraszewska
Awangarda od podszewki, czyli o dyktandzie
z galicyzmami w roli głównej 197
Avant-garde inside-out: dictation with Gallicisms in the lead role

Humanities and Cultural Studies
ISSN 2657-8972
2022, vol. 3, no. 4, p. 5–6
DOI: 10.55225/hcs.456
Licencja / License: CC BY-NC 4.0

Słowo wstępne

Szanowni Państwo,
Drodzy Czytelnicy,

oddajemy do rąk Państwa czwarty tegoroczny numer naszego czasopisma. Jest to drugi z zapowiadanych tomów jubileuszowych dedykowanych prof. dr. hab. Wacławowi Rapakowi z okazji Jego urodzin oraz jubileuszu pracy naukowej i dydaktycznej.

Podobnie jak w pierwszym tomie jubileuszowym przedstawiamy artykuły autorstwa przyjaciół i uczniów Pana Profesora. Słowo o Jubilacie zamieszczamy tym razem w wersji francuskojęzycznej, aby przybliżyć dokonania Pana Profesora szerszemu gronu światowych romanistów, wśród których nie brakuje Jego wieloletnich przyjaciół.

Pierwszą część tomu stanowią artykuły z kręgu literatury francuskiej. Krystyna Modrzejewska zajmuje się dramatem Jeana Giraudoux La Folle de Chaillot, odczytując dzieło jako utwór ponadczasowy, którego przesłanie nie uległo dezaktualizacji. Olga Bartosiewicz-Nikolaev poszukuje podobieństw w biografiach intelektualnych i artystycznych Henriego Miachaux i Benjamina Fondane'a. Swoje zainteresowania francuską awangardą, a zwłaszcza twórczością Roberta Desnosa, przedstawia Małgorzata Kuta w artykule poświęconym roli marzeń sennych w utworach poety. Teresa Wilkoń dokonuje analizy wybranych utworów polskich poetów od Słowackiego po Różewicza pod kątem motywów i wątków arkadyjskich, a zwłaszcza figury *lazzarona*, pozostającego niewątpliwie elementem szeroko pojętej społecznej tożsamości regionu Neapolu. Ewelina Suszek bada w swoim artykule literacki topos bursztynu z inkluzją i porusza się po metaforycznym bursztynowym szlaku poezji. Swoją interpretacyjną wędrówkę rozpoczyna autorka od utworów Marcjalisa czy Morsztyna, żeby dotrzeć do liryki współczesnej, m.in. do wierszy Grochowiaka i Miłosza.

Kolejne artykuły niniejszego tomu lokują się w tematyce badań językoznawczych. Zofia Cygal-Krupa podejmuje badanie polskiej leksyki przyrodniczej w *Dictionarii vararum rerum [...]* Jana Murmeliusza, a zatem w najbardziej popularnym w XVI wieku słowniku. Iwona Piechnik zajmuje się terminologią literacką w czterech językach: litewskim, islandzkim, fińskim i węgierskim w odniesieniu do historycznych podstaw kształtowania się terminologii naukowej w XIX wieku. Anna Grabowska

natomiast analizuje zjawisko interkomprehensji, ważne w kontekście nauki języków i osiągnięcia kilkujęzyczności oraz wzmocnienia autonomii osoby uczącej się.

W części *Varia* proponujemy dwa artykuły: Agata Kraszewska podsumowuje w swoim tekście doświadczenia z przeprowadzanego w latach 2013–2016 konkursowego dyktanda z języka polskiego z zapożyczeniami z języka francuskiego kierowanego do szerokiego grona młodych odbiorców. Magdalena Szczepanik-Ninin podejmuje natomiast kwestię edukacji szachowej w szkołach podstawowych w Polsce i we Francji.

Joanna Graca
Redaktor Zarządzająca

Prof. dr hab. Wacław Rapak

(fot. archiwum własne)

Humanities and Cultural Studies
ISSN 2657-8972
2022, vol. 3, no. 4, p. 9–16
DOI: 10.55225/hcs.479
Licencja / License: CC BY-NC 4.0

Agata Kraszewska
Akademia Nauk Stosowanych w Tarnowie
https://orcid.org/0000-0002-2431-2442
a_kraszewska@anstar.edu.pl

Les professeurs ont leur propre destinée (scientifique, professionnelle, artistique) Quelques mots à propos de Monsieur le Professeur Wacław Rapak[1]

Professors have their own (scientific, professional, artistic) fate

Some words about Professor Wacław Rapak

Résumé

Le texte présente la personne du Dédicataire – Monsieur le Professeur Wacław Rapak, romanisant et spécialiste en littérature, ainsi que ses réalisations scientifiques, sa carrière

[1] Le présent article est une traduction française, légèrement modifiée, du texte intitulé *Mają swoje (naukowe, zawodowe, artystyczne) losy profesorowie. Słowo o Panu Profesorze Wacławie Rapaku* publié dans le numéro précédent de « Humanities and Cultural Studies », le premier des deux numéros dédiés à Monsieur le Professeur Wacław Rapak à l'occasion de son 70e anniversaire ainsi qu'à son jubilé scientifique et didactique fêté en 2022. L'auteur tient à remercier Małgorzata Pociecha et Carine Debarges-Dusza d'avoir revu et corrigé cette traduction.

Informacja o artykule / Article information
Otrzymano (Received): 31.12.2022 • Przyjęto do druku (Accepted): 31.12.2022 • Opublikowano (Published): grudzień (December) 2022

universitaire et, en particulier, son travail à l'Ecole Nationale Supérieure d'Enseignement Professionnel de Tarnów. Ses intérêts artistiques ainsi que sa propre création artistique ont également été signalés.

Mots-clés

Wacław Rapak

Abstract

The text is dedicated to Professor Wacław Rapak, an eminent scholar, specialising in French language and literature. It presents his university career, academic achievements, and, in particular, his work for the University of Applied Sciences in Tarnow. It also mentions his interest in art as well as his own artistic output.

Keywords

Wacław Rapak

Habent sua fata libelli — il paraît que cette antique sentence, bien connue, est chère à Monsieur le Professeur. Dans la préface au premier numéro de « Humanities and Cultural Studies », il l'a développée en notant : « Les livres ont leur propre destinée, les revues scientifiques ont leur propre destinée aussi »[2]. De même, il a donné le titre *Les livres ont leur propre destinée artistique*[3] à l'un de ses plus récents articles scientifiques. Qu'il nous soit permis de paraphraser et développer cette sentence afin d'indiquer les dimensions de la destinée du Dédicataire dont il sera question dans cette modeste esquisse.

Wacław Rapak est né le 13 décembre 1952 à Jelenia Góra. C'est là qu'il a passé son enfance et qu'il est entré à l'école primaire. Il a terminé l'école élémentaire à Bytom où, plus tard, il a passé son baccalauréat au Lycée Général nºI. En 1972, il s'est lié à la ville de Cracovie en tant qu'étudiant en philologie romane à l'Université Jagellonne. Cinq ans plus tard, après avoir obtenu son master, il a commencé sa carrière professionnelle en tant qu'enseignant dans le Département de Philologie Romane — son département d'origine où il travaille jusqu'à aujourd'hui. Durant l'année académique 1980/81, grâce à une bourse, il a suivi une formation au Centre Universitaire Européen de Nancy. Plus tard, il a bénéficié encore deux fois d'une bourse du gouvernement français.

L'année 1987 marque le début de la carrière scientifique de Wacław Rapak. C'est alors que le Conseil de la Faculté de Philologie de l'Université Jagellonne lui a conféré le titre de docteur ès sciences humaines pour sa

2 Nous traduisons.
3 Nous traduisons.

thèse intitulée *Poezja Henri Michaux czyli poszukiwanie harmonii przeciwieństw*, dirigée par Madame le Professeur Anna Drzewicka. En 2005, Wacław Rapak a publié *« Après coup » précédé par « Le ressassement éternel » de Maurice Blanchot: une lecture*. Cette étude des deux premiers récits blanchotiens lui a valu d'obtenir le titre de docteur habilité à diriger des recherches. Le 23 février 2016, il a reçu de la part du Président de la République de Pologne la nomination au titre de professeur.

La littérature française moderne et contemporaine constitue l'axe des intérêts scientifiques et des recherches de Monsieur le Professeur. La méthodologie et la théorie littéraires appartiennent aussi au domaine de sa réflexion. Il a consacré nombre de ses considérations scientifiques aux questions de la modernité, des avant-gardes, de la postmodernité dans un sens large, autant philosophique que littéraire et artistique. C'est sous ce jour-ci qu'il a analysé la notion même de la littérature, de la littérarité et du littéraire. Les catégories du paradoxe, de l'ironie, du ressassement ou bien de l'intertextualité, fortement liées à la littérature (post)moderne, lui servent fréquemment de clés pour l'interprétation des œuvres d'Henri Michaux, de Georges Perec, de Jean Anouilh et d'autres écrivains de langue française du XX^{e} et XXI^{e} siècle.

Monsieur le Professeur a présenté les résultats de ses recherches au cours d'une trentaine de colloques scientifiques en Pologne, en France, en Belgique, en Roumanie et en République tchèque. Dans des revues scientifiques et des ouvrages collectifs — polonais et étrangers — il a publié plus de soixante articles. Il est un des auteurs d'un manuel consacré aux méthodes d'analyse des textes littéraires français du XX^{e} siècle ainsi qu'un co-rédacteur de quatre ouvrages collectifs et de trois numéros de la revue scientifique « Romanica Cracoviensia ».

Néanmoins, il a consacré la plupart de ses travaux scientifiques aux œuvres d'Henri Michaux, dont il est passionné depuis ses années d'études et qu'il a choisies comme sujet de son mémoire de maîtrise et de sa thèse de doctorat, ce qui a été mentionné plus haut. Les communications de colloques et les articles scientifiques de Monsieur le Professeur font preuve d'une fine et profonde connaissance de l'œuvre polyvalente d'Henri Michaux, poétique et narrative, mais aussi picturale, filmique et, en quelque sorte, musicale, abordée aussi dans son aspect intersémiotique et intermédial. Devenu expert de cette création artistique complexe, il a mûri un projet d'interprétation d'une grande envergure et basé sur des instruments d'analyse variés, projet qui a pris la forme d'un cycle d'études intitulé *Henri Michaux — dzieło wyobraźni*. La première partie, publiée en 2014, embrasse « la période verte », comme l'indique le sous-titre *„Okres zielony": 1922–1927*. La deuxième partie, parue en 2019, tient compte du temps de grands voyages, conformément au sous-titre *Czas wielkich*

podróży: 1927–1929. Monsieur le Professeur travaille à la troisième partie du cycle, consacrée à *Un certain Plume,* tout en projetant des tomes à venir.

Les travaux scientifiques de Monsieur le Professeur Wacław Rapak sont reconnus et appréciés en Pologne et à l'étranger. Il est remarquable que ses recherches ont été mentionnées dans la bibliographie des *Œuvres complètes* d'Henri Michaux, parues dans la collection renommée *Bibliothèque de la Pléiade*. Il a donné des conférences dans de nombreuses universités étrangères. En 2018, il a organisé un colloque international qui a rassemblé, autour de la création de Guillaume Apollinaire, des chercheurs de toute l'Europe, y compris des spécialistes éminents. En 2021, le colloque suivant, dont la thématique portait sur les diverses expériences artistiques d'Henri Michaux, a attiré des chercheurs du monde entier.

La traduction constitue un volet à part parmi les travaux de Monsieur le Professeur Wacław Rapak. Il a été le traducteur d'amples fragments de l'essai d'Albert Camus *Réflexions sur la guillotine* (1957) qui ont été publiés en 1991 sous le titre *Rozważania o gilotynie*. Il a traduit aussi quelques articles scientifiques de l'éminent bibliste et qumraniste français, l'abbé Jean Carmignac, ainsi que son étude *La naissance des Évangiles synoptiques* (1984), parue en polonais en 2009 (*Początki Ewangelii synoptycznych)*. La traduction d'un autre livre important de cet auteur, à savoir *Le Docteur de Justice et Jésus-Christ* (1957) attend sa publication (*Mistrz Sprawiedliwości z Qumran a Chrystus z Nazaretu*). Il convient de mentionner aussi que Monsieur le Professeur, engagé dans les préparatifs des éditions successives du « Choix Goncourt de la Pologne », a (co)dirigé les traductions des romans — lauréats de ce prix effectuées par des groupes d'étudiants de l'Université Jagellonne. En 2001 sont parus deux livres traduits sous sa tutelle: *Klientka* de Pierre Assouline (*La cliente*, 1998) ainsi que *29,99* de Frédéric Beigbeder (*99 francs,* 2000). Néanmoins, c'est le recueil d'œuvres poétiques d'Henri Michaux *Meskalina i muzyka*, traduit en coopération avec Jakub Kornhauser et édité en 2021, qui constitue indubitablement son plus grand succès dans ce domaine. Le choix de textes, effectué par les traducteurs eux-mêmes, avait pour but de montrer la richesse des nuances et la diversité formelle de la poésie michalcienne ainsi que son ouverture aux différentes interprétations et aux réalisations du poète relatives à d'autres arts[4]. Cet objectif a été pleinement atteint.

Monsieur le Professeur associe de manière fructueuse les recherches scientifiques au travail didactique et à l'activité organisationnelle. A l'Université Jagellonne, il a été tuteur de plus de trois cents masters et de trois doctorats. Six autres doctorants préparent leurs thèses sous sa tutelle.

[4] Voir: J. Kornhauser, W. Rapak, *W krainie białych plam*, https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/w-krainie-bialych-plam/ [consulté le 25 juillet 2022].

Il a été rapporteur de trois thèses d'habilitation et de huit thèses de doctorat. Actuellement, il assure la fonction de Directeur de l'Institut de Philologie Romane ainsi que celle de Vice-Président du Conseil de la Discipline : Science de la littérature. Il est aussi rédacteur en chef de la revue scientifique « Romanica Cracoviensia ».

Lié depuis cinq décennies à Cracovie et à la plus ancienne université de Pologne — Alma Mater cracovienne — Monsieur le Professeur Wacław Rapak s'est aussi inscrit à tout jamais dans l'histoire de Tarnów ainsi que dans celle de l'Ecole Nationale Supérieure d'Enseignement Professionnel de Tarnów, le premier et le plus grand parmi les établissements de ce type en Pologne. Dans *Encyklopedia Tarnowa*, publié en 2010, on retrouve une notice biographique de Wacław Rapak de la plume de Madame le Professeur Zofia Cygal-Krupa. C'est la dimension « tarnovienne » de l'activité de Monsieur le Professeur qui sera mise en valeur ci-dessous.

En 1995, il a commencé à travailler au Collège de Formation des Maîtres de Langues Etrangères de Tarnów où, jusqu'en 2000, il a exercé la fonction de tuteur scientifique de la section du français délégué par le Département de Philologie Romane de l'Université Jagellonne. C'est pour cette raison qu'il a été membre, de 1996 à 1999, du Groupe des Langues Etrangères du Conseil de la Formation de Maîtres auprès du Ministère de l'Education Nationale. En 1998, l'Ecole Supérieure d'Enseignement Professionnel de Tarnów a été créée, prenant par la suite le nom d'Ecole Nationale Supérieure d'Enseignement Professionnel de Tarnów et, en 2022, celui d'Académie des Sciences Appliquées. Dans ce nouvel établissement, il a occupé le poste de maître de conférences et a dirigé le Département de Français (depuis 2008, le Département de Philologie Romane). Il a exercé la fonction de chef du Département jusqu'à 2009, et puis de nouveau de 2015 à 2016. Qui plus est, de 2007 à 2015, il a occupé le poste de Vice-Recteur chargé des affaires générales (puis Vice-Recteur chargé de la coopération et du développement). De 2009 à 2011, il a également exercé la fonction de Directeur de l'Institut des Sciences Humaines de l'Ecole Nationale Supérieure d'Enseignement Professionnel de Tarnów. Actuellement, il est rédacteur en chef de « Humanities and Cultural Studies », revue scientifique de la Faculté des Sciences Humaines et de la Faculté des Arts, créée en 2017.

Si l'on remonte aux premières années du travail de Monsieur le Professeur à l'Ecole Nationale Supérieure d'Enseignement Professionnel de Tarnów, on ne peut pas sous-estimer son grand apport dans la formation des études romanes. Avec son adjointe, Mme Małgorzata Pociecha, il a organisé le fonctionnement du Département de Français. Il a créé une équipe d'enseignants qui assurait un haut niveau d'études aux étudiants. Il a motivé les collègues plus jeunes à s'engager dans des recherches scientifiques en les inspirant et encourageant dans leur carrière. A cette fin, il a initié entre autres une série de rencontres scientifiques dans le cercle des romanisants de l'Ecole Nationale Supérieure d'Enseignement

Professionnel de Tarnów. Quelques doctorats sont le fruit de ce soutien indéfectible. Prenant soin de la qualité des ressources de la bibliothèque romanisante, il a offert à la Bibliothèque de l'Ecole — qu'il a toujours soutenue — des manuels et de précieux exemplaires de classiques de la littérature française. Les étudiants suivant ses cours et participant à ses séminaires l'appréciaient et l'apprécient non seulement en tant que spécialiste en littérature qui parle un français excellent, mais aussi en tant qu'humaniste qui appréhende la littérature à la lumière de la pensée philosophique et connaisseur des arts. A l'Ecole Nationale Supérieure d'Enseignement Professionnel de Tarnów, il a dirigé de nombreux mémoires de licence.

Dévoué à l'activité didactique et au travail pour le Département, l'Institut et l'Ecole, il a des mérites exceptionnels quant à la promotion de la langue et de la culture françaises à Tarnów et dans sa région. Il a cherché à créer à l'Ecole Nationale Supérieure d'Enseignement Professionnel de Tarnów « une plate-forme de la promotion du français », selon ses propres mots. Sous l'inspiration et la tutelle scientifique de Monsieur le Professeur, les enseignants et les étudiants en philologie romane entreprennent jusqu'à aujourd'hui différentes initiatives. La « Fête de la Francophonie » est organisée tous les ans depuis 2003 et rassemble de nombreux passionnés de la langue française et de la culture des pays francophones. En 2012, dans les murs de l'Ecole ainsi que sur la place du marché tarnovienne se sont déroulées les «Journées de la Langue et de la Culture Françaises à Tarnów», une manifestation culturelle de première importance. Parmi les initiatives adressées aux apprenants de français dans la ville et la région, il convient de mentionner aussi diverses rencontres thématiques, ateliers et concours. Ces manifestations culturelles ont plusieurs fois accueilli les représentants du Consulat et de l'Ambassade de France ainsi que ceux de l'Institut Français de Cracovie. Leur présence, sollicitée par Monsieur le Professeur, a apporté à la philologie romane de Tarnów le soutien et la reconnaissance de la part de ces institutions.

En travaillant en étroite collaboration avec de nombreuses écoles et enseignants de français de Tarnów et de la région, Monsieur le Professeur a consolidé le milieu des romanisants qui lui voue une grande estime et sympathie. Dans le but d'encourager les enseignants de français à poursuivre leur formation continue, il a contribué à ouvrir à l'Ecole Nationale Supérieure d'Enseignement Professionnel de Tarnów des études post-universitaires qu'il a dirigées et dont il a mené des cours, ainsi qu'à organiser des formations et des ateliers didactiques. De plus, il donnait son appui aux initiatives concernant la langue et la culture françaises qui se déployaient à l'échelle des écoles. Il chérit particulièrement le « Concours Interscolaire de la Chanson Française », dont il préside le jury depuis des années, concours organisé par le Lycée Général n°IV de Tarnów. Il est à noter que ses nombreuses années d'expérience dans l'organisation de l'Olympiade de langue française

à Cracovie ont largement contribué à une fructueuse coopération de Monsieur le Professeur avec les écoles de la région.

Si on parle de l'activité et des diverses fonctions assurées par Monsieur le Professeur Wacław Rapak, on ne peut pas omettre son engagement dans le milieu des chercheurs. Membre de l'Association Académique des Romanistes Polonais *Plejada* ainsi que de la Commission Néophilologique de l'Académie Polonaise des Arts et des Sciences à Cracovie, il s'est lié aussi au milieu académique tarnovien. Durant des années, il a coopéré avec la Filière de la Société Littéraire Adam Mickiewicz de Tarnów. Depuis 2009, il adhère à la Société Scientifique Tarnovienne et il est Membre du Conseil de cette Société. Visant à consolider les milieux scientifiques de Tarnów, la Société s'attache aussi à donner aux étudiants les plus doués un espace favorable à leur développement scientifique. Monsieur le Professeur a des mérites particuliers pour le concours « Perły Tarnowa » que la Société adresse aux étudiants. Il est membre du jury de ce concours depuis sa première édition en 2012.

Eu égard à son travail et à ses accomplisements, le Dédicataire a reçu plusieurs distinctions honorifiques. En 2003, le gouvernement français l'a nommé Chevalier de l'Ordre des Palmes Académiques pour ses mérites dans la diffusion de la culture française. Les décorations civiles polonaises lui ont été décernées aussi: en 2005 la Croix d'Argent du Mérite, en 2009 — la Médaille d'Or pour Long Service. En 2006, il a reçu le Prix du Recteur de l'Université Jagellonne du second degré et, en 2013, la Médaille du Mérite pour des services rendus à l'Ecole Nationale Supérieure d'Enseignement Professionnel de Tarnów.

Savant, érudit et un excellent orateur, Monsieur le Professeur s'est fait connaître comme passionné et connaisseur des arts ainsi que comme artiste. Il apprécie le cinéma et la musique, en particulier la chanson française. La peinture l'intéresse vivement, surtout les œuvres de Vermeer van Delft et celles des impressionnistes. Les arts plastiques pratiqués par Henri Michaux éveillent en lui le désir de s'essayer dans ce domaine. La scène théâtrale ne lui est pas étrangère. Il s'est exercé à cet art dans un théâtre d'amateur à Bytom et puis, durant ses années d'études, dans un atelier théâtre de langue française. De plus, Monsieur le Professeur est un poète, quoiqu'il reste très discret à ce propos. C'est un honneur pour « Humanities and Cultural Studies » d'avoir la possibilité de publier deux poèmes du Dédicataire[5].

[5] Le lecteur trouvera un poème de Wacław Rapak dans notre texte *Mają swoje (naukowe, zawodowe, artystyczne) losy profesorowie…* publié dans le numéro précédent de « Humanities and Cultural Studies », disponible à l'adresse https://journals.anstar.edu.pl/index.php/hcs/issue/view/51/23, p. 15. L'autre poème est à retrouver dans ce numéro-ci, dans l'article de Małgorzata Kuta.

Monsieur le Professeur s'est fait connaître aussi en tant qu'homme de dialogue dans toute situation. Il a le don de rassembler, d'éveiller l'esprit d'équipe, de créer une ambiance d'amitié et de coopération harmonieuse. Il appréhende les choses sous un jour positif. Exigeant, il garde pourtant dans son attitude par rapport aux autres l'esprit — pour ainsi dire — lévinassien, celui du respect et du soin d'autrui, et encore celui d'une grande ouverture. Il a marqué d'un sceau indélébile non seulement l'histoire de l'Ecole Nationale Supérieure d'Enseignement Professionnel de Tarnów, celle des études romanes à Tarnów, mais aussi l'histoire personnelle de plusieurs parmi ses étudiants et collaborateurs.

Humanities and Cultural Studies
ISSN 2657-8972
2022, vol. 3, no. 4, p. 17–25
DOI: 10.55225/hcs.425
Licencja / License: CC BY-NC 4.0

Krystyna Modrzejewska
Université d'Opole
https://orcid.org/0000-0002-5968-7017
kmodrzew@uni.opole.pl

La puissance de la folie dans *La Folle de Chaillot* de Jean Giraudoux

The power of madness in the *Madwoman of Chaillot* by Jean Giraudoux

Résumé

La Folle de Chaillot de Jean Giraudoux permet à l'auteur de présenter par une simple histoire de sauver le monde par la folle le message très important. Les enjeux et les ménaces du monde contemporain, consommation gigantesque et manque de respect de la nature, mènent tout droit vers une grande catastrophe.

Mots-clés

Jean Giraudoux, le théâtre, la folie, les menaces du monde, sauver le monde

Abstract

Madness in the Madwoman of Chaillot by Jean Giraudoux allows the author to present a simple story of saving the world by a madwoman with a serious and important message. It concerns the threats of the contemporary world to the author, but also to ours, in which gigantic consumption and disrespect for nature lead straight to a great catastrophe.

Keywords

Jean Giraudoux, theatre, madness, threats of the world, saving the world

Informacja o artykule / Article information

Otrzymano (Received): 21.07.2022 • Przyjęto do druku (Accepted): 18.11.2022 • Opublikowano (Published): grudzień (December) 2022

Jean Giraudoux (1882–1944), visionnaire et témoin de son temps, se révèle aussi bien dans ses textes publicitaires, sa réflexion plus directe sur le monde que dans ses textes littéraires. Son engagement moraliste ou humaniste (témoignages de guerre, reportages, critique littéraire) caractérise l'ironie, le double, qui :

> tend à être fort marquée par une forte subjectivité, mais que cette subjectivité se trouve comme compensée ou voilée par un degré relativement important d'abstraction. C'est donc un double éloignement, un double détour que l'on constate par rapport aux données factuelles que le lecteur pourrait s'attendre à voir figurer dans ces textes[1].

Ce double se révèle aussi dans sa dernière pièce *La Folle de Chaillot* (1945) où la folie rend la matière très complexe permettant de faire passer un message très important.

Giraudoux lui-même s'inquiète :

> L'incompréhension, sinon le mépris du public, a été axiome de certain théâtre parisien. Il s'agit de plaire, par les moyens les plus communs et les plus vils. Comme la langue française, parlée et écrite, résiste d'elle-même à ce chantage et n'obéit qu'à ceux qu'elle estime, c'est contre elle qu'a été menée l'offensive, et l'on a trouvé, pour les pièces où elle n'était pas insultée et avachie, un qualificatif qui équivaut, paraît-il, aux pires injures, celui de pièces littéraires[2].

La puissance de la folie comme moyen d'expression, bien chère à Giraudoux, est incluse dans la réflexion concluante de Michel Foucault, qui a bien étudié ce phénomène :

> par la folie une œuvre qui a l'air de s'engloutir dans le monde, d'y révéler son nonsens, et de s'y transfigurer sous les seuls traits du pathologique, au fond engage en elle le temps du monde, le maîtrise et le conduit; par la folie qui l'interrompt, une œuvre ouvre un vide, un temps de silence, une question sans réponse, elle provoque un déchirement sans réconciliation où le monde est bien contraint de s'interroger. Ce qu'il y a nécessairement profanateur dans une œuvre s'y retourne et, dans le temps de cette œuvre effondrée dans la démence, le monde éprouve sa culpabilité. Désormais et par la médiation de la folie c'est le monde qui devient coupable (pour la première fois dans le monde occidental) à l'égard de l'œuvre ; le voilà requis par elle, craint de s'ordonner à son langage, astreint par elle à une tâche de reconnaissance, de réparation ; à la tâche de rendre raison de cette déraison et à cette déraison[3].

1 A. Jauer, L. Victor, M. Brémond, *Avant-propos*, [in :] *Giraudoux critique, essayiste et témoin de son temps*, « Cahiers Jean Giraudoux 2016 », no 44, Paris 2016, p. 19.
2 J. Giraudoux, *La littérature*, Paris 1994, pp. 202–203.
3 M. Foucault, *Histoire de la folie*, Paris 1964, p. 303.

L'événement dramatique est assez simple. Le premier acte se déroule sur la terrasse d'un café „Chez Francis", en bordure de la Seine, le café magnifique où se réunissaient les comédiens de la Comédie Champs-Elysées et Giraudoux avec. Le second acte se passe dans un sous-sol fermé. Le Président, le Baron, le Prospecteur cherchent du pétrole à Chaillot, mais se heurtent aux barrières qu'oppose l'urbanisme à la spéculation. L'arrivée de la Folle va déterminer à intervenir contre ces „mecs" dont le Chifonnier dénonce les trafics. Le deuxième volet de la pièce prend la forme d'un procès. Un conseil délirant des quatre folles, l'accusation des exploiteurs de l'humanité commence. Le Chiffonnier s'acquitte avec gouaille et emphase de leur défense, en célébrant avec impudence l'égoïsme et les intrigues de deux cents familles. La sentence condamne les affairistes à la trappe. Attirés par le pétrole, ils s'y précipitent tous. En échange, de ce souterrain ressortent délivrés et pleins de reconnaissance, botanistes, zoologues et amoureux transis.

Dans cette vision simpliste du monde les solutions sont radicales. Tous ces méchants qui se trouvent sur la liste récitée par Le Sourd-muet et traduite par Irma La Plongeuse doivent disparaître :

> Les présidents de conseil d'administration ; les administrateurs délégués ; les prospecteurs conscients ; les coulissiers à report ; les secrétaires généraux de syndicats de l'entreprise ; les députés des Alpes-Maritimes affectés au budget du Maroc ; les expropriateurs patentés ; Monsieur Duplat Vergorat, sans profession... Monsieur X, publicitaire, etc... etc... etc...[4] (F, 959)

Selon Pierre « ils s'entendent tous, ils se tiennent tous. Ils sont liés plus serrés les uns aux autres que les alpinistes par leur chaîne » (F, 959).

La Folle prend sa décision : „Qu'avez-vous, tous à lamenter, au lieu d'agir. Vous pouvez tolérer cela, un monde où l'on ne soit pas heureux, du lever au coucher? Où l'on ne soit pas son maître? Seriez-vous lâches? Puisque vos bourreaux sont les coupables, Fabrice, il n'y a qu'à les supprimer" (F, 959). Plus tard Aurélie déclare s'adressant à Gabrielle et à Constance :

> Ceux qu' affament la terre, qui volent nos boas, qui préparent la guerre, qui touchent des commissions, qui se font nommér aux places sans diplômes, qui corrompent les jeunes gens, vont être ici, réunis dans cette salle. Avons-nous le droit de les supprimer en bloc? Si vous êtes d'accord, j'ai le moyen! (F, 974–975)

Les propos du Chiffonnier qui a à défendre l'exploiteur, le banquier s'inscrivent bien dans cette narration ironique et humoriste. À la question de savoir s'il les connaît, il répond : „J'ai passé trois ans tous les matins

[4] J. Giraudoux, *La Folle de Chaillot*, [in :] J. Giraudoux, *Théâtre complet*, Paris 1991, p. 959. Les citations de cette édition signées dans le texte (F, numéro de la page).

devant la maison de Basil Zaharov. Si je les connais! Rien que des fleurs dans la poubelle!" (F, 980).

Aurélie, La Folle de Chaillot qui a la mission de sauver le monde, est une femme extravagante, comme toutes les femmes dans le théâtre giralducien[5]. Elle est certes une authentique vieille femme avec ses habitudes : l'attachement aux amies, le goût des animaux, des objets, des toilettes, des souvenirs, celui aussi des discussions vaines dont on perd le fil, le goût de donner des leçons et de faire bénéficier tout un chacun de son expérience. Elle est une combattante, une missionnaire. Elle est en accord avec les forces profondes de la vie et de la nature. Parmi ses compagnes, au milieu des représentants du petit peuple, elle a sa personnalité, son autorité naturelle. Le bien absolu est pour elle la joie de vivre. Le mal absolu, incarné par les affairistes, lie l'argent au manque d'amour véritable. La longue exposition du drame montre bien le psychisme humain dominé par le besoin d'amour. D'un côté, il y a les vies des puissants qui sont des ratés affectifs et amènent attentats, suicides et la mort, de l'autre, les vies modestes aux plaisirs simples liés à l'ouverture, à la curiosité, à l'entraide. Aurélie désire être heureuse donnant l'impression de rechercher avant tout son plaisir. Elle en parle avec ses consœurs :

> Mais vous êtes menacées autant que moi, pauvres folles! Saint-Sulpice est condamné, et Passy. Vous risquez d'être délogées sans retard et d'errer dans Paris comme deux vieilles chouettes. [...] Vous n'avez pas d'œil que d'oreille, Gabrielle, sinon vous auriez vu que tous ces hommes qui partout se donnent des airs de constructeurs sont voués secrètement à la destruction. Leur édifice le plus neuf n'est que le mannequin d'une ruine. Voyez nos conseillers municipaux et leurs entrepreneurs. Tous ce qu'ils bâtissent comme maçons, ils le détruisent comme francs-maçons. Ils bâtissent des quais en détruisant les rives, voyez la Seine, des villes en détruisant la campagne, voyez le Pré-aux-Clercs, le Palais de Chaillot en détruisant le Trocadéro. [...] Ils usent l'espace et le ciel avec leurs lunettes d'approche, et le temps avec leurs montres. L'occupation de l'humanité n'est qu'une entreprise universelle de démolition. Je parle de l'humanité mâle (F, 969–970).

L' éloquence, nous l'admirons dans toutes les pièces giralduciennes. La puissance de la Folle grâce à sa langue et à ses visions est si grande qu'elle est capable par ses paroles de ramener à la vie Pierre, le garçon sauvé de la noyade. Elle lui décrit son bonheur, entre le souvenir de l'amour perdu et la lecture inlassable d'un numéro du *Gaulois* de 1896, car elle ne veut pas se „gâter la vie avec leurs actualités" (F, 952). Elle lui parle de la lettre quotidienne qu'elle envoie à elle-même. Elle lui

[5] K. Modrzejewska, *Jean Giraudoux, visionnaire et témoin de son temps dans „La Française et la France"*, [in :] Giraudoux critique, op. cit., pp. 137–150; G. Teissier, *L'image de la femme dans l'oeuvre de Jean Giraudoux*, [in :] *La femme dans la littérature française — le symbole et réalité*, Opole 1999, pp. 129–139.

présente une vision attrayante de la vie, celle qui mérite d' être vécue : „Tous les vivants ont de la chance, Fabrice... Évidemment, au réveil, ce n'est pas toujours gai" (F, 951).

L'importance de la langue Giraudoux la décrit dans *La littérature* :

> C'est qu'il lui [le public] révèle sa vérité à lui, qu'il lui confie, pour lui permettre d'organiser sa pensée et sa sensibilité, ce secret dont l'écrivain est le seul dépositaire : le style. C'est ce qu'elle réclame aussi au théâtre. [...] L'affection qu'il conserve pour le théâtre en vers est l'expression de cette vénération pour le style et le vocabulaire[6].

La maestria de Giraudoux est commentée par Antoinette Weber-Caflisch :

> Tout son discours montre qu'il suffit, à ses yeux, de donner à sa pensée un certain tour paradoxal pour annuler ce qu'on souhaite refuser. C'est ainsi qu'elle use de ce qui ne sont jamais que procédés rhétoriques, à la façon de véritables machines argumentves qu'elle sait rendre particulièrement performantes[7].

L'identité double du personnage de la Folle est a priori l'incarnation de cette dualité que représente l'art dramatique. Les visions de la Folle ne sont jamais « pro-posées » sur la scène, comme le constate Choukri Hallak, mais « sup-posées » : jamais montrées au spectateur, mais suggérées d'une façon permanente à travers un rapport conventionnel de jeu et d'anti-jeu[8]. Le personnage de la Folle semble vrai et dénonce ce qui est faux. Le rêve peut aussi bien être la réalité qu'un mensonge, une vérité qu'une illusion. Enfin c'est elle, La Folle, qui décide quand elle se choisit „folle" et quand elle devient Aurélie. Elle se déclare libre et responsable. Ainsi, la folie se substitue à la raison, la fantaisie à la logique, l'imaginaire au réel. On l'observe dans le dialogue entre Le Chiffonnier et La Folle où il parle de l'invasion, reprochant à la Folle : „Vous, vous vivez dans un rêve. Quand vous avez décidé le matin que les hommes seraient beaux, les deux fesses que votre concierge porte au visage deviennent de petites joues à baiser. Nous, ce pouvoir nous manque" (F, 957). C'est l'une des dimensions poétiques de cette pièce, car le rêve peut être aussi bien une réalité qu'un mensonge, une vérité qu'une illusion, une faiblesse qu'une puissance.

C'est le Chiffonnier qui décrit le monde :

> Alors le monde est plein de mecs. Ils mènent tout, ils gâtent tout. Voyez les commerçants. Ils ne vous sourient plus. Ils n'ont d'attention que pour eux. Le boucher dépend du mec du veau, le garagiste du mec de l'essence, le fruitier du mec des

6 J. Giraudoux, *La littérature*, op. cit., p. 206.

7 A. Weber-Caflisch, *A propos de „La Folle de Chaillot" : Une réflexion sur l'utopie*, [in :] *La Folle de Chaillot 1945–1995. Lectures et métamorphoses*, Paris 1997, p. 91.

8 Ch. Hallak, *La dialectique du vrai et du faux dans „La Folle du Chaillot",* [in :] ibid., pp. 41–42.

> légumes. On ne peut imaginer jusqu'à où va le vice. Le légume et le poisson sont en cartes. Je suis sûr qu'il y a un mec des salsifis, un mec du maquereau. [...] Il y a un mec de chaque consommation. Aussi tout renchérit, Comtesse. Vous buvez votre vin blanc cassis. Sur vos vingt sous, deux pour le mec vin blanc, deux pour le mec cassis. [...] L'époque des esclaves arrive. Nous sommes là les derniers libres (F, 958–959).

On entend ici le même souci de Giraudoux exprimé dans *Pleins pouvoirs*. Il y a des liens étroits qui unissent la pièce à ce recueil d'essais politiques (*Les travaux de la France*, juillet 1939) où il dénonçait, sans complaisance, l'égoïsme et la rapacité d'une mafia d'intermédiaires. Conscient depuis *Siegfried* que le théâtre porte un message mieux et plus loin que le texte écrit, il a ajouté à la pièce les idées sur l'urbanisme qu'il défendait depuis plus de quinze ans. Pour animer ses considérations politiques et philosophiques, il les a personnifiées dans une fable, à la manière d'un apologue.

La Folle fait penser à Isabelle d'*Intermezzo* qui sait toujours voir l'invisible et continue à vouloir redresser les torts de la société. L'œuvre de Giraudoux se situe „sur la frontière [...] du ludique et du sérieux"[9]. La Folle et ses amies, les Folles, assument le grotesque de la caricature. Les silhouettes sympathiques de la place de l'Alma sont encore plus légères. Le Chifonnier, la réplique moderne du Mendiant d'*Electre*, partage avec lui la diction mordante. Le choix y devient aussi „typiquement giralducien : le choix, contre toute la valeur divine ou héroïque, en faveur d'une humanité quotidienne"[10].

La „fantaisie d'une imagination acrobatique, d'une rare beauté théâtrale" selon les critiques américains, est due aussi à l'image des folles[11]. Toutes les quatre sont pittoresques. Les didascalies les décrivent ainsi: „*La Folle de Chaillot apparaît. En grande dame. Jupe de soie faisant la traîne, mais relevée par une pince à linge de métal. Souliers Louis XIII. Chapeau Marie-Antoinette. Un face-à-main pendu par une chaîne. Un camée. Un cabas.*" (F, 940). Ses consœurs sont aussi fantaisistes qu'elle : „*Entrent Constance, la Folle de Passy, et Gabrielle, la Folle de Saint Sulpice. Constance en robe blanche à volants avec chapeau Marie-Antoinette à voilette, solides bottines élastiques. Gabrielle faussement simple avec toque et manchon 1880, et exagérément fardée et minaudière*" (F, 966).

La folie prend dans la pièce des figures différentes. Se déclinant dans aberration, aliénation, mégalomanie, irrationnel, déraison, extravagance, absurdité, elle autorise l'introduction d'éléments inhabituels dansle monde poétique. Tout d'abord, le personnage de la Folle de Chaillot qui

---

9 G. Genette, *Palimsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982, p. 44.
10 Ibid., p. 489.
11 G. Teissier, *La Folle de Chaillot. Notice*, [in :] J. Giraudoux, *Théâtre complet*, op. cit., p. 1257.

est différente des autres et étrangère au monde. Sa mission de sauver le monde avec ses trois consœurs : Constance — La Folle de Passy, Gabrielle — la Folle de Saint-Sulpice, Joséphine — La Folle de la Concorde, est aussi bien fabuleuse que fantaisiste. L'identité double du personnage rend la distinction entre le vrai et le faux bien difficile. Surtout qu'en deux actes on a établi le diagnostic des maux du monde et appliqué le remède définitif. Comme dans les contes de fées, les méchants sont éliminés et les bons peuvent librement respirer.

La Folle de Chaillot joue sur l'illusion comique et ses conventions. On ne sait pas si cette extermination des „mecs" n'est pas la solution aux problèmes agités dans *Pleins* pouvoirs. Dans cette convention, on arrive à ne pas être sûr de savoir si la victoire de la Folle est réelle ou si elle est seulement une victoire de son imagination. Dans l'avant-dernière scène il y a le même genre de procédé dramaturgique que dans Judith. L'espace-temps scénique se déplace, se scinde et livre au spectateur une scène qui dérègle le processus dramatique — une vision hallucinatoire. Cette scène survient au moment où la Folle accomplit son acte d'extermination des „mecs" :

> *À partir de ce moment, les paroles des amies de la Folle ne sont plus perceptibles. Ils parlent entre eux, pleins de joie. On voit leurs lèvres remuer, mais on n'entend que le sourd-muet. Le mur opposé au mur du souterrain s'est ouvert, des cortèges sortent, que seule la Folle voit…* (F, 997)

La scène se dédouble. Le spectateur voit ce que voit la Folle, mais voit aussi et entend ce que la Folle ne voit ni n'entend.

La pièce traduite en de nombreuses langues, a été représentée dans vingt-sept pays[12]; Guy Teissier l'appelle „pièce antipsychiatrique" : « contre l'angoisse permanente, une folie bien tempérée, entre manie et bon sens, peut permettre de l'ordre dans une société peut-être plus folle que ses fous »[13]. Pièce prophétique, puisqu'on a cherché du pétrole sous Paris. Depuis que Giraudoux a écrit *La Folle de Chaillot*, jamais la phrase de Pierre n'a cessé d'être d'actualité : „Ce qu'on a fait avec du pétrole. De la misère. De la guerre. De la laideur. Un monde misérable" (F, 956). Et on voit bien que Les Folles de la pièce ne s'opposent à rien de moins qu'à la déshumanisation du monde : „Pourquoi y a-t-il des voleurs? Pourquoi n'y a-t-il presque plus que des voleurs? [Constance répond :] Parce que l'argent est le roi du monde (F, 973). Et dans cette pièce poétique la folle du logis, l'imagination au pouvoir tient victorieusement tête à l'argent, maître des hommes et de l'univers. On peut parler d'une pièce politique car elle dénonce la conspiration de la finance et des affaires — menace de toute l'humanité

12 Ibid., p. 1256.
13 Idem.

d'uniformisation, de robotisation. La pièce est aussi écologiste, le souci des animaux et des plantes, des maisons et de l'air le prouve.

Les ruses de la folie, le triomphe de la folie, son double aspect n'est pas facile à déchiffrer si on ajoute sa portée tragique. C'était visible aussi dans la réception de la pièce à Cracovie où la surprise des spectateurs face à ce mélange inhabituel de sérieux et de ridicule dominait dans les comptes-rendus[14]. Et, pourtant, à la fin de la pièce, une phrase concernant Aurélie résonne assez fort: „Il suffit une femme de sens pour que la folie du monde sur elle se casse les dents" (F, 999). En effet, la caractéristique de la folie, c'est le pouvoir de se libérer de tout ce qui semble faux, de se réfugier dans la solitude intérieure susceptible de provoquer, sur le plan scénique, un savant désordre et un vacarme presque inhumain. Or ce pouvoir est une faculté de l'imagination, une dialectique qui se dramatise essentiellement selon le phénomène de la découverte poussant l'héroïne à reconnaître le monde et à se reconnaître dans le monde. La reconnaissance de la Folle intervient au moment où elle „se déclare" libre et responsable, où elle prend conscience d'être différente des autres et étrangère au monde, où elle se choisit folle, où elle se montre vraie et devient Aurélie. Alain Duneau nous fait découvrir que : „Aurélie est avant tout médiatrice entre la réalité et nos émotions, la porte-parole de nos interrogations et de nos idéaux, sorte d'imago féminine au fond de nos esprits — ou, pour parler plus simplement, une (arrière-) grand-mère comme nous aimerions tous avoir"[15].

Jean Giraudoux avait de la chance car c'est Louis Jouvet, grand metteur en scène, qui créait toutes ses pièces. Le metteur en scène avait bien conscience de lui devoir une partie de son succès[16]. Cette conscience est partagée par Giraudoux qui avoue : „Le régisseur est donc infiniment plus qualifié que l'auteur pour établir entre la pièce et les possibilités de son théâtre cette adaptation qui donnera le succès"[17]. Et la folie a permis à Giraudoux de transmettre sur la scène un message très important, un message qui n'a rien perdu de sa force prouvant son génie de visionnaire vigilant, car aujourd'hui, dans notre monde, la gigantesque consommation ainsi que le manque de respect pour la nature nous poussent tout directement et assez vite vers une grande catastrophe.

14 K. Modrzejewska, *Création de „La Folle" en Pologne*, [in :] *La Folle de Chaillot 1945–1995. Lectures et métamorphoses*, Paris 1997, « Cahiers de Jean Giraudoux » n°25 , pp. 193–199.

15 A. Duneau, *Sublimation*, [in :] *La Folle de Chaillot 1945-1995*, op. cit., p. 13.

16 M.-C. Hubert, *Qu'est ce que le théâtre pour Giraudoux?*, [in :] *Giraudoux critique*, op. cit., p. 233.

17 J. Giraudoux, *La littérature*, op. cit., p. 230.

La bibliographie

Duneau A., *Sublimation*, [in :] *La Folle de Chaillot 1945–1995. Lectures et métamorphoses*, Dossier établiu par Guy Teissier et Pierre d'Almeida, Paris 1997, p. 11–24.

Foucault M., *Histoire de la folie*, Paris 1964.

Genette G., *Palimsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982.

Giraudoux J., *La Folle de Chaillot*, [in :] J. Giraudoux, *Théâtre complet*, Paris 1991.

Giraudoux J., *La littérature*, Paris 1994.

Hallak Ch., *La dialectique du vrai et du faux dans „La Folle du Chaillot"*, [in :] *La Folle de Chaillot 1945–1995. Lectures et métamorphoses*, Dossier établiu par Guy Teissier et Pierre d'Almeida, Paris 1997, p. 41–56.

Hubert M.-C., *Qu'est ce que le théâtre pour Giraudoux?*, [in :] *Giraudoux critique, essaiste et témoin de son temps, Cahiers Jean Giraudoux* 2016, no 44, Paris 2016, p. 223–236.

Jauer A., L. Victor, M. Brémond, *Avant-propos*, [in :] *Giraudoux critique, essaiste et témoin de son temps, Cahiers Jean Giraudoux* 2016, no 44, Paris 2016, p. 17–23.

Modrzejewska K., *Création de „La Folle" en Pologne*, [in :] *La Folle de Chaillot 1945––1995. Lectures et métamorphoses*, Dossier établiu par Guy Teissier et Pierre d'Almeida, Paris, 1997, p. 193–200.

Modrzejewska K., *Jean Giraudoux, visionnaire et t'moin de son temps dans « La Française et la France »*, [in :] *Giraudoux critique, essaiste et témoin de son temps, Cahiers Jean Giraudoux* 2016, no 44, Paris 2016, p. 137–149.

Teissier G., *La Folle de Chaillot. Notice*, [in :] J. Giraudoux, *Théâtre complet*, Paris 1991, p. 1251–1258.

Teissier G., *L'image de la femme dans l'oeuvre de Jean Giraudoux*, [in :] *La femme dans la littérature française – le symbole et réalité*, Opole 1999, p. 129–139.

Weber-Caflisch A., *A propos de „La Folle de Chaillot" : Une réflexion sur l'utopie*, [in :] *La Folle de Chaillot 1945–1995. Lectures et métamorphoses*, Dossier établiu par Guy Teissier et Pierre d'Almeida, Paris 1997, p. 85–117.

Humanities and Cultural Studies
ISSN 2657-8972
2022, vol. 3, no. 4, p. 27–43
DOI: 10.55225/hcs.436
Licencja / License: CC BY-NC 4.0

Olga Bartosiewicz-Nikolaev
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
https://orcid.org/0000-0002-1332-2469
olga.bartosiewicz@uj.edu.pl

Artystyczna i tożsamościowa wspólnota dzieła H. Michaux i B. Fondane'a

Exploring the artistic identities of H. Michaux and B. Fondane — a comparative study

Świat nie oczekuje od pana teorii, tylko doświadczenia.
[Emil Cioran do Henriego Michaux]

Abstract

Celem artykułu *Artystyczna i tożsamościowa wspólnota dzieła H. Michaux i B. Fondane'a* jest porównanie twórczości poetów, których biografia intelektualna i artystyczna posiada wiele punktów stycznych. Obaj pochodzą z peryferii „światowej republiki literatury" (w ujęciu Pascale Casanovy) i obaj wpisali się w międzynarodowy kapitał literacki dzięki decyzji o emigracji do Paryża (Michaux przyjechał z Belgii, Fondane — z Rumunii). Obaj sięgają po podobne modernistyczne strategie literackie, wykorzystują w swojej twórczości potencjał rozwijającej się w latach dwudziestych XX wieku sztuki filmowej, a inspirację wiodącą indywidualnej ścieżki artystycznej zarówno w przypadku Michaux, jak i u Fondane'a można interpretować w kategoriach „poetyki doświadczenia".

Słowa kluczowe

Henri Michaux, Benjamin Fondane, modernizm, światowa republika literatury, poetyka doświadczenia

Informacja o artykule / Article information

Otrzymano (Received): 23.08.2022 • Przyjęto do druku (Accepted): 21.11.2022 • Opublikowano (Published): grudzień (December) 2022

Abstract

The aim of the article *Exploring the Artistic Identities of H. Michaux and B. Fondane — a comparative study* is to compare the work of poets whose intellectual and artistic biographies have many similarities. Both come from the outskirts of the "world republic of literature" (as defined by Pascale Casanova) and both became part of international literary assets thanks to the decision to emigrate to Paris (Michaux came from Belgium, Fondane — from Romania). Both reach for similar modernist literary strategies and use the potential of film art developing in the 1920s. The inspiration leading to the individual artistic path of both Michaux and Fondane can be interpreted in terms of the "poetics of experience".

Keywords

Henri Michaux, Benjamin Fondane, modernism, world republic of literature, poetics of experience

Twórczość Henriego Michaux (1899–1984) i Benjamina Fondane'a (1898–1944)[1] rzadko stanowi obiekt studiów komparatystycznych[2], choć biografia intelektualna i artystyczna obu autorów posiada, jak postaram się wykazać w niniejszym artykule, wiele punktów stycznych. Obaj odpowiadają na wyzwania swojej epoki[3], próbując redefiniować zastane paradygmaty kulturowe, wchłaniając i w unikatowy sposób przetwarzając artystyczne i intelektualne trendy międzywojennej Europy. Obaj pochodzą z peryferii „światowej republiki literatury" i obaj wpisali się w międzynarodowy kapitał literacki dzięki decyzji o emigracji do Paryża i rozpoczęciu/kontynuacji

1 B. Fundoianu/Benjamin Fondane (właśc. Beniamin Wechsler, Wexler) urodził się w rodzinie żydowskiej w Jassach w Rumunii i dorastał na pograniczu mołdawsko-bukowińskim. Był eseistą, publicystą, poetą, dramatopisarzem, krytykiem literackim, myślicielem egzystencjalnym, uczniem i kontynuatorem myśli rosyjskiego filozofa Lwa Szestowa, jednym słowem — twórcą wszechstronnym. W roku 1923 wyemigrował z Bukaresztu do Paryża i od tego momentu znany jest szerszej publiczności jako Benjamin Fondane, twórca francuski. Literacką oraz eseistyczną twórczość Fundoianu/Fondane'a przedstawiłam szczegółowo w monografii: *Tożsamość niejednoznaczna. Historyczne, filozoficzne i literackie konteksty twórczości B. Fundoianu/ Benjamina Fondane'a (1898–1944)*, Kraków 2018.

2 Właściwie jedynym studium, do którego udało mi się dotrzeć, jest książka rumuńskiego badacza, Ovidiu Barona, zatytułowana *Paysage et image poétique chez Ilarie Voronca, Benjamin Fondane et Henri Michaux* (Sibiu 2010). Baron zajmuje się w niej motywami obecnymi w twórczości tych trzech autorów, zwracając uwagę w szczególności na relację „podróż—życie—tekst" oraz na figury podróżników pojawiające się u tytułowych pisarzy, a więc kolejno na Robinsona, Piórkę i Ulissesa. Baron publikował też teksty poświęcone temu tematowi w sybińskim czasopiśmie „Transilvania": Ovidiu Baron, *Le(s) corps*, „Transilvania" 2009, nr 7, s. 62–66; Tenże, *Hypostases du gouffre chez Michaux, Fondane et Voronca*, „Transilvania" 2009, nr 8, s. 41–48.

3 Za „wspólną epokę" Michaux i Fondane'a uznaję lata 20., 30. i 40. XX wieku — kończy ją tragiczna śmierć Fondane'a 2 lub 3 października 1944 roku w nazistowskim obozie zagłady Auschwitz-Birkenau.

kariery w tym „mieście — literaturze", „mieście — nowoczesnym micie"[4]. Punktem wyjścia dla moich rozważań uczyniłam wspólny autorom tożsamościowy rys biograficzny, który opisuję, sięgając po narzędzia zaproponowane przez Pascale Casanovę w jej klasycznym już dziele *Światowa republika literatury*, konstruującym teoretyczny model opisu światowej przestrzeni literackiej, wychodzący poza granice narodowe i językowe tekstu — co znajduje swoje metodologiczne uzasadnienie we wspomnianym wyżej pochodzeniu autorów i związanym z nim itinerarium ich literackich losów.

W kolejnych częściach artykułu odkrywam motywy wspólne dla dzieła obu pisarzy — z jednej strony będzie to sięganie po strategie literackie wpisujące się w najlepszą tradycję poezji modernistycznej czy wykorzystywanie potencjału pionierskiego, fascynującego medium, jakim na początku XX wieku było kino, z drugiej — poszukiwanie własnej, indywidualnej ścieżki artystycznej, której inspirację wiodącą, jak myślę, zarówno w przypadku Michaux, jak i u Fondane'a, można interpretować w kategoriach „poetyki doświadczenia"[5].

Proporcjonalnie nieco więcej miejsca w tekście poświęcam Fondane'owi, ponieważ jest on mniej znany polskim czytelnikom i czytelniczkom, zestawienie jego twórczości z dziełem Michaux stanowi więc dla mnie pretekst do przybliżenia sylwetki rumuńskiego autora i zwiększenia jego rozpoznawalności w rodzimej przestrzeni literackiej.

„Rumunia posiada zaciemnioną, trako-rzymsko-słowiańsko-barbarzyńską przeszłość" // „Radość cielesna przyczyniła się do większości dzieł Belgów"

Michaux i Fondane są rówieśnikami, urodzili się praktycznie w tym samym czasie (Michaux w roku 1899, Fondane — rok wcześniej) i ich droga twórcza jest bardzo podobna. Obaj są pisarzami, którzy wyemigrowali do

4 Zob. P. Casanova, *Światowa republika literatury*, przeł. E. Gałuszka, A. Turczyn, Kraków 2017, s. 49–64.

5 Wacław Rapak w książce *Henri Michaux – dzieło wyobraźni. „Okres zielony": 1922–1927* (Kraków 2014) w inspirujący i przekonujący sposób stosuje koncepcję „poetyki doświadczenia" w ujęciu Ryszarda Nycza jako klucz interpretacyjny dzieła Michaux. W moim studium poświęconym twórczości Fondane'a proponuję lekturę dojrzałej poezji tego autora według koncepcji „poezji jako doświadczenia" Philippe'a Lacoue-Labarthe'a. Perspektywa hermeneutyczna Fondane'a ma źródło w Szestowowskim egzystencjalnym irracjonalizmie, „pojetyka" Michaux, w ujęciu Rapaka, „zdaje się odpowiadać rodzajom «zapisu» łączonym przez Nycza z (nowoczesnym) doświadczeniem (nowoczesności)", w wyniku zwrotu antypozytywistycznego doświadczenie dochodzące do głosu w literaturze będzie bowiem miało charakter „ciałopsychocielesny, współ-tropiczny oraz transformacyjny (W. Rapak, dz. cyt., s. 51–52).

Paryża i odnaleźli się w tamtejszym środowisku, choć urodzili się poza granicami Francji — Michaux w Namur, w Belgii (zdominowanej językowo i literacko przez Francję), Fondane w Jassach — w Rumunii[6], która u progu XX wieku również znajdowała się pod przemożnym wpływem kultury i literatury francuskiej. Zresztą sam Fondane (wtedy jeszcze Fundoianu) wyraźnie podkreślał tę zależność, zwłaszcza w *Przedmowie* do swojej książki *Imagini şi cărţi din Franţa* [*Książki i obrazy z Francji*], która ukazała się w 1921 roku w Bukareszcie jako zbiór mini-esejów młodego krytyka na temat twórców francuskich (m.in. Baudelaire'a, Stéphane'a Mallarmégo, André Gide'a, Jules'a Gaultiera, Marcela Prousta). Fundoianu dokonuje w niej bardzo surowej krytyki rumuńskiej kultury, oskarżając ją o promowanie imitacji, zaściankowości i ciasnoty intelektualnej:

> Nasza kultura liczy więc geniusza [Mihaia Eminescu, uznawanego za „ostatniego romantyka Europy" i rumuńskiego wieszcza narodowego – O.B.-N.], który jednakże nie popchnął ku wybrzeżom Renu barki naszej historii literackiej, ta osiadła bowiem u brzegów cywilizacji francuskiej. Lecz to nie kulturę Francji należy obarczać winą za to, że nasza literatura była nieprzerwanym pasożytnictwem, lecz naszą niemożność asymilacji i, co więcej – brak niezwykłych talentów, które potrafiłyby z obcego pożywienia stworzyć coś własnego i uporządkowanego[7].

Dalej nazywa Rumunię kolonią francuską, której wydaje się, że uczestniczy w procesie okcydentalizacji (westernizacji), a tak naprawdę promuje jedynie pasożytnictwo polityczno-kulturowe: „Opuściliśmy już kategorię bezmyślnej, dobrowolnej imitacji i z impetem wchodzimy do innej kategorii. Nasza kultura się rozwinęła, zarysowała swój kształt i przyjęła pewien stan, stała się kolonią — kolonią kultury francuskiej"[8].

I rzeczywiście, począwszy od wieku XIX, rumuńskie elity intelektualne kształciły się w dużej mierze w Paryżu (innymi ważnymi ośrodkami edukacyjnymi były ośrodki niemieckojęzyczne, takie jak Berlin czy Wiedeń), nauczanie francuskiego zostało wprowadzone do szkół w Bukareszcie i w Jassach w roku 1830, tak więc osoby wykształcone biegle porozumiewały się w języku francuskim, który nie był tylko zwykłym narzędziem komunikacji, ale stanowił również oznakę przynależności kulturowej do nowoczesnej Europy Zachodniej. Stolica Rumunii, nie bez powodu nazywana małym Paryżem, była centrum intelektualno-artystycznym o wyraźnym profilu frankofilskim, jawnie naśladującym kulturę francuską. Dla wielu twórców Bukareszt był poczekalnią przed Paryżem, albowiem to

6 Obaj przyjęli w końcu obywatelstwo francuskie, Michaux w roku 1955, Fondane — w 1938.

7 B. Fundoianu, *Prefață*, [w:] Tenże, *Imagini și cărți din Franța*, red. M. Martin, Bukareszt 1980, s. 25. Wszystkie tłumaczenia z języków rumuńskiego i francuskiego, o ile nie wskazano inaczej, należą do autorki artykułu.

8 Tamże.

stolica Francji była w ich mniemaniu miastem wielkich możliwości, kolebką trendów intelektualnych oraz miejscem działalności najważniejszych kręgów artystycznych, dokąd należało wyjechać, by „zaistnieć". Korespondowało to z powszechnym uznaniem Paryża jako „stolicy literackiego uniwersum, miasta cieszącego się największym literackim prestiżem na świecie"[9]. Z takiego założenia wyszedł także Fundoianu, który pod koniec 1923 roku zdecydował się na wyjazd do Paryża. Decyzję ułatwiła mu z pewnością coraz bardziej duszna, antysemicka atmosfera międzywojennej Rumunii. We Francji twórca przyjął pseudonim artystyczny Fondane i zaczął tworzyć wyłącznie w języku francuskim, symbolicznie rezygnując ze swojej tożsamości rumuńskiej, bez której, paradoksalnie, ta francuska nigdy by prawdopodobnie nie zaistniała[10]. Wybór Fundoianu nie powinien dziwić, wpisuje się bowiem w szersze zjawisko migracji rumuńskich intelektualistów do Paryża w I połowie XX wieku (m.in. Mircea Eliade, Emil Cioran, Eugen Ionescu, Ilarie Voronca, Tristan Tzara etc.) oraz w tendencję literacką stojącą pod znakiem interferencji kulturowej oraz dylematów tożsamościowych charakterystycznych dla twórców rumuńskich piszących w innych językach.

W przeciwieństwie do Fondane'a, Michaux nigdy nie neguje oryginalności literatury belgijskiej i uznaje osiągnięcia autorów związanych z czasopismem „La Jeune Belgique", którzy zaistnieli na francuskiej scenie literackiej (m.in. Camille Lemonnier, Georges Eekhoud, Eugène Demolder, Maurice Maeterlinck). Jednakże odnosi się do ich dorobku w sposób nieco ironiczny, wskazując jakiej degradacji uległ belgijski mit stworzony przez wspomnianych wyżej twórców starszego pokolenia[11], przekształcając się w stereotypowe i banalne, ale dobrze „sprzedające się" wyobrażenia o Belgach: „Cudzoziemcy zwykle wyobrażają sobie Belga przy stole, gdy je i pije. Malarze znają go poprzez Jordaensa, wykształceni odnajdują u Camille'a Lemonniera[12], turyści — w postaci Manneken Pis".

Powyższy cytat pochodzi ze słynnego *Lettre de Belgique* [*Listu z Belgii*] z 1924 roku[13], opublikowanego w „The Transatlantic Review" w celu

9 P. Casanova, dz. cyt., s. 50.

10 Zob. O. Bartosiewicz, *Tożsamość niejednoznaczna. Historyczne, filozoficzne i literackie konteksty twórczości B. Fundoianu/ Benjamina Fondane'a (1898–1944)*, Kraków 2018, s. 15.

11 N. Gillain, *Henri Michaux à travers le prisme de la belgitude*, „La Revue Nouvelle" 2016, no 7, s. 43.

12 H. Michaux, *Lettre de Belgique*, [w:] P. Casanova, dz. cyt., s. 278. Nathalie Gillain przypomina, że „kilka dekad wcześniej Camille Lemonnier wychwalał język belgijski za jego szczerość i bezpośredni związek z rzeczywistością, co miało go odróżniać od francuskiego, którym posługiwano się po drugiej stronie granicy, a który zawsze pokryty był «pudrem kłamstw»; w jego oczach Belgowie mówili językiem «świeżym i prostym», «językiem lokalnym» zawierającym w sobie «zapach brązowego cukru, piwa i brukselskiej kapusty»" (Lemonnier C., [1869], *Nos Flamands, Rozez-Dentu*, [w:] N. Gillain, dz. cyt., s. 42).

13 W przeciwieństwie do Fondane'a, który swoje *Książki i obrazy z Francji* napisał z własnej inicjatywy, Michaux został poproszony o naszkicowanie obrazu młodej belgijskiej literatury

zaprezentowania amerykańskim czytelnikom belgijskiego świata literackiego. Język, którego Michaux używa do opisu tego uniwersum, ma charakter nieco prześmiewczy, z tekstu wyłania się obraz Belgów jako narodu „dziecinnego, prostego, bezpretensjonalnego”[14]:

> Belg obawia się pretensji, żywi lęk przed pretensją, zwłaszcza przed poczuciem wyższości wywołanym przez słowa wypowiedziane lub napisane. Stąd jego akcent, sławetny sposób mówienia po francusku. Sekret tkwi w tym, że Belg sądzi, iż słowa są pretensjonalne. On się nimi zapycha i tłamsi je dopóty, dopóki nie staną się niegroźne, poczciwe. [...] Dość powszechny powrót do prostoty, który daje się odczuć w dziedzinie sztuki, znalazł więc w kręgu młodych literatur cudownie podatny grunt, uprzednio przygotowany. [...] Współczesnych belgijskich poetów chętnie nazwałbym wirtuozami prostoty i cytowałbym prawie wszystkich[15].

Zarówno Fondane, jak i Michaux pragną więc zachować krytyczny dystans wobec rodzimej literatury. Jednakże dystans ten nie ma wcale wydźwięku neutralnego, na co wskazuje trafnie Casanova, pisząc o Michaux i Becketcie, niemniej diagnozę tę można równie dobrze odnieść do twórcy rumuńskiego:

> [...] ich ostentacyjna pogarda wyraża tyleż dystans, co nieusuwalną przynależność do ojczystego kręgu literackiego; nawet twórcy o nastawieniu najbardziej „kosmopolitycznym” podlegają wbrew sobie — przynajmniej u zarania swej działalności — uwarunkowaniom środowiska literackiego i kręgu narodowego, z którego pochodzą[16].

Michaux, Fondane i… Cioran — twórcy „zasymilowani”

Dylematy pisarzy zasymilowanych w głównych europejskich ośrodkach literackich, takich jak Paryż, stanowią ważny temat studium Casanovy. Autorka często powołuje się na przykład Michaux, któremu poświęca zresztą osobny podrozdział w książce[17]. O Fondanie, który ze względu na swoją przedwczesną tragiczną śmierć nie zdołał zdobyć równie znaczącego kapitału symbolicznego co jego waloński rówieśnik[18], Casanova nie wspomina,

narodowej.

14 N. Gillain, dz. cyt., s. 42.

15 H. Michaux, dz. cyt, s. 279.

16 P. Casanova, dz. cyt., s. 280.

17 Tamże, *Henri Michaux, kim jest cudzoziemiec?*, s. 312–316.

18 Fondane realizował swoją pisarską karierę bardzo świadomie i usilnie pracował na pozycję w środowisku zachodnich intelektualistów, m.in. publikując w czasopismach francuskich, belgijskich, szwajcarskich oraz rumuńskich. Pomimo znacznej rozpoznawalności, którą osiągnął w Paryżu po wydaniu *Rimbaud le voyou* [*Chuligan Rimbaud*] w 1933 roku, nie odniósł jednak międzynarodowego sukcesu i na długie lata zniknął z rumuńskiego i francuskiego obiegu intelektualnego. Wprawdzie jego eseje zostały opublikowane pośmiertnie

przywołuje za to innego rumuńskiego twórcę, Emila Ciorana[19]. Jego również, jak Michaux i Fondane'a, można zaklasyfikować do kręgu „pisarzy o pozycji podległej, lecz względnie dobrze wyposażonych w specyficzne zasoby [...], którzy mogą sprzeciwić się przeznaczeniu pisarza narodowego [...] i przyswoić sobie w sposób «niejawny» dziedzictwo literackie wypracowane przez główne ośrodki"[20]. Cioran, który przybył do Paryża w 1937 roku, tak jak Fondane przyswoił sobie francuszczyznę jako język twórczości i zaczął budować swoją karierę na nowo, choć w Rumunii był już znanym i cenionym przedstawicielem młodego pokolenia intelektualistów, tzw. Pokolenia '27:

> Spóźnione „odrodzenie" Ciorana jako pisarza francuskiego dokonało się poprzez usunięcie wszelkich śladów „rumuńskości". Aby rościć sobie pełne prawo do francuskiego dziedzictwa intelektualnego i literackiego, czyli cieszyć się specyficznym uznaniem, którego nie może dotknąć piętno rumuńskiej „niesławy", i nie dopuścić do skażenia „geniuszu" przynależnością narodową, Cioran musi sprawić, że zapomni się o jego przeszłości. Podobną w każdym szczególe drogę – oczywiście oprócz obsesji i tendencji faszyzujących — można przypisać Henriemu Michaux (bliskiemu przyjacielowi Ciorana), który pragnął pozbyć się belgijskiego akcentu, wymazać genealogię, głosił nienawiść do rodziny, pogardę dla dziedziczności i niesmak w stosunku do flamandzkich pejzaży, chciał za wszelką cenę „stać się" francuski i zatrzeć piętno pochodzenia[21].

Fondane również zaneguje swoją rumuńskość, która — choć poddana swoistemu wyparciu — będzie powracać w jego francuskojęzycznej twórczości w postaci poetyckich reminiscencji. Ponadto dla obu tych autorów „przysposobienie" języka francuskiego było szansą na wyjście ze stanu niewidzialności, jaką nałożył na nich gorset „małego języka" — rumuńskiego.

Co ciekawe, Cioran jest postacią, która łączy Michaux i Fondane'a — bo choć nie udało mi się znaleźć źródeł, które potwierdzałyby, że poeci kiedykolwiek poznali się osobiście[22], to na pewno odwiedzali te same kręgi

(mowa tu zwłaszcza o zbiorze *Baudelaire et l'expérience du gouffre* [*Baudelaire i doświadczenie otchłani* 1947, editio posthuma]), spotkały się jednak ze znikomym odzewem. Po roku 1945 nie było już miejsca na tezy głoszone przez teistyczny egzystencjalizm Szestowa i jego kontynuatorów, europejski dyskurs został bowiem właściwie zdominowany przez tzw. egzystencjalistów ateistycznych spod znaku Jeana Paula Sartre'a. Z kolei o marginalizacji twórczości Fundoianu w Rumunii po II wojnie światowej zadecydowały głównie okoliczności biograficzno-historyczne: wyjazd z kraju w młodym wieku, poprzedzony surową krytyką rumuńskiej rzeczywistości, oraz żydowskie pochodzenie autora i jego związki ze środowiskami awangardowymi – niepopularne zagadnienia w okresie komunistycznej cenzury.

19 P. Casanova, dz. cyt., *Cioran, czy o niedogodności bycia urodzonym w Rumunii*, s. 316–319.

20 Tamże, s. 305–306.

21 Tamże, s. 317.

22 Na międzynarodowej konferencji poświęconej twórczości Henriego Michaux, zatytułowanej *Henri Michaux — artiste aux expériences multiples,* która odbyła się na Uniwersytecie

artystyczno-intelektualne i obaj przyjaźnili się z Cioranem. Fondane poznał się z rodakiem dopiero w okupowanym Paryżu, na przełomie 1941 i 1942 roku, a Michaux zaprzyjaźnił się z rumuńskim myślicielem po II wojnie światowej (regularnie zaczynają się spotykać począwszy od roku 1959). Cioran stworzył zresztą sugestywne portrety swoich przyjaciół w *Ćwiczeniach z zachwytu* z 1986 roku: *Michaux: Namiętność pełni*[23] oraz *Benjamin Fondane: 6, rue Rolin*[24].

Jedynym źródłem, do którego udało mi się dotrzeć, a które potwierdza, że Fondane'owi znane było nazwisko Michaux, jest list rumuńskiego poety do René Bertelégo (poety, współpracownika *Cahiers du Sud*, do których

Jagiellońskim w Krakowie w dniach 26–28 maja 2021 roku, Anne-Élisabeth Halpern, wybitna badaczka dzieła Michaux, poinformowała mnie, że po śmierci poety w jego biblioteczce znaleziono jeden tom Fondane'a, nie udało mi się niestety dotrzeć do informacji, który (na pewno był to tom francuskojęzyczny). Jeśli chodzi o biblioteczkę Fondane'a, to z materiałów przygotowanych przez jedną z najbardziej oddanych badaczek jego dzieła, Monique Jutrin, opublikowanych w numerze 4/2000–2001 *Cahiers Benjamin Fondane* wynika, że nie znaleziono w niej żadnego tomu autorstwa Michaux.

23 W ostatnim sfilmowanym wywiadzie Ciorana, którego myśliciel udzielił rumuńskiemu intelektualiście Gabrielowi Liiceanu w dniach 18–20 czerwca 1990 roku, autor *Na szczytach rozpaczy* wyznaje: „[Z Michaux — O.B.-N.] byliśmy bardzo dobrymi przyjaciółmi, chciał mnie nawet uczynić spadkobiercą swojego dzieła, ale odmówiłem. [Michaux — O.B.-N.] był *brillant* [błyskotliwy], bystry, ale też... *très méchant* [bardzo złośliwy]. [...] To chyba najinteligentniejszy pisarz, jakiego kiedykolwiek spotkałem. Ciekawe jednak, że taki ponadprzeciętnie inteligentny człowiek jak on, posiadał również swoje naiwne przedsięwzięcia. I tak na przykład zabrał się za pisanie książek prawie naukowych na temat narkotyków i tego typu rzeczy. *Des bêtises* [*Głupoty*]. I powiedziałem mu: Jesteś pisarzem, poetą, nie musisz pisać rozpraw naukowych, nikt tego nie będzie czytał. Nie posłuchał. Napisał na ten temat szereg książek, których nikt nie czyta. [...] Powiedziałem mu: Świat nie oczekuje od pana teorii, tylko doświadczenia" (Gabriel Liiceanu, *Itinerariile unei vieți: E.M. Cioran. Apocalipsa după Cioran (ultimul interviu filmat)*, Bukareszt 2011, s. 127).

24 W tytule szkicu o Fondanie pojawia się adres, pod którym poeta mieszkał w okresie od 15 kwietnia 1932 roku do 7 marca 1944. Mieszkanie to stało się podczas II wojny światowej symbolem alienacji pisarza, spowodowanej przez antysemickie uchwały rządu Vichy — był on zmuszony do prowadzenia życia w ukryciu, lęku i izolacji, czemu starał się na co dzień przeciwstawiać, jak wynika choćby ze wspomnień Ciorana: „Odwiedzałem Fondanego często (poznałem go za okupacji), zawsze z myślą, że wpadnę tylko na godzinkę, tymczasem spędzałem tam całe popołudnia, rzecz jasna, z własnej, i z jego winy: uwielbiał mówić, ja zaś nie miałem odwagi, a tym bardziej ochoty, żeby przerwać monolog, którym męczył mnie i zachwycał" (E. Cioran, *Benjamin Fondane. 6, rue Rollin*, [w:] Tenże, *Ćwiczenia z zachwytu*, przeł. J.M. Kłoczowski, Warszawa 1998, s. 105). W marcu 1944 roku Fondane zostaje zadenuncjowany najprawdopodobniej przez sąsiadów, w wyniku czego on i jego siostra Lina są aresztowani przez francuską policję i internowani w obozie przejściowym w Drancy. Przyjaciele Fondane'a, Jean Paulhan, Stéphane Lupasco i Cioran podejmują działania u władz okupacyjnych, w wyniku których Fondane otrzymuje pozwolenie na wyjście z obozu jako „małżonek Aryjki" (jego żoną była Francuzka Geneviève Tissier). Odmawia jednak opuszczenia obozu, ponieważ nie chce wychodzić bez siostry. W maju odjeżdżają w przedostatnim konwoju do obozu w Auschwitz-Birkenau. Więcej o przyjacielskich relacjach Fondane'a i Ciorana można przeczytać w książce Alexandry Laignel-Lavastine, *Cioran, Eliade, Ionesco: o zapominaniu faszyzmu*, przeł. I. Kania, Kraków 2010, s. 294–298.

pisywał również Fondane, a po wojnie autora opracowań dzieła Michaux) z 1943 roku, w którym odnosi się on do *Panoramy młodej poezji francuskiej* (opublikowanej w wydawnictwie Laffont w 1944 roku pod redakcją Bertelégo, który napisał także wstęp do antologii) i wyrzuca Bertelému, że... nie umieścił jego nazwiska pośród młodych obiecujących poetów francuskich:

> Piszę do Pana oczywiście w sprawie *Antologii*, którą obiecał mi Pan przesłać w krótkim czasie, a której wciąż oczekuję. Czekałem na nią cierpliwie, przyzwyczajony od dawna do niepokładania nadziei w rzetelność współcześnie żyjących. Ale znalazłem ją w księgarni i ją przekartkowałem. [...] Moim zdaniem większość poetów, których Pan wybrał, nie podoła temu wyzwaniu; i to dlatego śmiem czuć się dotknięty faktem, że nie dostąpiłem zaszczytu figurowania między nimi, u ich boku. [...] A przecież opublikowałem *Ulissesa* i *Titanic*, które cieszyły się paroma wyśmienitymi recenzjami, posiadały kilku niewprawnych wielbicieli. *Et in Arcadia ego*. To nie było nic wielkiego, ale jednak było to COŚ[25].

I choć Fondane nie wspomina w liście nazwiska autora *Niejakiego Piórki* (nie jest też pewne, czy został on ostatecznie przesłany do adresata), to wiadomo, że Michaux zajmował ważne miejsce we wspomnianej antologii, obok takich autorów jak Audiberti, Gabriel Audisio, Georges Neveux, Patrice de La Tour du Pin, Jean Tardieu, Louis Emié oraz... Ilarie Voronca, kolega Fondane'a z Rumunii (obaj byli zresztą korespondentami zagranicznymi rumuńskiego czasopisma awangardowego „Integral", które posiadało dwie redakcje: w Bukareszcie i Paryżu). Z listu Fondane'a przebija rozgoryczenie ambitnego poety, którego ogromnym marzeniem była konsekracja przez paryskie środowisko literackie. Tym bardziej, że pośród wyróżnionych widniały nazwiska innych emigrantów (Neveux, Michaux, Voronca), co tym bardziej mogło stać się obiektem zazdrości oraz frustracji poety, który tak bardzo pragnął wyzwolić się z oków rumuńskiej, podległej, niedostatecznej jego zdaniem, przestrzeni literackiej.

[25] B. Fondane, *Benjamin Fondane et les Cahiers du Sud. Correspondance*, red. M. Jutrin, Gh. Has i I. Pop, Bukareszt 1998, s. 217–219.

„1922 — Belgia ostatecznie porzucona”// „Niniejszy tom należy do pewnego poety zmarłego około 1923 roku”

Michaux i Fondane przybywają do Paryża mniej więcej w tym samym czasie — poeta belgijski w roku 1924, rumuński — w 1923. I choć obaj piszą na temat literatury i kultury krajów swojego urodzenia (jak ukazałam wyżej), to jednocześnie każdy z nich, za pomocą gestu artystycznego, świadomie „unicestwia” swoją pierwotną literacką przynależność.

Michaux czyni to najdobitniej w tekście z 1959 roku zatytułowanym przewrotnie *Kilka informacji na temat pięćdziesięciu dziewięciu lat egzystencji*, którego paradoksalny charakter podkreśla Wacław Rapak, sytuując go „między autobiografią, wyznaniem a autofikcją”[26]. Jest to tekst w każdym szczególe stylistycznie i koncepcyjnie dopracowany, lecz pomimo swojej gatunkowej niejednoznaczności „stanowi dla wszystkich krytyków i znawców stały punkt odniesienia dla wszelkich autobiograficznych i biograficznych kontekstów i kontekstualizacji twórczości Michaux”[27]. Tak więc w tekście pomyślanym jako swoiście wykreowana chronologia życia poety od roku urodzenia, czyli roku 1899, do roku 1957, pod datą „1922” znajdujemy wpis: „Belgia ostatecznie porzucona”, a pod datą „1929” czytamy:

> [...] Podróżuje *przeciw*. Aby wyrzucić z siebie ojczyznę, wszelkiego rodzaju więzi i to, co się w nim i wbrew niemu osadziło z kultury greckiej lub rzymskiej, lub germańskiej, lub też z belgijskich zwyczajów. Podróże ekspatriacji. Odmowa zaczyna jednak ustępować nieco pragnieniu przystosowania się. Będzie musiał wiele się nauczyć, nauczyć się otwierać. To będzie długie[28].

Natomiast Fundoianu dokonuje „aktu w duchu Rimbauda” w *Przedmowie* do tomu poezji *Priveliști* [*Krajobrazy*] z 1929 roku, zatytułowanego *Câteva cuvinte pădureţe* [Parę nieokrzesanych słów][29] — to ostatnie

[26] W. Rapak, dz. cyt., s. 15.

[27] Tamże. Casanova dodaje ponadto, że Michaux godzi się na ten „wyjątkowy autoportret”, mimo że „żywi odrazę do ujawniania faktów biograficznych (inna cecha wspólna z Cioranem; poeci wygnańcy zasymilowani w środowisku literackim, w którym zdołali zatrzeć ślady swego pochodzenia, nie znoszą, co całkiem logiczne, wspomnień o etapach swojej metamorfozy)”, P. Casanova, dz. cyt., s. 315. Fondane również nie afiszował się ze swoim pochodzeniem, właściwie zaraz po przyjeździe do Francji zmienił swój pseudonim artystyczny z rumuńskiego „Fundoianu” na francusko brzmiące „Fondane”.

[28] H. Michaux, *Kilka informacji na temat pięćdziesięciu dziewięciu lat egzystencji*, [w:] W. Rapak, dz. cyt., s. 20, wyróżnienie — H.M.

[29] Tym tytułem rumuński poeta nawiązuje przekornie do tomu wierszy *Cuvinte potrivite* [*Słowa dobrane*, 1927] Tudora Argheziego (1880–1967), uznawanego do dziś za jednego z najoryginalniejszych międzywojennych poetów języka rumuńskiego oraz jednego z najważniejszych przedstawicieli rumuńskiego modernizmu literackiego. Posiada status odnowiciela literackiego języka rumuńskiego i prawdziwego rewolucjonisty w dziedzinie poezji.

rumuńskojęzyczne wiersze opublikowane przez poetę. Odtąd wszystkie jego teksty, zarówno wiersze, jak i eseje, będą publikowane po francusku. Tekst ten jest swoistym manifestem pisarza, który poznał już smak kryzysu twórczego (Fundoianu nie tworzył przez kilka lat po przyjeździe do Francji)[30] i konsekwencji zmiany języka ekspresji. Wszak po emigracji do Paryża porzucił rumuński na rzecz francuskiego. Nawiązując do radykalnego gestu Rimbauda, oznajmia czytelnikowi swoją śmierć i utratę wiary w wizję poezji, jaką wyznawał do tej pory:

> Niniejszy tom należy do pewnego poety zmarłego w wieku 24 lat, około 1923 roku [to rok emigracji pisarza do Paryża — O.B.-N.]. Od tamtej chwili ślad po nim zaginął gdzieś na kontynencie. Ci, którzy wpadli na niego w jakimś „studiu" kinowym albo w biurze jakiejś spółki ubezpieczeniowej [Bezpośrednie aluzje do biografii Fondane'a, który pracował w Spółce Ubezpieczeniowej L'Abeille (Pszczoła) oraz w podparyskiej wytwórni filmowej Paramount — O.B.-N.], spotkali człowieka zimnego i nieczułego wobec swojej obecnej działalności, który nie uronił ani jednej łzy nad swą przeszłością i energią włożoną w poszukiwanie jej znaczenia. Umarł? Nie, został zamordowany po tym, jak uległ wszelkim regułom rządzącym sztuką, po długiej uremii moralnej, podczas której jego pragnienie dokonania czegoś i jego pragnienie bycia stoczyły ostrą bitwę, podczas której obie traciły pióra i krew jak koguty podczas słynnych walk we Flandrii. **Ja przeżyłem tego, który upadł na ziemię. Póki co nie mogę się jeszcze zdecydować, czy jestem tym martwym, czy zabójcą** [podkr. O.B.-N.][31].

Jak widzimy, w obu tekstach relacja tożsamościowa „autor—narrator—postać" nie jest jednoznaczna, zarówno Michaux, jak i Fondane używają trzeciej osoby liczby pojedynczej, by wprowadzić dystans pomiędzy teraźniejszością i przeszłością, między „ja" wczorajszym a „ja" dzisiejszym. Fondane zmienia narrację na pierwszoosobową dopiero pod koniec akapitu, by podkreślić swoją podmiotowość i udział w tym akcie unicestwienia „siebie rumuńskiego" wraz z dotychczasowymi, młodzieńczymi wartościami — zabójca i ofiara to przecież ta sama osoba. Michaux użyje podobnego chwytu w dzienniku podróży do Ekwadoru z 1929 roku, o czym wspomina Nathalie Gillain, przywołując obraz z wiersza *ŚMIERĆ PTAKA*:

> Przepiękne były jego kolory: *carpintero*.
> Wysłałem mu ołowiany pocisk.
> Tak jakby się wahał, a potem runął na szeroki liść
> palmowca.

[30] Tu znowu nasuwa się podobieństwo do losów Ciorana („We Francji [Cioran — O.B.-N.] jest nikomu nieznanym ubogim cudzoziemcem, którego książek nikt nie przełożył. Żyje wówczas w skrajnej nędzy, doznając losu wiecznego studenta. Ten swoisty upadek w otchłań anonimowości i intelektualnego lumpenproletariatu uaktywnia i potęguje u Ciorana jego pierwotne doświadczenie pisarza z obrzeży Europy", P. Casanova, dz. cyt., s. 317).

[31] B. Fundoianu, *Câteva cuvinte pădurețe*, [w:] Tenże, *Opere I. Poezia antumă*, Bukareszt 2011, s. 105.

> Wziąłem go do ręki. **Był: złoty, czarny, czerwony**.
> Obmacałem go, rozpostarłem mu skrzydła, przyglądałem mu się długo
> i dokładnie: *Był nienaruszony.*
> Widocznie umarł z wrażenia [podkr. O.B.-N.][32].

Gillain sugeruje, że kolory ptaka przywołują na myśl barwy flagi belgijskiej[33], co może być odczytywane symbolicznie w kontekście odnotowanych w *Kilku informacjach na temat pięćdziesięciu dziewięciu lat egzystencji* „podróży ekspatriacji" jako wola zerwania wszelkich więzów z Belgią na początku artystycznej drogi oraz, szerzej, w kontekście procesu negowania/szyfrowania/zacierania tożsamości belgijskiej, obecnego w całej twórczej egzystencji Michaux. Klucz interpretacyjny zaproponowany przez Gillain prowokuje do szukania w utworze wątków sugerujących symboliczne pożegnanie się poety z belgijską tożsamością i odrodzenie w nowym wcieleniu — taką lekturę uwiarygadnia motyw podróży, tradycyjnie już łączony w literaturze i sztuce z wewnętrzną przemianą bohatera.

Podróże za ocean i podróże w głąb siebie

Podróże do Ameryki Południowej będą kolejnym wspólnym doświadczeniem dla Michaux i Fondane'a. Michaux już w 1920 roku okrętuje się w Rotterdamie na dziesięciotysięczniku Victorieux, na którym płynie do Ameryki Północnej i Południowej. Ale to podróż do Ekwadoru z lat 1927–1929 będzie tą przełomową, to w jej trakcie bowiem poeta prowadzi swój pierwszy dziennik podróży[34]. Następną podróż do Ameryki Południowej poeta odbędzie w 1935 roku — odwiedzi wtedy Argentynę (Montevideo i Buenos Aires) oraz spotka się z Victorią Ocampo — kolejną postacią, która łączy go z Fondanem. To na zaproszenie tej argentyńskiej pisarki i intelektualistki, mecenaski kultury, założycielki i redaktorki naczelnej prestiżowego czasopisma „Sur", wówczas najważniejszego pisma literackiego w Ameryce Łacińskiej, Fondane dwukrotnie popłynie do Argentyny — po raz pierwszy w roku 1929, po raz drugi — w 1936. Obie te podróże mają związek z filmowymi zainteresowaniami poety — podczas pierwszej prezentuje argentyńskiej publiczności kino awangardowe (m.in. autorstwa Luisa Buñuela i Mana Raya), występuje również z serią miniwykładów na temat europejskiej kinematografii (jego wykład *Présentation de films purs* [*Prezentacja*

[32] H. Michaux, *Ekwador. Dziennik podróży*, przeł. O. Hedemann, Izabelin 2006, s. 60.
[33] N. Gillain, dz. cyt, s. 41.
[34] Zob. W. Rapak, *Henri Michaux — dzieło wyobraźni. Czas wielkich podróży 1927–1928*, Kraków 2019, s. 28.

czystego filmu][35] został opublikowany w czasopiśmie „Sintesis" w Buenos Aires w 1929 roku)[36]. Podczas drugiej podróży do Argentyny w 1936 roku pracował już nad własnym awangardowym filmem *Tararira*. Niestety, nie został on dopuszczony do dystrybucji, a jego kopie zaginęły. Najprawdopodobniej argentyńskich producentów oburzyły absurdalne dialogi i satyra na społeczeństwo, które miały stanowić oś filmu. Postanowili więc go ocenzurować, a następnie zupełnie zrezygnować z wyświetlania tego obrazu (z wyjątkiem paru prywatnych pokazów)[37].

W przypadku obu poetów podróże odcisnęły trwały ślad na ich twórczości — u Michaux będą to m.in. dziennik podróży *Ecuador* [*Ekwador*], dziennik *Un barbare en Asie* [*Barbarzyńca w Azji*], napisany w trakcie wyprawy do Azji (1931–1932), zbiór tekstów *Mes propriétés* [*Moje posiadłości*, 1929], będący „prefiguracją wielokrotnie podejmowanych podróży do wyobrażonych krain"[38] w końcu zaś — *Un certain Plume* [*Niejaki Piórko*, 1930], postać wymyślona podczas pobytu w Turcji, swoiste *alter ego* Michaux. Ta, podkreślana przez samego poetę, autobiograficzna identyfikacja z postacią Piórki pozwala Wacławowi Rapakowi rozwinąć, za Jeanem-Pierrem Martinem, koncept „dzieła-życia" w odniesieniu do twórczej egzystencji Michaux[39], której główną wykładnią pozostanie „solidarność między twórczością a „tworzeniem życia" oraz permanentna *fictionalisation de soi* („fikcjonalizacja samego siebie")[40].

Inspirowane między innymi podróżą statkiem do Argentyny tom *Ulysse* [*Ulisses*] Fondane'a, pisany w latach 1933–1944 oraz cykl *Titanic* z lat

---

35 Fondane'a „czysty film" (*film pur*) przywodzi na myśl teorię czystego kina (*cinéma pur*), sformułowaną przez Germaine Dulac odnośnie do francuskiego kina awangardowego drugiej połowy lat dwudziestych: „Obedrzeć kino ze wszystkich tych elementów, które do niego nie należą, odnaleźć jego prawdziwą istotę w zrozumieniu ruchu i wartości wizualnych — to właśnie była nowa estetyka, która pojawiła się w świetle nowego dnia. [...] W ramach czystych środków filmowych, poza literaturą i teatrem [filmowcy awangardowi — O.B.-N.] poszukiwali emocji i uczuć w ruchu, przestrzeni i formie, grając z przezroczystością, ciemnością i rytmem. To była era czystego kina". (G. Dulac, *The Essence of Cinema: The Visual Idea* [w:] *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, red. P. Adams Sitney, Nowy Jork 1978, s. 36–42. Cyt. za: William C. Wees, *Light-Play and the Aesthetics of Avant-Garde Film* [w:] D. Scheunemann, A. Graf, *Avant-garde Film*, Rodopi, Amsterdam 2007, s. 184.

36 Fondane został mianowany nawet „ambasadorem kina francuskiego" w Ameryce Południowej przez dziennik „Le Figaro" w notatce z 14 lipca 1929 roku (zob. Till Kuhnle. *La route du cinéma prise par Benjamin Fondane — retracée à travers quelques articles de presse: Une notice*, 2020, ffhal-02893824). Rola eksperta, w którą wcielał się za oceanem, zapewne niezwykle mu schlebiała, idealnie korespondowała bowiem z jego ambicją stania się wszechstronnym, europejskim twórcą.

37 Więcej informacji na temat tego przedsięwzięcia: Olivier Salazar-Ferrer, *Tararira (1936)*, http://www.benjaminfondane.org/tararira.php [dostęp: 12 sierpnia 2022 r.].

38 W. Rapak, *Henri Michaux — dzieło wyobraźni. Czas wielkich podróży 1927–1928*, dz. cyt., s. 29.

39 Zob. Tenże, *Henri Michaux — dzieło wyobraźni. „Okres zielony": 1922–1927*, dz. cyt., s. 109.

40 Tenże, *Henri Michaux — dzieło wyobraźni. Czas wielkich podróży 1927–1928*, dz. cyt., s. 30–31.

1930–1937 (poeta wielokrotnie przepisywał i poprawiał swoje wiersze)[41], również, jak sądzę, mogą być odczytywane w kontekście zaproponowanej przez Martina kategorii „dzieła-życia" — postać Ulissesa i doświadczenie tułaczki można bowiem utożsamić z samym Fondanem. Identyfikacja zachodzi zarówno na poziomie refleksji metatekstowej, dotyczącej samego aktu twórczego i poety, błądzącego w poszukiwaniu własnej tożsamości i sposobu wyrażania, który najpełniej zdoła oddać intymność jego przeżyć, wobec czego akt twórczy pozostaje nieskończoną wędrówką, jak i na poziomie tożsamości Fondane'a — wspólnym mianownikiem francuskojęzycznych wierszy poety jest ich mocne zakorzenienie w tragicznym doświadczeniu wygnania oraz wędrówki narodu żydowskiego. Na to nakłada się wachlarz konkretnych doświadczeń z biografii pisarza: począwszy od tych przyjemnych, pojmowanych w kategoriach przygody, jak wspomniana podróż statkiem do Argentyny, poprzez te związane z codziennym życiem na emigracji w Paryżu, a skończywszy na tym najtragiczniejszym — doświadczeniu wykluczenia z życia społecznego za rządu Vichy, które nastąpiło przy pełnej świadomości Fondane'a procesów politycznych zachodzących na jego oczach w Europie lat trzydziestych i czterdziestych[42].

Hermeneutyka egzystencjalna Szestowa i jego ucznia Fondane'a nie pozwala oddzielać życia od twórczości, te trwają bowiem w nierozerwalnej symbiozie. I choć głównym zamysłem poety, teoretyzowanym w tekstach eseistycznych (zwłaszcza w tych o Rimbaudzie i Baudelairze), a praktycznie realizowanym we francuskojęzycznej poezji jest dotarcie do indywidualnego doświadczenia, to jednocześnie poprzez odwołanie do modernistycznych w duchu motywów (figura Ulissesa, podróż, forma poetycka łącząca elementy autobiograficzne z toposami geograficznymi, wizje miasta, cielesność i zmysłowość człowieka, niepokój egzystencjalny) oraz tradycji judaistycznej, zaproponowane przez niego doświadczenie poetyckie ewoluuje ku kategoriom uniwersalnym, dotykając najgłębszych struktur ludzkiej egzystencji. Wydaje mi się, że taka perspektywa bliska jest wielowątkowej i wielowymiarowej twórczości Michaux, której centralnym zagadnieniem pozostaje, jak ukazuje Rapak w swojej inspirującej lekturze

[41] Pierwsze i najbardziej wyczerpujące studium poświęcone figurze Ulissesa w twórczości Fondane'a opracowała Monique Jutrin. Książka pt. *Benjamin Fondane ou Le Périple d'Ulysse* ukazała się w 1989 roku nakładem wydawnictwa Librairie A.-G. Nizet w Paryżu. Jutrin jest również autorką artykułu *Du mal d'Ulysse au Mal des Fantômes* opublikowanego w „Cahiers Benjamin Fondane" 2008, nr 11, w którym śledzi chronologię pojawiania się figury Ulissesa w dziele Fundoianu/Fondane'a, a także opisuje historię powstawania cyklu poetyckiego *Ulisses*, kolejne etapy jego publikacji i skrupulatnie opisuje zmiany wprowadzone w poszczególnych wersjach rękopisu.

[42] Pełną interpretację francuskojęzycznej poezji Fondane'a zaproponowałam w poświęconej mu monografii, w rozdziale III zatytułowanym *Twórczość okresu dojrzałego: poezja francuskojęzyczna i eseje o Baudelairze* (zob. O. Bartosiewicz, dz. cyt., s. 149–201).

dzieła belgijskiego poety, „egzystencjalne i literackie do-świadczenie", rozumiane jako „świadczenie o tym, czego się doświadczyło"[43].

Figura poety-podróżnika zyskuje więc tak u Michaux, jak i u Fondane'a nowe znaczenia, mieszcząc w sobie zarówno fizyczne przemieszczanie przestrzeni, uwewnętrznienie przeżyć i wrażeń, jak i doświadczenia niesione przez marzenia senne; jest też podróż eksploracją, codziennym „zdobywaniem siebie" (*conquête de soi*), przekraczaniem granic własnego języka[44].

Michaux, Fondane i Charlie Chaplin[45]

Inny ważny wspólny mianownik twórczości obu poetów stanowi ich zamiłowanie do sztuki filmowej — obaj byli wielkimi pasjonatami kina niemego i często komentowali to nowo powstałe, rozwijające się prężnie medium, stanowiące w latach dwudziestych XX wieku chętnie wykorzystywaną poetycko (m.in. przez Philippe'a Soupaulta, Roberta Desnosa, Antonina Artauda czy Paula Dermée) przestrzeń eksperymentalną.

Fondane, który język uznaje za element racjonalnego świata i dąży do połączenia aktu poetyckiego z modlitwą czy Hiobowym krzykiem, pragnąc w ten sposób wznieść się ponad strukturę znaków i odnaleźć prawdę w samej esencji wyrażonego pozawerbalnie doświadczenia, pokłada ogromne nadzieje w kinie niemym. Stanowi ono bowiem medium całkowicie uwolnione od języka, a więc od racjonalnego dyskursu, norm i ograniczeń, jakie ten za sobą pociąga; kino jawi mu się jako nowy sposób poznania, bardziej autentyczny nawet od poezji. Postacią, która stanie się ucieleśnieniem tej wizji, jest Charlie Chaplin, we francuskich kręgach awangardowych znany jako „Charlot". Panującej wówczas w Paryżu istnej „chaplinomanii" ulega również Michaux, publikując w 1924 roku tekst *Notre frère Charlie* [*Nasz brat Charlie*], w którym określa Chaplina mianem „ducha nowoczesności", „aktora podświadomości", „Charliego prostego i prymitywnego", „Charliego dadaisty", „Charliego-włóczęgi", „Charliego — reakcji przeciwko romantyzmowi", swoim stylem pisania imitując zarazem, jak zauważa Anne-Élisabeth Halpern, „estetykę kinową" poprzez używanie krótkich zdań, urywanego rytmu frazy, logiki „bezładnej gadaniny; ni z gruszki, ni z pietruszki" (*logique coq à l'âne*)[46]. Sam Charlot stanie się również ważną

43 W. Rapak, *Henri Michaux — dzieło wyobraźni. „Okres zielony": 1922–1927*, dz. cyt., s. 49–96.

44 Por. tamże, s. 137–146.

45 O związkach Michaux oraz Fondane'a z kinem piszą wyczerpująco Anne-Élisabeth Halpern w książce *Michaux et le cinéma* (Paryż 2006) oraz Nadja Cohen w studium z tej samej serii pt. *Fondane et le cinéma* (Paryż 2006).

46 Zob. A.-É. Halpern, *Michaux et le cinéma*, Paryż 2006, s. 32–60.

inspiracją dla postaci Piórki, a więc także dla tożsamościowej identyfikacji Michaux.

Fondane z kolei, we wstępie do 13–14 numeru pisma awangardowego „Integral", nazywa Chaplina „największym poetą nowoczesnym, który pisze dla kina"[47]. Stanie się on dla niego symbolem dadaistycznej rewolucji, bo to w tym ruchu awangardowym Fondane dostrzegał największy potencjał do Szestowowskiej „walki z oczywistościami", czyli konsekwentnego wykraczania poza racjonalny porządek rzeczywistości.

Dla obu twórców Charlot staje się więc inkarnacją artystycznej rewolucji przeciwko logosowi, co Fondane wykorzysta po raz pierwszy w swoich eksperymentalnych *Trois scénarii-ciné-poèmes* z 1928 roku (co znamienne, pierwszym zbiorze, jaki opublikuje w języku francuskim), a Michaux uczyni jednym z głównych *spiritus movens* swojej twórczości:

> To właśnie myśląc o kinie [Michaux — O.B.-N.] weźmie się za malarstwo i stworzy narzędzia koncepcyjne, dzięki którym opracuje własne podejście do sztuki obrazowania. Również myśląc w kategoriach kinematograficznych, będzie wywoływał narkotyczną intensywność, swoją niewyczerpaną żywotność, swoje „kinetyczne" możliwości[48].

Podsumowanie

Zbyt wąskie ramy objętościowe niniejszego tekstu pozwoliły mi jedynie zasygnalizować najważniejsze moim zdaniem punkty wspólne twórczości Michaux i Fondane'a, każdy z zaproponowanych przeze mnie wątków wymaga oczywiście rozwinięcia i pogłębienia. Nie zajęłam się też zupełnie związkami obu poetów ze środowiskiem francuskich surrealistów, a były to kręgi, które w znaczący sposób wpłynęły na artystyczną biografię obu twórców. Nie poruszyłam również tematu tożsamości żydowskiej Fundoianu/Fondane'a, która, w przeciwieństwie do kamuflowanej rumuńskości, stanowi bodaj najmocniejszy estetyczno-konceptualny fundament jego twórczości pisanej na emigracji w Paryżu.

Michaux oraz Fondane podążali w swoim pisarstwie ścieżką nowoczesności, w przypadku Fondane'a łączącą pisanie poezji z refleksją krytyczną i filozoficzną, „bycie poetą" z „byciem eseistą", w przypadku Michaux — „bycie poetą" z „byciem prozaikiem, malarzem, grafikiem i eseistą". Obaj stworzyli wielowątkowy projekt artystyczny, poszerzający granice „światowej republiki literatury" zarówno w wymiarze metaforycznym, jak

[47] B. Fondane, [bez tytułu], „Integral. Revista de sinteză modernă", anul III, iunie-iulie 1927, nr 13–14, s. 4, https://dspace.bcucluj.ro/bitstream/123456789/64239/1/BCUCLUJ_FP_279547_1927_003_013-014.pdf [dostęp: 14 sierpnia 2022 r.].

[48] A.-É. Halpern, dz. cyt., s. 28.

i dosłownym. Paralelna lektura ich biografii oraz twórczości dostarcza, mam nadzieję, nowych narzędzi krytycznych do spojrzenia na historię literatury jako pewnej ideowej i estetycznej wspólnoty, do której opisu najbardziej pasuje figura konstelacji, nie tylko niewykluczająca „eks-centrycznych" pisarzy, ale również otwierająca nas na nowy sposób interpretowania ich dzieł.

Bibliografia

Baron O., *Hypostases du gouffre chez Michaux, Fondane et Voronca*, „Transilvania" 2009, nr 8, s. 41–48.

Baron O., *Le(s) corps*, „Transilvania" 2009, nr 7, s. 62–66.

Bartosiewicz O., *Tożsamość niejednoznaczna. Historyczne, filozoficzne i literackie konteksty twórczości B. Fundoianu/ Benjamina Fondane'a (1898–1944)*, Kraków 2018.

Casanova P., *Światowa republika literatury*, przeł. E. Gałuszka, A. Turczyn, Kraków 2017.

Cioran E., *Ćwiczenia z zachwytu*, przeł. J.M. Kłoczowski, Warszawa 1998.

Fondane B. [bez tytułu], [w:] „Integral. Revista de sinteză modernă", anul III, iunie-iulie 1927, nr 13–14, s. 4, https://dspace.bcucluj.ro/bitstream/123456789/64239/1/BCUCLUJ_FP_279547_1927_003_013-014.pdf [dostęp: 14 sierpnia 2022 r.].

Fondane B., *Benjamin Fondane et les Cahiers du Sud. Correspondance*, red. M. Jutrin, Gh. Has i I. Pop, Bukareszt 1998.

Fundoianu B., *Imagini și cărți din Franța*, red. M. Martin, Bukareszt 1980.

Fundoianu B., *Opere I. Poezia antumă*, Bukareszt 2011.

Gillain N., *Henri Michaux à travers le prisme de la belgitude*, „La Revue Nouvelle" 2016, no 7, 2016, s. 40–45.

Halpern A.-É., *Michaux et le cinéma*, Paryż 2006.

Kuhnle T., *La route du cinéma prise par Benjamin Fondane — retracée à travers quelques articles de presse: Une notice*, 2020, ffhal-02893824, https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02893824/document [dostęp: 14 sierpnia 2022 r.].

Liiceanu G., *Itinerariile unei vieți: E.M. Cioran. Apocalipsa după Cioran (ultimul interviu filmat)*, Bukareszt 2011.

Michaux H., *Ekwador. Dziennik podróży*, przeł. O. Hedemann, Izabelin 2006.

Rapak W., *Henri Michaux — dzieło wyobraźni. „Okres zielony": 1922–1927*, Kraków 2014.

Rapak W., *Henri Michaux — dzieło wyobraźni. Czas wielkich podróży 1927–1928*, Kraków 2019.

Wees C. William, *Light-Play and the Aesthetics of Avant-Garde Film*, [w:] D. Scheunemann, A. Graf, *Avant-garde Film*, Amsterdam 2007.

Humanities and Cultural Studies
ISSN 2657-8972
2022, vol. 3, no. 4, p. 45–61
DOI: 10.55225/hcs.465
Licencja / License: CC BY-NC 4.0

Małgorzata Kuta
Akademia Nauk Stosowanych w Tarnowie
https://orcid.org/0000-0002-8230-2488
m_kuta@anstar.edu.pl

Roberta Desnosa marzenia senne

Robert Desnos' dreams

Abstract

Sen był punktem wyjścia surrealizmu i swoistej filozofii tego kierunku awangardowego. Surrealiści zapisywali swoje sny, wierząc, iż w ten sposób uda im się uchwycić autentyczny, niczym nieskrępowany głos nieświadomości. Niniejszy artykuł podejmuje próbę analizy marzeń sennych poety Roberta Desnosa, który zapisał się w historii surrealizmu jako jego najważniejszy „śniący". Okazuje się, iż zapiski owe zawierają wiele elementów charakterystycznych dla całej późniejszej twórczości poety, przesiąkniętej oniryzmem.

Słowa kluczowe:

Robert Desnos, sny, marzenia senne, surrealizm

Abstract

The dream was the starting point of surrealism and the specific philosophy of this avant-garde movement. Surrealists wrote down their dreams, believing that in this way they would be able to capture the authentic, uninhibited voice of the unconscious mind. This article attempts to analyze the dreams of Robert Desnos, who went down in the history of surrealism as its most important "dreamer". It turns out that these notes contain many elements characteristic of the poet's entire later work, permeated with oneirism.

Keywords

Robert Desnos, dreams, surrealism

Informacja o artykule / Article information

Otrzymano (Received): 16.11.2022 • Przyjęto do druku (Accepted): 01.12.2022 • Opublikowano (Published): grudzień (December) 2022

ze snu
niby nić
umiał snuć
wątki słów
na kształt snów

zasnął tu
szafy drzwi
nagle śni
kartki liść
musi iść
liczba gość
właśnie on
Rob Desnos

a tych snów
chyba sto
równań moc
musi przejść
liczba gość

smutku dość
to wciąż noc
ze słów snu
będzie wieść
obraz znów
dyktat snów
piękno słów

bo Desnos
to od snu
obok tu
siostra snów
senna rzeczywistość[1]

Literackie początki Roberta Desnosa (1900–1945) są nierozerwalnie związane z narodzinami surrealizmu. Poeta na stałe wpisał się w historię tego awangardowego ruchu jako jego najważniejszy „śniący" [*rêveur*], główny bohater legendarnej „epoki snów", swoistego preludium do działalności późniejszych surrealistów. W owym czasie, to jest od września 1922 roku do lutego 1923 roku, André Breton oraz skupieni wokół niego młodzi artyści oddawali się eksperymentom ze snem hipnotycznym. Doświadczenia te stanowiły kolejny, trzeci już — po pisaniu automatycznym i zapisach snów — etap poszukiwań, które miały doprowadzić do uchwycenia i swobodnego wyrażania głosu nieświadomości[2]. Breton opisał ten ważny okres

[1] W. Rapak, *Robert Desnos* — utwór niepublikowany, publikacja za zgodą Autora.
[2] Rozumianej za Sigmundem Freudem, do teorii którego odwoływali się surrealiści, jako sferę niepoddającą się racjonalnej kontroli i źródło wszelkich procesów psychicznych. Zob.

krystalizacji istotnych dla ruchu koncepcji i konkretyzowania się pojęcia surrealizmu, do tej pory dość niespójnego, w słynnym artykule *Entrée des médiums* [*Nadejście mediów*]. To tutaj również po raz pierwszy zdefiniował surrealizm jako „pewien automatyzm psychiczny, który dość dobrze odpowiada stanowi snu, stanowi, któremu bardzo trudno jest dzisiaj wytyczyć granice”[3]. Dwa lata później, w 1924 roku, Breton poda dopracowaną, słownikową definicję pojęcia w *Manifeście surrealizmu*[4], którego publikacja wyznacza oficjalną inaugurację działalności surrealistów.

Robert Desnos był postacią pierwszoplanową owych eksperymentów. Znalazł się w wąskim gronie osób podatnych na autohipnozę, a następnie dał się poznać jako najbardziej aktywne, najzdolniejsze „medium”. Uśpiony poeta odpowiadał na zadawane pytania, zapisywał odpowiedzi w formie pojedynczych słów czy strzępków zdań, rysował, tworzył sonety i poetyckie aforyzmy, wygłaszał długie monologi, recytował wiersze. Niezwykły dar swobodnego przemierzania bezdroży nieświadomości, tworzenia na żądanie wzbudzał podziw Bretona, który sam nie potrafił wejść w stan hipnozy: „Cudem była umiejętność Desnosa do przenoszenia się dowolnie, w jednej chwili, z bylejakości życia codziennego do sfery iluminacji i efuzji poetyckiej”[5]. Fotografia poety w hipnotycznym transie, wykonana przez Man Raya i opublikowana w autobiograficznej książce Bretona *Nadja*[6], na zawsze unieśmiertelniła Desnosa jako głównego „śniącego” w kręgu surrealistów.

Dziwić więc może stosunkowo niewielka liczba opisów marzeń sennych w dorobku poety-medium; jest ich bowiem raptem szesnaście[7]. Tym

S. Freud, *„Ja” i „to”*, [w:] Tenże, *Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2009, s. 217–262.

3 A. Breton, *Entrée des médiums*, „Littérature” no 6, Nouvelle Série, 1er novembre 1922, s. 1–16, http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/litterature/6ns/pages/01.htm [dostęp: 26 października 2022 r.].

4 „Surrealizm, rz. m. Czysty automatyzm psychiczny, który ma służyć do wyrażania bądź w słowie, bądź w piśmie, bądź innym sposobem, rzeczywistego funkcjonowania myśli. Dyktowanie myśli wolne od wszelkiej kontroli umysłu, poza wszelkimi względami estetycznymi czy moralnymi” (tłum. A. Ważyk). Zob. A. Breton, *Manifest surrealizmu*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, red. A. Ważyk, Warszawa 1976, s. 77.

5 A. Breton, *Entretiens*, Paris 1969, s. 90.

6 Tenże, *Nadja*, Paris 1998, s. 31.

7 Marie Bonnot w artykule *Les rêves de Robert Desnos*, poświęconym analizie zachowanych rękopisów marzeń sennych Desnosa, doliczyła się jedynie trzynastu tego typu tekstów w dorobku poety: trzy zapisy snów opublikowane w 1922 roku oraz dziesięć udostępnionych on-line (autorka mówi omyłkowo o jedenastu, chociaż następnie sama wylicza szczegółowo tylko dziesięć). Nie uwzględnia tych, które znalazły się w monografii Pierre’a Berger’a z 1950 roku. Zob. M. Bonnot, *Les rêves de Robert Desnos*, [w:] *Robert Desnos. Regards sur les archives numérisées*, Colloques fabula, Textes réunis par Damiano de Pieri et Marie-Paule Berranger et mis en ligne par Antoine Poisson, https://www.fabula.org/colloques/document7650.php/ [dostęp: 26 października 2022 r.].

bardziej, że — jak zauważa Georges Sebbag[8] — na ówczesnym etapie dla surrealistów transkrypcja marzenia sennego i zapis snu hipnotycznego sporządzonego podczas seansu, miały taką samą wartość, gdyż jedne i drugie były produktem „magicznego dyktowania myśli"[9]. Desnos za życia opublikował jedynie trzy takie teksty w piątym numerze czasopisma „Littérature" z 1 października 1922 roku (*En 1916, Durant l'hiver 1918–1919* oraz *En août 1922*); nie zachowały się jednak ich rękopisy. W monografii Pierre'a Bergera z 1950 roku poświęconej poecie, w części *Robert Desnos. Inédits et choix de textes (établi par Pierre Berger)* z wyborem tekstów poety, znaleźć można faksymile manuskryptu *Nuit du 26 au 27 septembre 1922*, poniżej którego znajduje się rysunkowy zapis snu *Août 1922*. Berger zamieszcza również wydrukowany tekst *Rêve, nuit du 27 au 28 mai 1923*[10]. W dossier Roberta Desnosa z archiwów Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, zawierającym zdigitalizowane i udostępnione w bazie ALMé (Archives littéraires de la modernité) rękopisy poety, znajduje się dziesięć zapisów snów[11]. Cztery z nich zostały wydane pośmiertnie w czasopismach; trzy (*Nuit du 11 au 12 septembre*, *Nuit du 16 au 17 juin 1925* oraz *Nuit du 21 au 22 mars 1931*) w numerze jedenastym „Réalités Secrètes" Marcela Béalu w 1960 roku, a jeden (*Le samedi 9 septembre 1922 vers 4h30 — 5 heures du matin*) w numerze trzecim, specjalnym, przeglądu *1492. Revue internationale des Arts et des Lettres* w 1963 roku. W zbiorze *Nouvelles Hébrides et autres textes 1922–1930* wydanym w 1978 roku znalazły się dwa zapisy marzeń sennych opublikowanych wcześniej (*Le samedi 9 septembre 1922 vers 4h30 — 5 heures du matin* oraz *Nuit du 11 au 12 septembre*) oraz dwa inne z września 1922 roku, dotąd nieopublikowane: *Rêve (nuit du 7 au 8 septembre 1922)* oraz *Nuit du 24 au 25 septembre 1922*[12]. W archiwach znajdują się jeszcze cztery transkrypcje marzeń sennych, które dotąd nie ukazały się drukiem: rękopis z zapisem trzech snów z dzieciństwa *Rêves* (*En 1907 ou 1908, En 1908, en 1909, en 1910* i *Durant l'hiver 1915–1916*) oraz *29 août 1929 à 2h du matin environ*). Niemniej nawet jeśli ich skromna liczba mogłaby sugerować, iż miały dla poety charakter marginalny, teksty te pokazują, jak postrzegana była przez niego sama aktywność oniryczna, a także za-

8 G. Sebbag, *«Le surréaliste, rêveur définitif»*, [w:] Tenże, *Sommeils et rêves surréalistes*, Paris 2004, s. 10.

9 A. Breton, *Entrée des médiums*, dz. cyt., s. 2.

10 Zob. P. Berger, *Robert Desnos*, coll. Poètes d'aujourd'hui, Paris 1962, s. 92–94.

11 Zob. R. Desnos, *Rêves*, https://bljd.sorbonne.fr/search?preset=19&view=list&page=6/ [dostęp: 7 listopada 1922 r.].

12 W wydanych w 1999 roku zebranych dziełach Desnosa, *Œuvres*, w rozdziale zatytułowanym *Rêves*, znajdziemy siedem marzeń sennych poety: obok trzech pierwszych, wydrukowanych w „Littérature", znajdują się tu cztery teksty zanotowane we wrześniu 1922 roku i opublikowane w zbiorze *Nouvelles Hébrides et autres textes 1922–1930* w 1978 roku: *Rêve (nuit du 7 au 8 septembre 1922)*, *Le samedi 9 septembre 1922 vers 4h30 — 5 heures du matin, Nuit du 11 au 12 septembre* oraz *Nuit du 24 au 25 septembre 1922*.

wierają elementy charakterystyczne dla całej jego późniejszej twórczości. Ponadto zachowane rękopisy są źródłem informacji na temat pracy poety nad tekstem pierwotnym, a także tej związanej z przepisywaniem swoich notatek, która to, jak zauważa Marie Bonnot, pozwoliła autorowi niejako odzyskać swój materiał[13].

Zapiski marzeń sennych Desnosa odpowiadają kryteriom praktyki diarystycznej. Jeśli to tylko możliwe, poeta podaje dokładną datę, a czasami nawet godzinę śnienia; nigdy natomiast nie wspomina miejsca. Datacje te pełnią funkcję tytułów tekstów, które poprzedzają. Wskazują również, iż zapisywanie snów było dla Desnosa czynnością epizodyczną raczej niż stałą. Jej największa aktywność przypada na okres sierpnia — września 1922 roku (powstało wówczas siedem opisów snów), co pokrywa się z działalnością eksperymentalną grupy[14].

Generalnie rękopisy zawierają niewiele skreśleń i poprawek. Notatki sporządzone są nie w postaci fragmentów, enigmatycznych zdań czy też rozrzuconych pojedynczych wyrazów, lecz całościowo i dość czytelnie. Są to teksty stosunkowo krótkie (liczą średnio około piętnastu linijek), a ich fabuła zawiera najczęściej jeden wątek toczący się w jednym miejscu akcji[15]. Oznacza to, iż treść marzeń sennych została przez poetę zapamiętana i spisana już po całkowitym wybudzeniu, a nie przywoływana i odtwarzana na podstawie zanotowanych w nocy strzępków zdań czy słów-kluczy. Zarówno forma zachowanych tekstów, jak i ich niewielka liczba wyraźnie sugerują, iż poeta zdecydowanie stawiał na jakość, a nie na ilość i utrwalał na piśmie jedynie te sny, które wydawały mu się godne uwagi.

Pierwsze trzy opisy marzeń sennych, które Robert Desnos oddał do druku (jedyne, jak pokaże przyszłość), zostały opublikowane w październiku 1922 roku, a więc w chwili, kiedy poeta święcił triumfy jako medium grupy[16]. Co ciekawe, dwa z nich wydawały się względnie stare, ponieważ

13 Zob. M. Bonnot, dz. cyt.

14 Breton opublikował swoje opisy snów w pierwszym numerze nowej serii czasopisma „Littérature" z dnia 1 marca 1922 roku, zachęcając tym samych skupionych wokół niego artystów do podobnej aktywności. W tym mniej więcej czasie Desnos dołącza do grupy, a pierwszym surrealistycznym eksperymentem, jakiego się podejmuje jest pisanie automatyczne. Fragmenty powstałego dzięki technice *écriture automatique* tekstu *Pénalités de l'Enfer ou Nouvelles Hébrides* zostają opublikowane we wrześniowym numerze „Littérature". Transkrypcja marzeń sennych jest kolejnym doświadczeniem, jakiemu oddaje się Desnos, jak się wydaje, bardzo intensywnie na przełomie sierpnia i września 1922 roku.

15 Wyjątek stanowią tutaj dwa sny: *Nuit du 11 au 12 septembre 1922* oraz *Nuit du 27 au 28 mai 1923*. Ten pierwszy jest również jedynym takim tekstem Desnosa, który występuje w kilku wersjach; obok oryginalnego rękopisu, zachowały się również dwie wersje maszynopisu.

16 Pamiętny, pierwszy seans miał miejsce 25 września o godzinie 21-ej w mieszkaniu Bretonów przy ulicy Fontaine'a. Kolejne odbywały się regularnie kilka razy w tygodniu do 14 listopada. W tym czasie według zachowanych protokołów Desnosowi udało się wejść w stan autohipnozy co najmniej dwadzieścia cztery razy. W kolejnych miesiącach eksperymenty organizowane były z mniejszą regularnością. Zob. A. Egger, *Robert Desnos*, Paris 2007, s. 107.

pierwszy z 1916 roku, natomiast drugi z zapiskiem: „Podczas zimy na przełomie 1918 i 1919 roku". Ostatni, najbardziej aktualny, został zanotowany w sierpniu 1922 roku. Przez długie lata badacze twórczości poety byli przekonani, iż sny owe zostały zapisane rzeczywiście wtedy, gdy wskazują na to ich daty i uznawali poetę za surrealistę *avant la lettre*. Pierre Berger stwierdza w eseju napisanym niespełna pięć lat po śmierci Desnosa, że poeta wcześnie odkrył znaczenie marzeń sennych: „Oniryzm szybko stał się jego świątynią"[17]. Uważa go za prekursora estetyki zdefiniowanej później przez André Bretona. Również Rosa Buchole zaznacza w książce *L'Évolution poétique de Robert Desnos*, że poeta zapisuje i komentuje swoje sny od 1916 roku[18]. Sarane Alexandrian także podkreśla, że Desnos nie czekał na wezwanie surrealistów, aby notować sny, gdyż robił to już od szesnastego roku życia[19]. Dopiero w zredagowanych przez Marie-Claire Dumas, największą znawczynię twórczości poety, i wydanych w 1999 roku zebranych dziełach Desnosa, *Œuvres*, w rozdziale zatytułowanym *Rêves*, znaleźć można w przypisach komentarz badaczki, iż najprawdopodobniej jednak te dwa sny, *En 1916* oraz *Durant l'hiver 1918–1919* zostały spisane później, w 1922 roku, kiedy to podopieczni Bretona, zachęceni jego przykładem, zaczęli jak najwierniej zapisywać swoje marzenia senne[20]. Tego samego zdania jest Marie Bonnot, która dokonując w swoim artykule inwentaryzacji zachowanych rękopisów marzeń sennych poety, o tych datowanych wcześniej pisze, iż są to „stare wspomnienia marzeń sennych (z dzieciństwa), spisane *a posteriori*"[21].

Przyjrzyjmy się zatem dwóm pierwszym tekstom, które w oczach samego poety warte były ukazania się drukiem:

> W 1916
>
> Jestem zamieniony w cyfrę. Wpadam do krateru, który jest jednocześnie kartką papieru, przechodząc z jednego równania na drugie, z rozpaczą, że oddalam się coraz bardziej od dziennego światła oraz od pejzażu, który stanowi zamek w Ferrières (Seine-et-Marne) oglądany z trasy kolejowej od wschodu[22].
>
> Podczas zimy 1918–1919
>
> Leżę i widzę się takim, jaki jestem w rzeczywistości. Pali się światło. Drzwiczki mojej przeszklonej szafy same się otwierają. Widzę książki, które zawiera. Na półce znajduje się miedziany nóż do papieru w kształcie jataganu. Wznosi się na

17 P. Berger, dz. cyt., s. 24–25.
18 Zob. R. Buchole, *L'Évolution poétique de Robert Desnos*, Bruxelles 1956, s. 15.
19 S. Alexandrian, dz. cyt., s. 262–263.
20 Zob. R. Desnos, *Œuvres*, dz. cyt., s. 125.
21 M. Bonnot, dz. cyt.
22 R. Desnos, *En 1916*, [w:] Tenże, *Œuvres*, dz. cyt., s. 125 (tłum. własne).

> końcówce ostrza, pozostaje chwilę w niepewnej równowadze, po czym kładzie się powoli na półce. Drzwiczki zamykają się. Światło gaśnie[23].

Jak słusznie zauważa Dumas, zanotowane przez poetę sny charakteryzują się zwięzłością i „wizualnością". Zaskakują zarówno śmiałością opisu, jak i specyficznym prawdopodobieństwem, które w tej konwencji polega na przedstawieniu nieprawdopodobnych zdarzeń jako czegoś najzupełniej normalnego. Bez względu na to, czy chodzi o upadek narratora zamienionego w cyfrę i jego podróż poprzez równania, czy o powolne unoszenie się noża do rozcinania papieru na półce w szafie, mamy do czynienia ze swoistym spektaklem ze wszystkimi jego perypetiami i metamorfozami. Wydarzenia przedstawione są w sposób realistyczny, konkretny i precyzyjny, tonem typowym dla zwykłego stwierdzenia. Powiązane są z prostotą zupełnie pozbawioną logiki, dzięki czemu zachowany zostaje oryginalny charakter marzenia sennego. Wszystko jest zarazem naturalne i cudowne. Desnos sprawia wrażenie, jakby posiadł umiejętność zapisywania snów w postaci krynicznej, niezmąconej świadomością przebudzenia. Relacjonuje przebieg wydarzeń bez żadnej wiedzy naddanej, niczego nie wyjaśnia i nie dopowiada. Opisy te zaskakują swoją siłą ekspresji i sugestii. Panująca w nich atmosfera oscyluje pomiędzy niepokojem i humorem, dwoma składnikami charakterystycznymi dla całej późniejszej twórczości poety[24]. Również Rosa Buchole widzi w tych tekstach, ich kompozycji, sugestywności oraz sposobie łączenia obrazów, zapowiedź późniejszych, surrealistycznych dzieł poety, *Deuil pour deuil* [*Żałoba dla żałoby*] oraz *La Liberté ou l'amour!* [*Wolność albo miłość!*]. Według badaczki Desnosowskie opisy snów z wczesnej młodości przywodzą na myśl zwięzłe, fantastyczne baśnie czy też krótkie poematy prozą przesiąknięte dziwnością, niezwykłością, niesamowitością (*étrangeté*)[25].

Warto w tym miejscu przypomnieć, iż kategorię niesamowitości opisał w swoim artykule zatytułowanym *Das Unheimliche* w 1919 roku Sigmund Freud[26], z którego teorii, jak wiadomo, zwłaszcza jeśli chodzi o marzenie senne, czerpał surrealizm. Psychiatra zestawia termin *unheimlich* (w języku francuskim opisowe wyrażenie *inquiétante étrangeté* oznacza dosłownie 'niepokojącą dziwność') ze słowem *heimlich*, które oznacza 'samowite', czyli to, co znane, swojskie, oswojone, ale także według drugiego znaczenia

---

23 R. Desnos, *Durant l'hiver 1918–1919*, [w:] Tamże (tłum. własne).

24 Zob. M.C. Dumas, *Robert Desnos ou l'exploration des limites*, Paris 1980, s. 45.

25 R. Buchole, dz. cyt., s. 15.

26 S. Freud, *Niesamowite*, [w:] Tenże, *Pisma psychologiczne*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 233–262. Tekst ten odnosi się do opublikowanego w 1906 artykułu niemieckiego psychiatry Ernsta Jentscha *O psychologii niesamowitego*, również w całości traktującego o „niesamowitym" w literaturze, sztuce i w życiu codziennym.

'to, co ukryte, schowane'[27]. *Unheimliche* obejmuje swoim zasięgiem takie pojęcia jak: niepokój, poczucie bezradności i zagrożenia, strach, trwoga oraz pozwala uświadomić wahanie uczuciowe i intelektualne czytelnika. Według Freuda „efekt niepokojącej niesamowitości" powstaje, gdy granica między wyobraźnią a rzeczywistością zaciera się, kiedy coś, co dotychczas było traktowane jako fantastyczne, prezentuje się jako realne[28]. Niemniej w świetle tej teorii, nie każde dziwne, niezwykłe zjawisko musi budzić trwogę. Przykładem jest świat baśni. Trzeba by więc — stwierdza Freud — oddzielić „niepokojącą niesamowitość", z którą mamy do czynienia w życiu, od tej, którą sobie jedynie wyobrażamy lub od tej, która ma miejsce w książkach[29].

W marzeniach sennych Desnosa *Unheimliche* przejawia się na różne sposoby. Niekiedy narrator wyczuwa bliskość „niepokojących postaci"[30]. Poczucie zagrożenia potęguje jego własna bierność i bezradność („Ludzie ci prowadzą mnie do szpitala"[31].) oraz obawa przez chorobą psychiczną i odizolowaniem: „Dokładnie w tym momencie zdaję sobie sprawę, że właśnie popadam w szaleństwo i jestem w azylu"[32]. Bywa, że dochodzi do głosu strach przed rozwiązaniem ostatecznym, jak w młodzieńczym śnie o dekapitacji: „Popełniłem zbrodnię, chcą mnie aresztować. Prowadzą mnie na gilotynę"[33], który kończy się bardzo sugestywnym obrazem opuszczających się chybotliwie ostrzy. Obraz szafotu i groźba stracenia, a wcześniej uwięzienia pojawiają się również w śnie z 11 na 12 września 1922 roku[34].

Owa *inquiétante étrangeté* manifestuje się niekiedy również pod postacią osób czy rzeczy, które ulegają rozdwojeniu bądź nawet zmultiplikowaniu, jak we śnie z 26 na 27 września 1922 roku, którego akcja rozgrywa się na ulicach Paryża, w okolicach bulwaru Saint Michel:

> Dotarłszy na wysokość poczty, zauważam po prawej stronie dwa lub trzy wozy stojące przy chodniku. Sądzę, że pomiędzy wozami i końmi, rozpoznaję przyjaciela [...], którego już dawno nie widziałem. Jestem gotów biec za nim, kiedy ktoś mnie woła z lewej strony. Odwracam się i widzę tego samego przyjaciela siedzącego

27 Tamże, s. 236.
28 Tamże, s. 255.
29 Tamże, s. 257–258.
30 R. Desnos, *Nuit du 16 au 17 juin 1925* (tłum. własne), maszynopis, Archiwa Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, https://bljd.sorbonne.fr/ark:/naan/a011441804309rhz00v/4f78b41d75/ [dostęp: 9 listopada 2022 r.].
31 Tamże.
32 Tamże.
33 Tenże, *Durant l'hiver 1915 – 1916*, rękopis (tłum. wlasne)., Archiwa Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, http://bljd.sorbonne.fr/ark:/naan/a0114435363417dmAc7 / [dostęp: 10 listopada 2022 r.].
34 Tenże, *Nuit du 11 au 12 septembre 1922*, [w:] Tenże, *Œuvres*, dz. cyt., s. 127 (tłum. własne).

> przy kawiarnianym stoliku pośród wielu innych rozmieszczonych przed drzwiami, chociaż żadnego baru nie ma w pobliżu[35].

Paryż, miasto rodzinne Desnosa, z dobrze znanymi mu ulicami, parkami i zaułkami, w snach poety traci często swój oswojony, zwyczajny charakter i staje się scenerią dziwnych, budzących niepokój, lęk, a nawet trwogę wydarzeń. Akcja zapamiętanego z dzieciństwa snu, który powracał wielokrotnie w niezmienionej wersji, toczy się na skwerze Wieży Świętego Jakuba w rodzimej dzielnicy Saint-Merri, na którym chłopiec regularnie się bawił:

> Idę alejką skweru Wieży Saint-Jacques. Jednak widzę jedynie piasek alejki okolonej małymi łukami i tylko do około dwóch metrów przede mną, ale czuję obecność Wieży po mojej prawej stronie oraz ciemnozielony kolor trawnika, świeci słońce, cień sunie przede mną, mam laskę w dłoni[36].

Nadciągające zagrożenie symbolizuje dobrze znana i wzbudzająca fascynację chłopca gotycka wieża[37]. We śnie upersonifikowana — jest wyczuwalnie obecna, mimo iż jej nie widać, rzuca cień, za którym podąża podmiot. Poczucie strachu wzrasta, kiedy znajome otoczenie niespodziewanie rozpływa się, a górującą nad otoczeniem Wieżę czy też jej niemal namacalną obecność zajmuje nieprawdopodobny przedmiot, ogromny ludzki organ, który „zszedł" z plakatu reklamowego:

> Nagle cała ta sceneria znika. Jestem pewny, że po mojej prawej stronie znajduje się olbrzymi ludzki organ, wielki jak dom, coś jak wątroba albo nerki z reklamy Urodonalu. Wiem, że chirurdzy w białych kitlach przygotowują ten organ do operacji, że jakieś wielkie nieszczęście na mnie czyha [...][38].

Owa fascynacja reklamą, czyli wrażliwość przyszłego poety na to, co Guillaume Apollinaire nazwał poezją i prozą współczesności[39], nigdy Desnosa nie opuściła, a z czasem była dzielona z innymi twórcami awangardowymi. Małgorzata Baranowska przypomina, że reklamy, szyldy i ogłoszenia były dla surrealistów przewodnikami w labiryncie miasta,

35 Tenże, *Nuit du 26 au 27 septembre 1922*, faksymile, [w:] P. Berger, dz. cyt., s. 92 (tłum. własne).

36 R. Desnos, *En 1908, en 1909, en 1910*, rękopis, (tłum. własne), Archiwa Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, https://bljd.sorbonne.fr/ark:/naan/a0114435363417dmAc7/3ba824bfa3 / [dostęp: 3 listopada 2022 r.].

37 Według Anne Egger młody Desnos zapewniał, że widział, jak ze szczytu wieży schodzi rzeźba świętego Jakuba wraz z trzema towarzyszącymi mu smokami. Zob. A. Egger, dz. cyt., s. 17.

38 R. Desnos, *En 1908, en 1909, en 1910*, dz. cyt. (tłum. własne).

39 „Czytasz prospekty katalogi afisze śpiewające głośniej niż kobiety / Oto poezja dzisiejszego poranku a dla prozy są liczne gazety". G. Apollinaire, *Strefa*, przeł. A. Ważyk, [w:] G. Apollinaire, *Wybór wierszy*, wybór i posł. J. Hartwig, Warszawa 2010, s. 21.

traktowanym jako magiczna przestrzeń cudowności rzeczywistości[40]. W twórczości Desnosa scena zstąpienia postaci z plakatów pojawi się jeszcze kilkakrotnie[41]. Według Agnieszki Taborskiej zabieg ten pozwala odkryć w absurdalnym języku reklam codzienną niezwykłość miasta, jego magię wywołaną nieoczekiwanymi skojarzeniami. Pokazuje, w jaki sposób ulica potrafi pobudzić wyobraźnię wrażliwego przechodnia[42].

Ogromna nerka opuszczająca swoje miejsca na afiszu reklamowym i czekająca na operację jest również doskonałym przykładem surrealistycznego czarnego humoru, który cechuje całą twórczość Desnosa w początkowym okresie. Taborska przypomina, że opisany przez André Bretona w *Anthologie de l'humour noir*[43] czarny humor surrealistów jest okrutny i pełen ironii. Nie podporządkowuje się logice, normom społecznym ani regułom języka. Wykazuje dwuznaczność wszystkiego oraz odsłania głęboko skrywane zakamarki ludzkiej natury. Ma pełnić funkcję wywrotową; jego celem jest obalanie autorytetów i obnażanie hipokryzji[44]. Breton definiuje czarny humor jako wyraz triumfu Freudowskiej zasady przyjemności, gdyż dzięki niemu można odrzucić ograniczenia narzucane przez świat zewnętrzny i tym samym zapanować (co prawda, iluzorycznie) nad rzeczywistością[45]. Surrealistyczny czarny humor szuka inspiracji w magii codzienności, z niej czerpie dowcip i poezję, a jako zjawisko trudne do uchwycenia, stanowi swoiste „przesłanie", które odbiorca ma zinterpretować. Dobrym tego przykładem jest sen Desnosa z 7 na 8 września 1922 roku, należący do tzw. „snów grupowych" według określenia biografki poety (*rêves de groupe*[46]), w których pojawiają się, obok nieznanych poecie postaci, najbliżsi przyjaciele i nowi towarzysze. Sen, mimo iż pełen niepokoju oraz nieprzyjemnego poczucia skrępowania i zażenowania, jest niezaprzeczalnie komiczny:

> Wszyscy moi przyjaciele (chociaż nie mogę wymienić ani jednego) i ja znajdujemy się na pływalni. Wokół pomieszczenia rozciąga się galeria. Wchodzimy tam. Kiedy właśnie mamy schodzić, korowód homoseksualistów pojawia się na schodach. Są ubrani w białe kąpielowe szlafroki i w białe bawełniane czepki. Niektórzy noszą

40 Zob. M. Baranowska, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984, s. 135.

41 Na przykład we wspomnianym wcześniej tekście *La Liberté ou l'amour!* [*Wolność albo miłość!*] czy też w scenariuszu *Les Mystères du Métropolitain* [*Tajemnice metra*]. Zob. R. Desnos, *La Liberté ou l'amour !*, [w:] Tenże, *Œuvres*, dz. cyt., s. 317–394; R. Desnos, *Les Mystères du Métropolitain*, [w:] Tenże, *Les Rayons et les ombres*, éd. établie et présentée par M.-C. Dumas et N. Cervelle-Zonca, Cinéma Gallimard, 1992, s. 229–236.

42 Zob. A. Taborska, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Gdańsk 2007, s. 175.

43 Zob. A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris 1966.

44 A. Taborska, dz. cyt., s. 71.

45 Zob. A. Breton, *Préface*, [w:] Tenże, *Anthologie de l'humour noir*, dz. cyt., s. 20.

46 Zob. A. Egger, dz. cyt., s. 103.

> blond peruki. Wszyscy mają makijaż, uśmiechają się i puszczają oko: ich ekspresja jest absolutnie przesadna. [...][47]

Niemal wszystkie wspomniane wcześniej elementy, a więc absurdalny czarny humor, poczucie zagrożenia, *inquiétante étrangeté* przejawiająca się w nagłej zmianie nastroju i scenerii wydarzeń, rozmnożeniu postaci i przedmiotów, wszystko to odnaleźć można we śnie z 27 na 28 maja 1923 roku:

> Tego ranka obudziłem się wcześnie. Szedłem ulicą Rivoli, jeszcze opustoszałą, od mojego domu (pod numerem 9) do Placu Ratuszowego. Chciałem podjechać autobusem linii Plac Republiki — Pola Marsowe, który się tam zatrzymuje i pomyślałem, że dobrze byłoby mieć bilet. Miałem go sobie wziąć z dystrybutora zawieszonego na latarni ulicznej, gdy nadeszły pensjonarki z sierocińca w granatowych sukienkach i czarnych słomkowych kapeluszach. Zaczęły kolejno odbierać bilety, a ponieważ wypełniały ulicę aż po horyzont, gotowałem się z niecierpliwości, zaś autobusy, do których nie mogłem wsiąść, podjeżdżały jeden po drugim. Nagle po mojej prawej stronie zauważyłem Picabię. „Wybiera się pan do Anglii?" zapytał. Zgodziłem się i wsiadłem do jego samochodu, który odjechał spokojnym tempem. Wkrótce przybyliśmy do Anglii, która nie była niczym innym, jak Porte Maillot[48]. Nie wiem, w jaki sposób Picabia i ja zostaliśmy rozdzieleni, lecz znalazłem się na małym, czarno-białym placu, który imitował Trafalgar-Square. Od placu tego odchodził korytarz wyścielany na czerwono i słabo oświetlony, który prowadził do córki króla Anglii. Dotarłem do niej i zaprowadziłem ją za rękę aż do kościoła pod wezwaniem św. Magdaleny, gdzie pobraliśmy się z wielką pompą; byłem w kolorowym fraku, a moja żona w sukni panny młodej. Kiedy pojawiliśmy się u szczytu schodów, opustoszały Plac Magdaleny wypełnił się ulicznymi handlarzami, którzy sprzedawali gazety, wykrzykując: „Wydanie specjalne! Król Anglii abdykował!". Zeszliśmy po schodach i na dole dostrzegliśmy niskiego mężczyznę, krępego i pospolitego, ubranego w sportowy trykot z ciemnego szewiotu, mało eleganckiego, który powiedział mi: „Jestem królem Anglii. Zrzekłem się tronu, aby się z panem pojedynkować". Wykonałem wówczas szeroki gest mówiąc: „Z królami nie staje się do pojedynku, królów się gilotynuje", cały czas myśląc o pierwszym rozdziale Locus Solus[49] i o głowie Dantona[50].

Jest to jedyny sen Desnosa zapisany w całości w czasie przeszłym. Agnieszka Taborska porównuje jego wizyjność do surrealistycznych scenariuszy,

---

47 R. Desnos, *Rêve (nuit du 7 au 8 septembre 1922)*, [w:] Tenże, *Œuvres*, dz. cyt., s. 126 (tłum. własne).

48 Na pograniczu 16 i 17 dzielnicy Paryża, w północno-wschodniej części miasta (przypomnienie autorki).

49 Powieść Raymonda Roussela z 1914 roku jest zapisem przechadzki po tytułowej posiadłości wybitnego uczonego, Martiala Cantarela, posiadającego wykradzioną po egzekucji głowę Dantona, którą wynalazca ożywia w swoim pawilonie wskrzeszeń. Zob. R. Roussel, *Locus Solus*, przeł. A. Wolicka, posł. A. Sosnowski, Warszawa 2017.

50 R. Desnos, *Nuit du 27 au 28 mai 1923*, [w:] P. Berger, dz. cyt., s. 93–94 (tłum. własne).

pełnych metamorfoz i opisów nienadających się do sfilmowania[51]. Scenerię śnionych wydarzeń tworzą ulice Paryża, nawet wtedy, gdy bohaterowie (sam Desnos, jego towarzysz Francis Picabia — malarz surrealista — oraz królewska córka gotowa bez zastanowienia wydać się za poetę) znajdują się w Londynie. Ludzie i przedmioty multiplikują się w nieskończoność, a poeta musi stawić czoła wyzywającemu go na pojedynek teściowi-królowi. Jest i motyw śmierci symbolizowany przez gilotynę, którą podkreśla obraz ściętej głowy bohatera rewolucji francuskiej. Dodatkowo motyw zaślubin z królewną oraz rywalizacji z jej ojcem, a nawet ewentualnego przejęcia tronu mogą sugerować wielkie ambicje młodego poety. Te ostatnie znajdują odzwierciedlenie również w innych jego marzeniach sennych.

Ostatni z trzech snów opublikowanych w czasopiśmie *Littérature*, zanotowany w sierpniu 1922 roku, wyraźnie odnosi się do aktualnych przeżyć Roberta Desnosa. Jest to jego pierwszy sen „branżowy", używając określenia Wojciecha Owczarskiego[52], w których pojawia się plejada znanych postaci ze świata literatury i sztuki, pośród których poeta próbuje znaleźć swoje miejsce:

> Leżę i widzę siebie takiego, jakim jestem w rzeczywistości. André Breton wchodzi do mojego pokoju trzymając w dłoni Dziennik urzędowy. „Drogi przyjacielu — mówi do mnie — mam przyjemność powiadomić cię, że zostałeś awansowany na stopień sierżanta-majora". Następnie odwraca się i wychodzi[53].

Nietrudno się domyślić, że aspirujący poeta pragnął umocnienia swojej pozycji w kręgu przyszłych surrealistów, a zwłaszcza uznania w oczach ich „papieża". Podobną wymowę ma sen z dziewiątego września tego samego roku, w którym poeta znajduje się w Café des Innocents w towarzystwie Georges'a Malkine'a i Marcela Duhamela. Nieznajomy przepowiada im świetlaną przyszłość: „[...] Jesteście młodymi intelektualistami. Wyglądacie na ludzi, którzy zostaną kimś. [...] ([W]skazując mnie) zwłaszcza Pan, byłbym bardzo zdziwiony, gdyby się panu nie powiodło. Ma Pan wszystko, czego potrzeba, [...] jestem przekonany, że odniesie Pan sukces" [...][54]. To kolejne marzenie senne, które uzewnętrznia ambicje młodego poety, pragnienie zdobycia uznania i potwierdzenia swojej wartości.

Warto zauważyć, że Robert Desnos nigdy nie analizował ani nie komentował swoich snów. Niemniej niektóre zapiski poety zawierają uwagi, które wchodzą w swoisty dialog z tekstem marzenia sennego. Co istotne, w żadnym wypadku dopowiedzenia te nie uzupełniają luk w jego treści,

51 A. Taborska, dz. cyt., s. 177.
52 Zob. W. Owczarski, *Teksty i sny*, „Teksty Drugie" 2016, nr 5, s. 56–73.
53 R. Desnos, *En août 1922*, [w:] Tenże, *Œuvres*, dz. cyt., s. 125 (tłum. własne).
54 Tenże, *Le samedi 9 septembre 1922 vers 4h30 — 5 heures du matin*, [w:] Tamże, s. 126 (tłum. własne).

nie dostarczają alternatywnych propozycji, nie stawiają pytań ani nie są wyrazem wątpliwości czy niepewności. Najczęściej komentują odczucia bądź uczucia śniącego, jak na przykład niniejsza notatka: „W tym momencie mam wrażenie, że właśnie wzięli udział w rewii, w music-hallu”[55]. Natomiast oniryczne wspomnienia z dzieciństwa, spisane wiele lat później zawierają szczegóły, które nie należą do snu jako takiego, lecz odnoszą się raczej do kontekstu narracyjnego czy też emocjonalnego: „Budzę się gwałtownie zdławiony szlochem, absolutnie przerażony, krzycząc ze strachu”[56]. Według Marie Bonnot taka forma zapisu, której nie odnajdziemy w późniejszych utworach Desnosa, wynika z faktu, iż wspomnienie snu wiąże się z lękiem, a więc emocją, z powodu której wspomnienie owo jest tak trwałe[57].

Co ciekawe, najdłuższy komentarz autora zawiera to z zanotowanych marzeń sennych, które według niego samego miało mieć charakter proroczy:

> Początek koszmaru, którego nie mogę sobie absolutnie przypomnieć:
>
> „Atelier Bretona. Ten ostatni przemierza je wzdłuż i wszerz, od pianina do okna. Opowiada Morise’owi siedzącemu na kanapie pod ścianą rzeczy absolutnie tragiczne w atmosferze niesłychanej trwogi. Nie było tam ani Simone Breton ani Vitraca ani mnie. Zaniepokoiłem się, czy Simone i Vitrac tam byli i zdziwiłem, że nie; jeśli chodzi o mnie, nie było mnie tam i ta część koszmaru stanowiła swego rodzaju jasnowidztwo na odległość lub też projekcję filmową”[58].

Zauważmy, że po krótkim wprowadzeniu, autor zaznacza treść snu przejściem do nowej linijki oraz użyciem cudzysłowu. Następnie, przerywa narrację spostrzeżeniem, iż miał on wizjonerski wydźwięk, co potwierdzają zrelacjonowane dalej wydarzenia, które rzeczywiście rozegrały się pod nieobecność poety:

> Wieczorem 25 września 1922 dowiedziałem się od Morise’a i Bretona: o siódmej wieczorem 24-ego Breton przedstawiał Morise’owi swoje pomysły na temat nowej linii, którą należałoby ogólnie podążać i swoją opinię dotyczącą Marcela Duchampa w szczególności. Rozmowa rzeczywiście tragiczna dla Bretona i jego przyjaciół. Koszmar ten zaczął się po 22.00 (pora zaśnięcia) i skończył przed 23.00 (moment gwałtownego przebudzenia), po czym około 24.00 został wznowiony i zakończył się swego rodzaju powodzią barw o konsystencji fluidu[59].

55 Tenże, *Rêve (nuit du 7 au 8 septembre 1922)*, dz. cyt. (tłum. własne).
56 Tenże, *En 1908, en 1909, en 1910*, dz. cyt. (tłum. własne).
57 Zob. M. Bonnot, dz. cyt.
58 R. Desnos, *Nuit du 24 au 25 septembre 1922,* [w:] Tenże, *Œuvres*, dz. cyt., s. 128 (tłum. własne).
59 Tamże.

Znamiennym może wydawać się fakt, że Desnos miał ten sen dzień przed ciągiem nowych doświadczeń kolektywnych, jakimi były seanse snów hipnotycznych, decydujących nie tylko dla młodego poety, ale przełomowych także dla całego ruchu.

Również zapis snu z 29 sierpnia 1929 roku zawiera pewne uwagi, za pomocą których poeta konfrontuje marzenie senne i rzeczywistość: „Znajduję się, całkowicie wybudzony w obecności kobiety [...] trzymającej w dłoniach flagę z czerwonymi liniami na białym tle: [rysunek] [...] identyczną jak ta z Katori Maru (statek Youki) (na nagłówku papieru listowego)[60].

Marie Bonnot zauważa słusznie, iż o ile dygresje wnoszą pewną głębię kontekstualną odnoszącą się do stanu jawy i pozwalają autorowi zbliżyć elementy snu i rzeczywistości, o tyle cudzysłowy pełnią funkcję bariery ochronnej i są oznaką dystansu autora, psychicznego bądź praktycznego wobec treści marzenia sennego[61]. Dobrze obrazuje to rękopis opisu snu z dzieciństwa, w którym cudzysłowy podkreślają i oddzielają część narracyjną tekstu:

> „Jestem na wielkiej arenie pochylonej jak welodrom. Nagle słyszę odgłos galopu byka, który biegnie w moją stronę. W tej chwili arena, zamiast stopniami okolona jest czterema ścianami mojego pokoju. Ten ostatni stał się równie wielki jak sama arena, chociaż ani meble się nie powiększyły, ani proporcje rozmiarów pomiędzy nimi a ścianami pokoju nie uległy zmianie. Powietrze gwiżdże jak latarnia gazowa". Kiedy się wybudzam bez wzdrygania, jest zwykła, normalna godzina[62].

Śniący czuje zagrożenie ze strony szarżującego byka w niedookreślonej scenerii, wahającej się pomiędzy areną a jego własnym pokojem. Atmosferę niepokoju potęgują „słyszane" odgłosy — tętent galopu zwierzęcia i gwizd latarni. Przerwanie snu (pobudka) jest zaznaczone stylistycznie brakiem cudzysłowu. Tak więc ten ostatni chroni integralność snu poddanego innemu porządkowi dyskursywnemu i stylistycznemu, a jego zamknięcie pozwala powrócić na inny poziom rzeczywistości. Ja — poety odzyskuje swoje prawa i dystansuje się wobec ja — bohatera snu[63].

Innymi widocznymi, chociaż nielicznymi śladami ingerencji autora w treść zapisanych marzeń sennych, na które Bonnot zwraca uwagę, analizując rękopisy Desnosa, są podkreślenia oraz skreślenia i niewielkie poprawki. Według badaczki użycie podkreśleń jako oznaczenia intensywności

60 R. Desnos, *Rêve du 29 août 1929*, rękopis (tłum. własne), Archiwa Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, https://bljd.sorbonne.fr/ark:/naan/a011441804309Lld5UM/4d87eaef0c/ [dostęp: 3 listopada 2022 r.].

61 Zob. M. Bonnot, dz. cyt.

62 R. Desnos, *En 1907 ou 1908*, rękopis, (tłum. własne), Archiwa Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, http://bljd.sorbonne.fr/ark:/naan/a0114435363417dmAc7/ [dostęp: 3 listopada 2022 r.].

63 Zob. M. Bonnot, dz. cyt.

zawsze przypomina o subiektywizmie tego, który przeżył opisywane chwile. Wyeksponowanie pewnych elementów sugeruje pewną niewypowiedzialność i nieprzekazywalność onirycznego doświadczenia. Natomiast skreślenia i drobne korekty w manuskryptach poety zawsze mają na celu doprecyzowanie, co — paradoksalnie — osłabia znacznie efekt oniryczności[64]. Nie ulega wątpliwości, iż forma zachowanych w archiwach opisów snów Desnosa w niczym nie przypomina robionych naprędce notatek, a to z kolei rodzi pytanie, czy w istocie mamy do czynienia z wierną, stenograficzną niemal transkrypcją marzeń sennych. Podobne wątpliwości musiały nasunąć się również samemu Bretonowi, gdyż wkrótce surrealiści oddali się kolejnym eksperymentom, mającym na celu uchwycenie owego „rzeczywist[ego] funkcjonowani[a] myśli [...] wolne[go] od wszelkiej kontroli"[65], czyli seansom hipnotycznym.

Pozbawione brudnopisu, gdyż poprzedzone „opracowaniem", jakim jest aktywność umysłowa (wyzwolona wszakże spod wszelkich ograniczeń, którym podlega na jawie), marzenia senne Roberta Desnosa same stanowią często zapowiedź bądź pierwotną wersję innych jego utworów. Poeta żywi bowiem swoją wyobraźnię obrazami zaczerpniętymi z intymnych archiwów własnej nieświadomości, a sen, rozumiany szeroko jako praktyka pisarska, konwencja literacka, poetyka czy wreszcie motyw, przenika całą twórczość poety. Robert Desnos debiutuje na łamach „Littérature" w 1922 roku fragmentem utworu *Pénalités de l'enfer ou Nouvelles Hébrides*[66] [*Piekielne katusze lub Nowe Hybrydy*], będącego efektem zastosowania eksperymentalnej techniki pisania automatycznego i zdominowanego narracją oniryczną. To zestawienie tekstów raczej niż spójną opowieść śmiało można uznać za transkrypcję marzeń sennych (realnie wyśnionych), tak łatwo przychodzi Desnosowi oddanie piórem symboliki koszmaru sennego. Kolejnymi utworami napisanymi „z zamkniętymi oczami"[67], czyli pod wpływem *écriture automatique*, pozwalającej uchwycić obrazy wyłaniające się z nieświadomości, są prozo-poetyckie teksty *Deuil pour deuil*[68] (1924) oraz *La liberté ou l'amour!*[69] (1927), ten drugi uznawany za bardziej dopracowaną wersję pierwszego. Tu również poetyka snu polega na przedstawieniu rzeczywistości na wzór marzenia sennego. W 1927 roku Desnos publikuje w czasopiśmie „Révolution Surréaliste" fragmenty tekstu *Journal d'une apparition*[70] [*Dziennik nawiedzenia*], stanowiącego sprawozdanie

64 Zob. tamże.
65 A. Breton, *Manifest surrealizmu*, dz. cyt., s. 77.
66 Zob. R. Desnos, *Pénalités de l'enfer ou Nouvelles Hébrides*, [w:] Tenże, *Œuvres*, dz. cyt., s. 42–108.
67 M.C. Dumas, *Robert Desnos ou l'exploration des limites,* dz. cyt., s. 445.
68 Zob. R. Desnos, *Deuil pour deuil*, [w:] Tenże, *Œuvres*, dz. cyt., s. 193–220.
69 Zob. Tenże, *La liberté ou l'amour!*, [w:] Tamże, s. 317–394.
70 Zob. Tenże, *Journal d'une apparition*, [w:] Tamże, s. 395–400.

z nocnych, regularnych odwiedzin pewnej zjawy, których nie traktuje jako halucynacji, lecz sytuuje je pod znakiem cudowności. Echa tych niesamowitych doświadczeń odnajdujemy również w jego wierszach ze zbioru *Ténèbres*[71] [*Ciemności*] z 1927 roku. Desnos wykorzysta ową fascynację snami i oniryzmem również w swojej pracy dziennikarskiej. W latach trzydziestych współtworzy interaktywną audycję radiową *La Clef des songes* [*Klucz do snów / Sennik*], emitowaną od 11 lutego 1938 do 17 czerwca 1939 roku na falach radia Poste Parisien[72]. Zachęca w niej słuchaczy do przysyłania opisów swoich snów, które następnie interpretuje bądź odtwarza na antenie z udziałem aktorów i podkładem dźwiękowym. Od listopada 1940 do czerwca 1941 roku poeta kontynuuje niejako ten projekt na łamach prasy, gdyż prowadzi w czasopiśmie kobiecym „Pour Elle" rubrykę zajmującą się interpretacją opisów marzeń sennych nadsyłanych przez czytelniczki. Trudno się dziwić tej działalności dawnego surrealisty, wszak już jego pierwsze teksty pokazują, że u poety sny przemawiają i przepowiadają. To właśnie z marzeń sennych i proroctw będzie tworzył swoje wiersze[73]. Dla Roberta Desnosa sen nie jest bowiem jedynie tym, co pojawia się pod zamkniętymi powiekami, lecz tym, czym można się dzielić i przekazać innym na jawie: „Śnijmy zgódźmy się śnić tak rozpoczyna się poemat dnia"[74].

Bibliografia

Alexandrian S., *Le surréalisme et le rêve*, Paris 1974.

Apollinaire G., *Wybór wierszy, wybór i posłowie Julia Hartwig*, Warszawa 2010.

Baranowska M., *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984.

Berger P., *Robert Desnos*, coll. Poètes d'aujourd'hui, Paris 1962.

Bonnot M., *Les rêves de Robert Desnos*, [w:] *Robert Desnos. Regards sur les archives numérisées,* Colloques fabula, Textes réunis par D. de Pieri et M.-P. Berranger et mis en ligne par A. Poisson, https://www.fabula.org/colloques/document7650.php/ [dostęp: 26 października 2022 r.].

Breton A., *Anthologie de l'humour noir*, Paris 1966.

Breton A., *Entrée des médiums*, „Littérature" 1922, no 6, Nouvelle Série, http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/litterature/6ns/pages/01.htm/ [dostęp: 26 października 2022 r.].

Breton A., *Entretiens*, Paris 1969.

71 Zob. Tenże, *Ténèbres*, [w:] Tenże, *Œuvres*, dz. cyt., s. 545–566.

72 Zob. A. Chevrier, *La « Clef des songes » de Robert Desnos. Une émission radiophonique sur les rêves en 1938*, Lausanne 2016.

73 Zob. P. Berger, dz. cyt., s. 25.

74 „Rêvons acceptons de rêver c'est le poème du jour qui commence". R. Desnos, *Désespoir du soleil, Les Ténèbres*, [w:] Tenże, *Œuvres*, dz. cyt., s. 559 (tłum. własne).

Breton A., *Manifest surrealizmu*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, red. A. Ważyk, Warszawa 1976, s. 55–124.
Breton A., *Nadja*, Édition entièrement revue par l'auteur, Paris 1998.
Buchole R., *L'évolution poétique de Robert Desnos*, Bruxelles 1956.
Chevrier A., *La « Clef des songes » de Robert Desnos. Une émission radiophonique sur les rêves en 1938*, Lausanne 2016.
Desnos R., *Les Mystères du Métropolitain*, [w:] Tenże, *Les Rayons et les ombres,* red. M.C. Dumas, N. Cervelle-Zonca, Paris 1992, s. 229–236.
Desnos R., *Œuvres*, coll. Quarto, red. M.C. Dumas, Paris 1999.
Desnos R., *Rêves*, rękopisy zdigitalizowane i udostępnione w bazie ALMé (Archives littéraires de la modernité), https://bljd.sorbonne.fr/search?preset=19&view=list&page=6/ [dostęp: 12 listopada 2022 r.].
Dumas M.C., *Robert Desnos ou l'exploration des limites*, Paris 1980.
Egger A., *Robert Desnos*, Paris 2007.
Freud S., *Niesamowite*, [w:] Tenże, *Pisma psychologiczne*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 233–262.
Freud S., *„Ja" i „to"*, [w:] Tenże, *Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2009, s. 217–262.
Owczarski W., *Teksty i sny*, „Teksty Drugie" 2016, nr 5, s. 56–73.
Roussel R., *Locus Solus*, tłum. A. Wolicka, posł. A. Sosnowski, Warszawa 2017.
Sebbag G., *Le surréaliste, rêveur définitif*, [w:] *Sommeils et rêves surréalistes*, red. G. Sebbag, Paris 2004, s. 7–16.
Taborska A., *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Gdańsk 2007.

Humanities and Cultural Studies
ISSN 2657-8972
2022, vol. 3, no. 4, p. 63–76
DOI: 10.55225/hcs.467
Licencja / License: CC BY-NC 4.0

Teresa Wilkoń
Uniwersytet Śląski w Katowicach
https://orcid.org/0000-0001-8267-5682
teresa.wilkon@us.edu.pl

Tropem mitów i legend. O postaci *lazzarona* w romantycznej wizji arkadyjskiej

Following myths and legends. *Lazzarone* in romantic Arcadian vision

Abstrakt

W książkach i opracowaniach dotyczących podróży włoskich postać *lazzarona* pojawia się epizodycznie, częściej natomiast powielany zostaje stereotyp tej postaci w polskiej poezji romantycznej. Autorka artykułu na przykładzie fragmentów utworów Juliusza Słowackiego, Teofila Lenartowicza, Antoniego Edwarda Odyńca oraz późniejszych twórców: Romana Brandstaettera i Tadeusza Różewicza pokazuje sposób funkcjonowania postaci *lazzarona* w wyobraźni pisarzy–podróżników zwiedzających Italię. Dokonana przez nią analiza wybranych utworów poświęconych Neapolowi i Zatoce Neapolitańskiej przekonuje, że topika, motywy i wątki arkadyjskie obecne w poezji romantycznej są ciągle żywe i oryginalne, a utrwalony w polskiej literaturze topos pogodnego neapolitańczyka stanowi niezbędne dopełnienie arkadyjskiego mitu. Portret *lazzarona* to dla jednych pewna mistyfikacja, dla innych część neapolitańskiego folkloru, wpisującego się w *genius loci* tego uroczego i opiewanego przez artystów zakątka Europy.

Słowa kluczowe:

poezja romantyczna, *lazzaron*, Arkadia, Neapol, Zatoka Neapolitańska

Informacja o artykule / Article information

Otrzymano (Received): 20.11.2022 • Przyjęto do druku (Accepted): 27.11.2022 • Opublikowano (Published): grudzień (December) 2022

Abstract

Books and papers on Italian travels mention *lazzarone* only episodically; however, Polish Romantic poetry perpetuates a stereotype of this character more often. The author of this article, using fragments of works by Juliusz Słowacki, Teofil Lenartowicz, Antoni Edward Odyniec, and later writers: Roman Brandstaetter and Tadeusz Różewicz, shows the way in which the character of *lazzarone* functioned in the imagination of writers-travellers visiting Italy. Her analysis of selected works dedicated to Naples and the Gulf of Naples proves that the topics, motifs and Arcadian themes present in Romantic poetry are still alive and original, and the topos of a cheerful Neapolitan established in Polish literature is an essential complement to the Arcadian myth. Some see the figure of *lazzarone* as a sort of mystification, while others perceive it as part of Neapolitan folklore, representing the *genius loci* of this charming corner of Europe praised by artists.

Keywords

Romantic poetry, *lazzarone*, Arcadia, Naples, Gulf of Naples

Już od dawna w literaturze, zwłaszcza w poezji europejskiej, zaczęły zmieniać się klasyczne i biblijne wyobrażenia arkadii lub ziemskiego raju. W literaturze polskiej początki rodzimych arkadii sięgają pierwszej połowy XVI wieku, później, od *Pieśni Świętojańskiej o Sobótce* Jana Kochanowskiego kreowana zostaje wizja sarmackiej, ziemiańskiej arkadii, zbliżona do antycznych przekazów, na przykład Bukolik i Georgik Wergiliusza. W barokowym świecie przepychu arkadyjskie motywy wiązały się z kulturą dworską, z odmianami stylu hedonistycznego i epikurejskiego. W literaturze oświecenia skupiały się wokół stylu rokokowego, rokokowych pałaców i ogrodów, czego przykładem jest choćby *Sofiówka* Trembeckiego[1]. Tropem mitów i legend XIX wieku oraz znanej frazy, zrodzonej w XVII wieku: „Vedi Napoli e poi muori" poszło wielu polskich i europejskich pisarzy, dla których Neapol — miasto w środku Basenu Morza Śródziemnego — niezmiennie postrzegane było w kategoriach fenomenu natury. Neapol mający ponad 2500 lat był zawsze prężnym i bogatym w osiągnięcia ośrodkiem kultury nie tylko włoskiej, lecz także wielu innych państw Europy. Tu rodziły się nowe gatunki literackie i nowe style we wszystkich dziedzinach kultury. Tu uniwersytety kształciły dla Europy prawników, architektów, muzyków. Tu wreszcie przecinały się szlaki turystycznych i artystycznych wypraw po piękno — piękno miasta i okolic, Zatoki Neapolitańskiej i Wezuwiusza[2].

1 Pisałam o tym w książce *Nimfy oko błękitne. Obrazy Neapolu w poezji polskiej XIX i XX wieku*, Katowice 2006, s. 27.

2 Zob. T. Wilkoń, *Naples, a special city*, [w:] *Genius loci — mappa della ricerca*, red. B. Malska, K. Wojcieszuk, Napoli—Katowice 2010, s. 72–76.

W przedstawionych w artykule obrazach poetyckich nie chodzi o ukazanie wielości i różnorodności kierunków i szkół rozwijających teorię mitu w XIX i XX wieku, lecz o przedstawienie sposobu funkcjonowania mitu w literaturze, szczególnie typowego dla poezji, spełniającego funkcję różnego rodzaju inkrustacji w postaci metafor, aluzji, porównań, skojarzeń tworzących zewnętrzną stylistykę pewnej grupy utworów poetyckich[3]. W liryce polskich poetów piszących o Neapolu pojawiają się różne gatunki, style i struktury wersyfikacyjne. Z form genologicznych wymienić można: poemat, pieśń, odę, list, hymn (dytyramb), liryk opisowy (filozoficzny) oraz sonet. Przeważa romantyczny styl opisowy, styl obrazowy, realistyczny, styl impresyjny i ekspresywny, a także styl ozdobny. W dziedzinie wersyfikacyjnej występują formy wiersza klasycznego i wiersza wolnego.

Twórczość poetycka dotycząca malowniczego zakątka Włoch okazała się bardzo bogata i interesująca. Odkrycie Neapolu i Zatoki Neapolitańskiej jako fenomenu natury i kultury oraz jako miejsca arkadyjskiego dokonało się w całej pełni w poezji i poetyckiej prozie romantycznej. Niezwykłość miejsca, wielowiekowe dziedzictwo kultury widoczne w sztuce i architekturze, niejako zmuszały poetów do ujęć niebanalnych i dostosowanych do autentycznych cech i wartości neapolitańskiego *genius loci*. To sprawiło, że poziom wierszy polskich o Neapolu był wysoki, wychodzący poza konwencjonalne ujęcia innych poetów europejskich.

Z polskich twórców tej poezji należałoby wymienić utwory Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Cypriana Kamila Norwida, Ignacego Krasińskiego, Antoniego Edwarda Odyńca, Konstantego Gaszyńskiego — wszystkie stworzyły oryginalną i bogatą w środki artystyczne wizję Neapolu i jego okolic jako miejsca niezwykłego. Romantyczny model arkadyjski w przedstawieniach Neapolu utrwalił się w poezji Marii Konopnickiej, Adama Asnyka i Teofila Lenartowicza i później wśród poetów Młodej Polski: Kazimierza Tetmajera oraz obu braci Staffów — Leopolda i Ludwika. Idąc śladem ich twórczości, zauważyć można pewną prawidłowość: od romantyzmu do modernizmu poezja ogarnia apologetyczne i mitotwórcze próby opiewania Neapolu, poezja dwudziestolecia międzywojennego to wyraźne załamanie się arkadii neapolitańskiej, aż po późniejsze próby obalenia mitu, gdzie rajski ogród zmienia się w biedną i przeludnioną metropolię.

Próbę innego spojrzenia przynoszą utwory z okresu dwudziestolecia międzywojennego: Antoniego Słonimskiego i Kazimierza Wierzyńskiego, a po wojnie poemat Tadeusza Różewicza *Et in Arcadia ego* oraz cykl wierszy Romana Brandstaettera: *Krajobrazy włoskie*. Wierszy dotyczących *Golfo di Napoli* jest aż dziewiętnaście i w wielu z nich już w tytule pojawia się nazwa „oda", oddająca charakter gatunku. Poeta zasygnalizował w ten sposób dominujący w utworach styl retoryczno-liryczny, skierowany do

[3] S. Stabryła, *Wstęp*, [w:] *Mit, człowiek, literatura*, red. B. Gomulicka, Warszawa 1992, s. 12.

przedmiotu opisu lub do adresata utworu, czyli do samego poety (por. *Oda cypryjska*). Brandstaeetter tworzył też wizje w stylu biblijnych edenów, umieszczając w nich motyw *doliny ogrodów*. W jego wierszach styl biblijny odzywa się często:

> [...] W ten wieczór
> Przebacz tym, którzy pragną przebaczenia,
> I przebacz tym, którzy go nie pragną.
> [...]
>
> *Oda cypryjska*

W wierszach polskich dotyczących Neapolu i Zatoki Neapolitańskiej do głosu dochodziły też tendencje do obalenia mitu lub próby innego spojrzenia na słynne „weduty" neapolitańskie, malowane przez artystów XIX i XX wieku. Podobnie jak dla większości poetów, również dla Brandstaettera podróż do Neapolu i przepięknej Zatoki Neapolitańskiej była podróżą do Arkadii. W *Odzie kumejskiej* znajdujemy jednak i takie wątpliwości:

> [...]
> Czy na tych łodziach
> Dopłyniemy
> Do ujścia rzek arkadyjskich?

Smutek i gorzka refleksja wynikająca z tęsknoty za urokliwym i niezwykłym miejscem na świecie, tyleż przyjaznym, co nieosiągalnym, mieszają się z motywami, które można znaleźć w utworach innych poetów, na przykład u Różewicza, który — jak pisał Ryszard Przybylski[4] — „[...] przyjechał do Włoch z ideą zburzenia mitu". Narrator Różewiczowskiego wiersza *Et in Arcadia ego* odnotowuje brzydotę miasta oraz wszystko to, co jest zaprzeczeniem jego romantycznej i modernistycznej legendy. Jego opisy zawierają szczegóły dotyczące wybranych motywów opisujących ludzi, sklepy, stragany itp. Poemat ma charakter turpistyczny, jest pełen napięć i sprzeczności, ale co ważne — jego końcowe przesłanie wydaje się stanowić zaprzeczenie podjętej przez poetę próby demistyfikacji Italii:

> [...]
> Opowiedz mi o
> włoskiej podróży
> Nie wstydzę się
> płakałem w tym kraju
>
> piękno dotknęło mnie

[4] R. Przybylski, *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966, s. 42.

byłem znów dzieckiem
w łonie tego kraju
płakałem
nie wstydzę się

Próbowałem wrócić do raju[5].

Zarówno tytuł poematu, motto z Johanna Wolfganga Goethego poprzedzające utwór, jak i przytoczony powyżej fragment tworzą coś w rodzaju klamry, która bynajmniej nie służy obaleniu mitu Italii. Przeciwnie, ani sama Italia, ani artystowski mit o niej nie zostaną tu całkowicie zdemistyfikowane. Świadczy o tym końcowe przesłanie wiersza: „piękno dotknęło mnie, płakałem w tym kraju (z zachwytu), byłem znów dzieckiem w łonie tego kraju". Wszystkie te wyznania wyraźnie sygnalizują, że wspomniana arkadyjska klamra utworu nie jest figurą demonstrującą ironię podważającą powszechny mit Italii, funkcjonujący w kulturze polskiej na szczególnych zasadach. Jak wiadomo, miał on na nią znaczący wpływ — dawny i wywodzący się z kultury *slavia romana*.

Pisarze wybierający się w podróż zawsze mieli za sobą lekturę dotyczącą miejsca, wiedzę niezbędną do celów konfrontacji i do przekonania, iż wiek XX wywrócił wyobrażenie starej Europy, dogłębnie burząc mity swoją masową, a często i kabotyńską kulturą. Szlaki wędrowne polskich poetów i pisarzy obejmowały większość znanych miast włoskich, spora ich część decydowała się na wyprawę do Neapolu, choć celem wszystkich podróży był zawsze Rzym. Każdy chciał na własne oczy zobaczyć skarby sztuki i urodę przyrody włoskiej, każdy chciał sprawdzić, na ile jego wyobrażenia o słonecznej Italii zgadzają się z rzeczywistością. Pierwsze reakcje ze spotkania młodopolskich pisarzy i poetów z Włochami znaleźć można w ich korespondencji. Świadczy o tym list (z 27 kwietnia 1893 r.) Lucjana Rydla do Józefa Mehoffera, w którym czytamy:

> Nie masz wyobrażenia, jak mnie do Włoch ciągnie. Z każdym dniem doznaję coraz większej tęsknoty za krajem, za tą sztuką, za tym językiem. Nie ma prawie dnia, żebym o Włoszech nie myślał, żebym nie puszczał wodzów imaginacji i nie próbował wyobrazić sobie tego lub owego miasta, tej lub owej rzeźby lub ruiny. Stworzyłem sobie do własnego użytku gdzieś w głębi mózgu całe Włochy i podróżuję po nich, leżąc z zamkniętymi oczyma i z papierosem w ustach. Z drugiej jednak strony takie fantazyjne ekspedycje do Włoch nie tylko nie zaspokajają mego italofilskiego zapędu, ale, przeciwnie, podniecają go coraz bardziej. Nieraz jestem jakby opętany, jakby zwariowany tą jedną myślą o Włoszech i ani nie widzę, ani nie słyszę, co się koło mnie dzieje [...] Pali mnie przede wszystkim ciekawość, czy i o ile odmienne są moje fantazyjne Włochy od rzeczywistych, czy rzeczywiście o wiele od

[5] T. Różewicz, *Et in Arcadia ego*, [w:] Tenże, *Poezje zebrane*, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1976, s. 480–498.

> moich piękniejsze — a w końcu czy z moich Włoch fantazyjnych zostanie jeszcze cokolwiek obok wspomnień z Włoch prawdziwych, czy też fantazja zmiesza się i spłynie ze wspomnieniem w nierozdzielną jednego, odrębnego od nich obojga wyobrażenia[6].

Już pierwsze zdanie tego specyficznego wyznania poświadcza obecność krążącej w literackim środowisku legendy o niezwykłym uroku tego zakątka Europy. Duża część polskich i europejskich twórców opisujących podróże do Italii skupia się na opisie fenomenu natury. Są też i tacy, dla których podróże były okazją do poznania wyjątkowości miejsca ze względu na interesującą kulturę mieszkańców. W jednym ze swoich wierszy Juliusz Słowacki zastanawia się, co jest duszą Neapolu: poeta spostrzegł gwar, ruch, żywotność ludzi, ale też z sympatią odnotował dziwne, odmienne zachowania *lazzaronów*. Ich pełniejszy obraz przedstawił Teofil Lenartowicz w utworze *Lazzarone*, tworząc portret szczęśliwego, pogodnego biedaka, traktującego pracę jako zło konieczne:

> Gdzie te czasy złote przeleciały,
> Neapolu, raju lazzarona!
> Nam pod wieczór mandoliny grały,
> Rybkę dla nas sieć niosła ciągniona,
> A w południe kosz na głowę —
> I przedrzemiesz dnia połowę
> A z snów błogich nie obudzi
> Ni brzęk muszy, ni gwar ludzi.
> Morska fala szemrze, dzwoni:
> *Lazzaroni!*...
> Chcę rozkoszy — oko wpół otworzę:
> Wezuw dymi, wyspy słońce bieli;
> Morze, morze! Wkoło morze, morze!
> Bracia drzemią na piasku pościeli.
> Moja Beppa niesie wodę.
> Takie czarne to, a młode!
> Nogi w piasku, czoło w blasku,
> Założona dłoń u pasku.
> Zda się szepce w moją stronę:
> *Lazzarone*...
> Hej! — zawołam — Beppo, ty Beppino!
> Do winiarza pójdź ze mną na wino:
> Wypijemy na szczęśliwy ranek
> Jedną, drugą — choćby dziesięć szklanek!
> We wczorajszy wieczór szary
> Dał mi święty January,
> Że przy jego wielkim święcie

[6] L. Rydel, *Listy do Józefa Mehoffera*, Rkps w Bibliotece Ossolineum, sygn. 12792/II.

Piastr znalazłem przy okręcie...
Lecz posłuchasz, utrapiona,
Lazzarona...

[...] Uprzykrzony bąk snu mi zazdrości:
Zamorduję, bo mię już i złości...
Znów zalata: ha, przeklęte zwierzę!
Słońce wschodzi, dzwonią na pacierze.
Makaronów zapach leci,
Brzęczą struny, krzyczą dzieci.
Jako w morzu w szczęściu tonę,
Lazzarone[7].

Poeta wyraźnie i dobitnie podkreślił pozytywne cechy *lazzaronów*, połączył ich filozofię życia z ideałami prawdziwie chrześcijańskimi. W zwrotce dziewiątej czytamy:

[...] Co mam dziś, to na dziś stanie.
Tak żyć mają chrześcijanie.
Bóg by się na nas gniewał,
Żeby człowiek więcej miewał,
A wszak-ć żyjem z bożej dłoni,
Lazzaroni.

U Lenartowicza *lazzarone* to człowiek szczęśliwy i jednocześnie ważny składnik neapolitańskiej arkadii, pojawiający się w kontekście błękitu nieba i lazurów morza. Niewielu twórców poezji tak to połączenie widziało, choć byli też tacy, którzy próbowali dokonać rewizji neapolitańskiego stereotypu. W 1825 roku próbę rehabilitacji podjął Franciszek Wołowski, który w swojej *Podróży do Szwajcarii i Włoch* tak pisał: „Nie będąc w Neapolu fałszywe ma się zdanie o Lazzaronach, uważa się ich za bandytów, a to są najpoczciwsi ludzie; można im wszelkie powierzyć zlecenia, nie lękać się, nawet kosztowne zaufać posyłki”[8].

Wizja beztroskiego, szczęśliwego mieszkańca Neapolu wielokrotnie zostaje przywołana także w utworze Juliusza Słowackiego: *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*. W *Pieśni I. Podróży*... poeta opisuje Neapol jako miasto *lazzaronów*:

> Nikt tu nie pracuje tylko po to, by żyć, lecz głównie po to, by używać; wszyscy dążą do tego, by nawet praca była przyjemnością (raz jeszcze powracam do neapolitańskiego ludu). Jak gromada beztroskich dzieci zrobi wszystko, co jej się każe, ale pracę potraktuje jako zabawę[9].

[7] T. Lenartowicz, *Poezje. Wybór*, oprac. J. Nowakowski, Warszawa 1968, s. CXX, s. 620–622.
[8] F. Wołowski, *Podróż do Szwajcarii i Włoch rozpoczęta w 1825 roku*, Paryż 1845, s. 251.
[9] Tamże, s. 236.

J.W. Goethe w swojej *Podróży włoskiej* pisał, iż „są ludźmi o pogodnym usposobieniu, którzy beztrosko ufają, że dzień jutrzejszy przyniesie to samo, co przyniósł dzień dzisiejszy, i dlatego niczym się nie przejmują”[10].

Neapol i Zatoka Neapolitańska zostały opisane przez pisarzy w różnego rodzaju gatunkach poetyckich — od poematów opisowo-refleksyjnych po drobne liryki, ujęte w formę sonetu, tercyny czy kunsztownie zbudowanego dystychu. Miejsca te wzbudzały szczególne zainteresowanie także z powodów wydarzeń historycznych, z czego podróżnicy zdawali sobie sprawę. W *Podróży włoskiej* czytamy: „Pod najczystszym niebem, najmniej pewna ziemia”[11]. Goethe miał na myśli dramatyczne dzieje Neapolu (wybuchy Wezuwiusza, trzęsienia ziemi, epidemie cholery i dżumy, częste najazdy okupantów), co było jakby zaprzeczeniem arkadyjskich mitów. Tym można tłumaczyć doświadczenie neapolitańczyka utrwalone w kulturze (szczególnie w niezwykle żywym folklorze), które mówiło, iż nie warto myśleć o jutrze, trzeba natomiast cieszyć się chwilą teraźniejszą. To właśnie dlatego mieszkaniec Neapolu również teraz niechętnie mówi o swych planach, niechętnie też się smuci i podejmuje trudne rozmowy. Znakomicie natomiast odnajduje się w sytuacjach zabawowych, uwielbia żart i śmiech, co nie przeczy faktowi, iż w pieśni neapolitańskiej spod maski clowna, pulcinelli, niefrasobliwego wesołka przedziera się przejmujący płacz człowieka, który zna gorycz biedy i niepewności, a także ciążącego nad miastem fatum: niezmienności, niemożności poprawy losu. W życiowej filozofii neapolitańczyka nie trzeba zatem doszukiwać się jakichś wymyślnych reguł i sposobów radowania się życiem czy rzekomo wrodzonej, nieodpowiedzialnej beztroski. Przypomnijmy — na tę filozofię złożyły się tragiczne wydarzenia oraz doświadczenia wielu pokoleń. Mimo to utrwalony topos pogodnego neapolitańczyka musiał wręcz stanowić niezbędne dopełnienie arkadyjskiego mitu. Można byłoby zapytać: cóż po najpiękniejszych zatokach świata (Golfo di Napoli, Golfo di Pozzuoli, Golfo di Baia), po cudownym kolorycie nieba, wspaniałej zieleni, bogactwie kwiatów i krzewów ozdobnych, łagodnym klimacie, panoramicznych widokach, białej Wenus z poezji romantycznej, gdyby tę arkadię zakłócił wizerunek smutnego i nieszczęśliwego człowieka? *Genius loci* nie tworzył się przecież jako mit czysto estetyczny, krajobrazowy czy jako mit zasobnej, żyznej ziemi, dającej obfitość pożywienia, lecz także jako mit szczęśliwych mieszkańców, którym los czy Bóg dał możność życia w niezwykłym miejscu. Ich przedstawicielem wydaje się obecny w neapolitańskim folklorze obraz *lazzarona* wylegującego się w koszu na *frutti di mare*. Dla jednych

[10] J.W. Goethe, *Podróż włoska*, red. P. Hertz, tłum. H. Krzeczkowski, Warszawa 1980 (*Italienische Reise*, 1829), s. 304.

[11] Tamże, s. 153.

to pewna mistyfikacja, dla innych dopełnienie obrazu neapolitańczyka z przyjętą filozofią życia *dolce far niente*.

Wiele miejsca poświęcił neapolitańskim *lazzaronom* Antoni Edward Odyniec, poeta i osobisty sekretarz Adama Mickiewicza, z którym przybył do Neapolu 8 maja 1830 roku. Jego *Listy z podróży* zawierają ciekawe i niebanalne uwagi związane z obserwacjami dotyczącymi neapolitańczyków:

> [...] myślałem, że to jakaś zgraja żebraków, obdartusów, brudasów, mrowiąca się nad morzem jak *frutti di mare* lub wygrzewająca się na słońcu jak foki; ale sam teraz, przypatrzywszy się bliżej, stanowczo, owszem, biorę ich stronę. [...] gdy z willi Reale widzę razem po jednej stronie lazzaronów wylegujących się sobie nad morzem lub w łódkach, a po drugiej wielkich panów i panie: kto z nich swobodniej i milej używa chwili obecnej? Czyli kto w niej jest rzeczywiście szczęśliwszym?[12].

W innym miejscu Odyniec pisał: „Ale bo też biedne lazzarony nie zasługują wcale na tę opinię, jaką my o nich zwykle mamy w ogólności”[13].

Wszystkie wiersze, które tam powstały, świadczą o silnym przeżyciu spotkania z miastem, o czym świadczą ciekawe i niepozbawione filozofii życia uwagi dotyczące barwnych mieszkańców. Pisał o nich także w *Listach z podróży*:

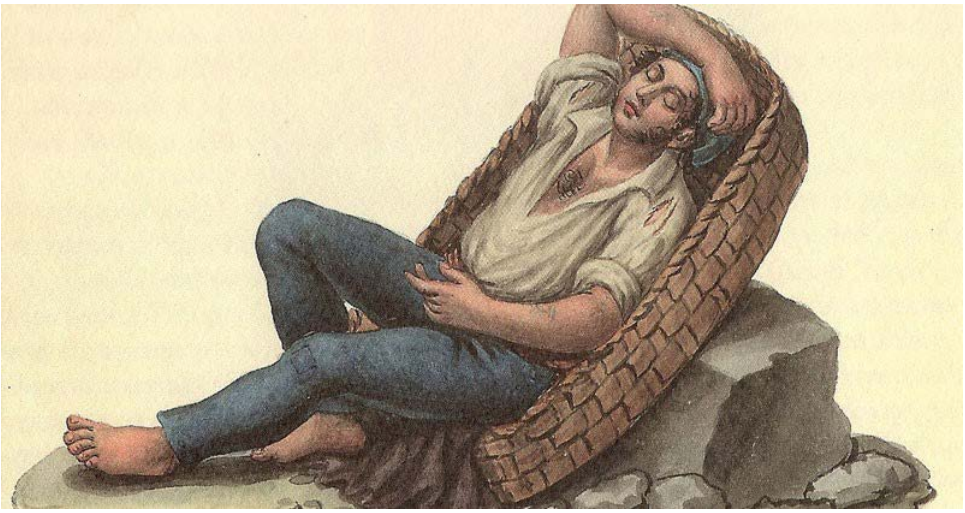
> [...] z samej powierzchowności jest to najbardziej malowniczy okaz tutejszego ludu. Wpółnadzy, prawda, ale nie obdarci — bo koszula zakasana po łokcie, a spodnie po kolana jest to ich zwyczajny uniform. Zdobi go związka koszuli u szyi zwykle jaskrawego koloru, czasem pas lub szarfa takaż wpół ciała, a zawsze szkaplerz na piersiach i czerwona czapeczka a raczej kołpak na głowie. A że przy tym są rośli i krzepcy, i do czarności prawie ogorzali od słońca, postać taka nad brzegiem morza albo w łódce, wsparta na wiośle, gwałtem się sama pod pędzel naprasza. A ci się tyczy ich sposobu życia — to czyż to nie jest najdoskonalsze zastosowanie w praktyce epikurejskich zasad filozofii i poezji rzymskich pisanych przy falernie i chloi?[14] Bo skoro użycie życia podług swego upodobania i dla swojej tylko rozkoszy ma być jego podstawą i celem, to każdy tutejszy lazzarone wart, by ujść pod tym względem za ideał filozofa i poety, tym bardziej, że główne jego upodobania są czysto duchowej natury, a on sam nie ma nawet próżności i pychy.

W podobnym, refleksyjno-dywagacyjnym tonie pisał o *lazzaronach* Goethe, co świadczyć może o tym, że Odyniec był uważnym czytelnikiem jego *Podróży włoskiej*.

Miejsce postaci *lazzarona* w przedstawianych mitach i legendach jest znane i wielekroć opisane. Sama etymologia tego słowa nie jest dostatecznie opracowana. Wyraz wywodzi się z hebrajskiego *elazar*, co oznacza w tym języku kogoś uratowanego przez Boga. W samej postaci *lazzarona* więcej

12 A.E. Odyniec, *Listy z podróży*, t. 2, Warszawa 1961, s. 337–338.
13 Tamże, s. 336.
14 Nazwy popularnych wówczas win włoskich.

jest jednak cech wodzących się z antyku, niż z Biblii, bo w XIX wieku, w potocznym rozumieniu *lazzarone* to szczęśliwiec, człowiek lubiący się bawić, nicpoń i trochę sokratejski mędrzec — tak nazywano na przykład Ferdynanda IV — króla Dwojga Sycylii (1751–1825). Większość badaczy przyjmuje, iż nazwa pochodzi z hiszpańskiego *lazzaro* ('biedak').



Michela De Vito, *Il giaciglio del lazzaro*, 1870 circa

Nazwa *lazzarone* oznaczała też neapolitańskich buntowników z roku 1647, na czele których stanął Masaniello (Tommaso Aniello) — agitator w polityce Neapolu, konspirator przeciwko dominacji Hiszpanów. 7 lipca 1647 roku został on przywódcą rewolty, na skutek której musiał uciec książę d'Arcos, później zabity przez wynajętych morderców. Masaniello został bohaterem ludu, symbolem wolności. Według innej wersji Masaniello zwariował na punkcie władzy i został przez to zabity przez jego dotychczasowych zwolenników, których Hiszpanie nazywali *lazzaronami*. Potwierdzenie tej tezy znaleźć można w *Encyklopedii Garzantiego*: *lazzarone* — „nome dato dagli spagnoli ai popolari napoletani che aderirono alla rivolta di Masaniello (1647)"[15]. Według tej definicji nazwę wymyślili Hiszpanie na określenie „zwykłych" neapolitańczyków, związanych z rewoltą dotyczącą Masaniello. Niektórzy autorzy, w tym Juliusz Słowacki, określali *lazzarona* jako nędzarza. Istniały też i inne określenia, w tym negatywne typu: kanalia,

[15] Masaniello (pseudonim Tommaso Aniello), neapolitański agitator polityczny (Neapol 1620–1647). Bohater ludowy, symbol wolności. Zabity 16 lipca 1647 przez swoich wyznawców, nazywanych przez Hiszpanów *lazzaronami* (*Enciclopedia della Storia Universale De Agostini*).

przestępca (wł. *delinquente*, pot. 'zbój, łotr')[16]. Są one nieadekwatne do neapolitańskiego *lazzarone*. Dlaczego? Wystarczy przyjrzeć się grafice z XIX wieku, przedstawiającej przedstawicieli różnych warstw społecznych tego miasta — nigdzie nie spotkamy portretu nędzarza czy neapolitańskiego *clocharda*. Biała, wypuszczona na spodnie koszula, czerwona chustka zalotnie zawiązana na szyi, niebieskie spodnie o długości trzy czwarte, upięte poniżej kolana, pończochy i półbuty z paskiem. W chłodniejsze dni — kamizelka i kapota. Czy tak wyglądał nędzarz? Mylił się też niemiecki filozof — Karol Marks — przypisując lazzaronom klasowe cechy miejskiego plebsu, biedoty, ponieważ ubóstwo traktowali oni jako zaletę i istotny czynnik stylu bytowania, a nawet filozofii życia. Lazzaroni swoim strojem i posturą uosabiali ideał swobody i niezależności, dość daleki od plebejskich wzorców. Owa niezależność przejawiała się również w tym, iż nie kwapili się oni do buntów i uczestnictwa w rozruchach. Cechę tę podpatrzył Juliusz Słowacki, dając trafny obraz *pigra*, tj. leniucha:

> [...]
> Wolność... Już dla niej uszyto symarę
> Z gazet Giovine Italia... Lazaron
> Będzie żył, póki ma *frutti di mare*,
> Niebo błękitne i żółty makaron,
> I koszyk, w którym leży, jak ostryga.
> Pytasz się, co w dzień porabia? – Dościga!...
> [...]

„Dościga" znaczy tu: dojrzewa. Lazzaron Słowackiego nie ma nic wspólnego z więźniami — buntownikami, zamkniętymi w murach Castel dell`Uovo. To typowy neapolitańczyk — beztroski, żyjący zgodnie z zasadą pozostawania na małym i cieszenia się chwilą zgodnie z sentencją Horacego *carpe diem*[17]. Poeta nie był entuzjastą postawy *dolce far niente*, ale gdy dotyczy lazaronów, traktował ją z pobłażliwą ironią, pozbawioną wydźwięku pejoratywnego. Można uznać, że widział w nich podobieństwo do polskich żaków i sowizdrzałów. Z niemałą sympatią i ze wspomnianą pobłażliwością wyrażała się o nich Madame de Staël, łącząc w ich postawie i filozofii życia dwie cechy, twierdząc, iż: „lenistwo i zapał posiadają w jednakim stopniu"[18].

Mieczysław Brahmer, pierwszy polski italianista we współczesnym znaczeniu, pisał: „neapolitańscy *lazzaroni* stali się dla przeciętnego cudzoziemca postacią symboliczną na tle próżniackiego wylegiwania się

16 Zob. O. Pianigiani, *Vocabolaro etimologico della lingua italiana*, Genova 1993, s. 744.
17 Zob. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 1, Warszawa 1981, s. 138–145.
18 A.L.M. de Staël Holstein, *Korynna, czyli Włochy*, tłum. Ł. Rautenstrauchowa, K. Witte, oprac. A. Jakubiszyn-Tatarkiewiczowa, Wrocław 1962, s. 315.

w słońcu ludności, której moralność od dawna osławiono po świecie”[19]. Owa nieskrywana niechęć do tych najuboższych mieszkańców Neapolu odnotowana została w *Słowniku warszawskim*, w którym czytamy: *lazzarone* to „próżniak i włóczęga uliczny włoski, szczególnie neapolitański”[20]. Ale można też, jak pisał Aleksander Nawarecki:

> przydać owym nędzarzom splendoru, podkreślając ich historyczną rangę jako uczestników wielu powstań w Neapolu: antyhiszpańskiego, antyjakobińskiego (1799), wojen napoleońskich, a wreszcie rewolucji 1848 roku, co zresztą przypłacili wygnaniem z ojczystego miasta (karnym rozproszeniem po okolicznych wysepkach). Podstawowym rozróżnieniem semantycznym pozostaje jednak podział na wąskie i ogólne rozumienie słowa; w tym pierwszym idzie jedynie o najuboższych neapolitańczyków, w rozumieniu węższym tylko o plebejuszy z dzielnicy Mercato, a najściślej, w pierwotnym, etymologicznym znaczeniu, o bezdomnych znajdujących schronienie w szpitalu św. Łazarza. Szerokie rozumienie wyrazu eksponuje społeczny status „ludzi luźnych” zamieszkujących całą Italię. Sprzyja temu literatura, bo wielu pisarzy podróżników jednym tchem wymienia neapolitańskich „łazików” razem z innymi barwnymi postaciami włoskiej ulicy: wędrownymi sprzedawcami, posługaczami, drobnymi złodziejami, suterenami, nieletnimi łobuzami itp.[21]

Postać *lazzarona* zniknęła w literaturze już przed I wojną światową. Stali się oni znakiem romantycznego wieku XIX. Ich miejsce zajął tłum neapolitańczyków — już bez stylu i bez jakiejkolwiek legendy. To jest tłum z przywołanego wcześniej poematu Różewicza: *Et in Arcadia ego*.

Co zatem jest prawdą, mitem, a co legendą w opowieściach o lazzaronach, którym romantycy poświęcili w swojej poezji tyle miejsca? Czy ta poezja jest dla nas czymś, co „pomaga trzymać się życia?” — można powtórzyć pytanie za Stanisławem Barańczakiem, który przestrzegał przed nadmiernym zbliżeniem poezji i rzeczywistości. Jedno jest pewne: utrwalony topos pogodnego neapolitańczyka stanowi niezbędne dopełnienie arkadyjskiego mitu, za którym — my współcześni — nieustannie tęsknimy. I może to też tłumaczy słowa włoskiego filozofa — Benedetto Crocego:

> Skąd tyle serdecznej troski w zbieraniu legend, a nawet najmniejszych pozostałości i śladów popularnych legend? W końcu legendy to nic innego niż plotki, a nawet oszustwa, podobne do tych, które spotykamy codziennie, stworzone przez wizjonerów, bałaganiarzy, żartownisiów, ludzi szczerych i ludzi przebiegłych, i przyjęte przez wielu lub przez większość, a potem znikające przed uznaną szczerą prawdą, a częściej tylko dlatego, że odchodzą w niepamięć, wypierane przez nowe plotki.

[19] M. Brahmer, *Włochy w literaturze francuskiej okresu romantycznego*, cz. 1, Kraków 1930, s. 46–47.

[20] *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, t. 2, Warszawa 1902, s. 696.

[21] A. Nawarecki, *„Zobaczyć świat w ziarenku piasku…”. O przyjaźni, pamięci i wyobraźni. Tom jubileuszowy dla Profesora Tadeusza Sławka*, red. E. Borkowska i M. Nitka, Katowice 2006, s. 38–139.

A jeśli niektóre stawiają opór i zostają, rozmaicie zdeformowane, przekazywane nie tylko z ust do ust, ale także z pokolenia na pokolenie, nie jest jasne, dlaczego miałoby to rozbudzać tak duże i tak żywe zainteresowanie. Nawet w kręgu uważanym za najbardziej literacki lub erudycyjny zdarza się, że pewne pomysły i nieporozumienia są czasem akceptowane i powtarzane przez wieki; stąd słusznie mówimy o „legendach erudycyjnych". — Lecz popularne legendy są tworem zbiorowego ducha, geniuszu rodu, duszy ludowej[22].

Bibliografia

Basile L., Morea D., *Lazzari e scugnizzi*, Roma 1996.

Brahmer M., *Włochy w literaturze francuskiej okresu romantycznego*, cz. 1, Kraków 1930.

Croce B., *Curiosità storiche*, Napoli 1919.

Croce B., *Storie e leggende napoletane*, Milano 2005.

Goethe J.W., *Podróż włoska*, red. P. Hertz, tłum. H. Krzeczkowski, Warszawa 1980 (*Italienische Reise*, 1829).

Genius loci w kulturze europejskiej: Kampania i Neapol. Szkice komparatystyczne, red. T. Sławek i A. Wilkoń, przy współudziale Z. Kadłubka, Katowice 2007.

Gregorovius F., *Wędrówki po Włoszech*, tłum. T. Zabłudowski, Warszawa 1990.

Gurgo O., Lazzari. *Una storia napoletana*, Napoli 2005.

Karpiński W., *Pamięć Włoch*, Warszawa 2008.

Lenartowicz T., *Poezje*, wybór i oprac. J. Nowakowski, Warszawa 1968.

de Stael Holstein A.E., *Korynna, czyli Włochy*, tłum. Ł. Rautenstrauchowa, K. Witte, oprac. A. Jakubiszyn-Tatarkiewiczowa, Wrocław 1962.

Pianigiani O., *Vocabolaro etimologico della lingua italiana*, Genova 1993.

Przybylski R., *„Et in Arcadia ego". Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966.

Słownik języka polskiego, t. 2, red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, Warszawa 1902.

Mastriani F., *I lazzari*, Napoli 1976.

[22] B. Croce, *Storie e leggende napoletane. A cura di G. Galasso*, Milano 2005, s. 295. (Cytat w języku włoskim brzmi [tłum. własne]: „Perché tanta amorosa sollecitudine nel raccogliere le leggende, e persino i più piccoli rimasugli e vestigi di leggende popolari? In fondo, le leggende non son altro che dicerie o anche imposture, non dissimili da quelle che vediamo nascere quotidianamente intorno a noi per opera di visionari, confusionari, burloni, gente candida e gente furba, e trovar credito presso i molti o presso i più, e poi sparire innanzi alla riconosciuta genuina verità, e, più spesso, unicamente perché vengono messe in dimenticanza, soppiantate da nuove dicerie. E se alcune resistono e persistono, e variamente deformate si tramandano non solo di bocca in bocca ma anche di generazione in generazione, non si vede perché tal cosa debba suscitare tanto e così vivo interessamento. Anche nella cerchia che si dice più particolarmente letteraria o erudita accade che invenzioni ed equivoci siano talora accolti e ripetuti per secoli; onde a ragione si parla di «leggende erudite». — Ma le leggende popolari sono prodotto dello spirito collettivo, del genio della stirpe, dell'anima popolare".)

Muratow P., *Obrazy Włoch*, przeł. P. Hertz, Warszawa 1972.
Nawarecki A., *„Zobaczyć świat w ziarenku piasku…". O przyjaźni, pamięci i wyobraźni. Tom jubileuszowy dla Profesora Tadeusza Sławka,* red. E. Borkowska i M. Nitka, Katowice 2006.
Odyniec A.E., *Listy z podróży*, t. 2, Warszawa 1961.
Pianigiani O., *Vocabolaro etimologico della lingua italiana*, Genova 1993.
Ricci G., Lazzari. *Appunti sparsi per la rivoluzione*, Pavia 2011.
Różewicz T., *Et in Arcadia ego*, [w:] Tenże, *Poezje zebrane*, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1976, s. 480–498.
Rydel L., *Listy do Józefa Mehoffera*, rkps w Bibliotece Ossolineum, sygn. 12792/II.
Stabryła S., *Wstęp*, [w:] *Mit, człowiek, literatura*, red. B. Gomulicka, Warszawa 1992, s. 1–12.
Stendhal (Henri Beyle), *Kroniki włoskie*, przeł. T. Boy-Żelenski, Warszawa 1955.
Tatarkiewicz W., *Historia filozofii*, t. 1, Warszawa 1981.
Viaggio in Italia, trad. E. Zaniboni, 2 voll., Firenze 1924.
Viaggio in Italia, a cura di Arturo Farinelli, 2 voll., Roma 1933.
Viaggio in Italia, a cura di A. Oberdorfer, Vallecchi, Firenze 1955.
Wilkoń T., *Nimfy oko błękitne. Obrazy Neapolu w poezji polskiej XIX i XX wieku*, Katowice 2006.
Wilkoń T., *Naples, a special city*, [w:] *Genius loci — mappa della ricerca*, red. B. Malska, K. Wojcieszuk, Napoli—Katowice 2010.
Wołowski F., *Podróż do Szwajcarii i Włoch rozpoczęta w 1825 roku*, Paryż 1845.

Humanities and Cultural Studies
ISSN 2657-8972
2022, vol. 3, no. 4, p. 77–114
DOI: 10.55225/hcs.462
Licencja / License: CC BY-NC 4.0

Ewelina Suszek
Akademia Nauk Stosowanych w Tarnowie
https://orcid.org/0000-0002-6574-5842
e_suszek@anstar.edu.pl

Na bursztynowym szlaku poezji

On the amber trail of poetry

Abstrakt

Autorka bada topos literacki bursztynu z inkluzją, próbując zrekonstruować pewien odcinek metaforycznie rozumianego bursztynowego szlaku poezji. Uznając za Jarosławem Markiem Rymkiewiczem, że struktura toposu pozostaje w nieustannym ruchu, w pierwszej części artykułu (*Z Południa na Północ*) zwraca uwagę głównie na lirykę dawną m.in. epigramaty Marcjalisa, parafrazy Jana Andrzeja Morsztyna, Jana Gawińskiego, poemat Daniela Hermanna. W dalszej części pracy (*Między Południem a Północą, Wschodem a Zachodem*) dokonuje natomiast analizy i interpretacji wybranych utworów współczesnych poetów: Krystyny Miłobędzkiej, Jerzego Ficowskiego, Stanisława Grochowiaka oraz Czesława Miłosza. Inkluzja jest rozumiana zgodnie z ujęciem gemmologów, ale również metaforycznie, kiedy „ja" liryczne i świat przedstawiony zamknięte zostają w jantarze.

Słowa kluczowe:

poezja, topos literacki, owad w bursztynie, bursztyn jako upominek

Abstract

The author analyzes literary topos of amber with an inclusion attempting at reconstructing a certain fragment of metaphorically understood amber trail of poetry. Recognizing, after Jarosław Marek Rymkiewicz, that topos structure remains in constant movement, in the first part of the article (*From South to North*) attention has been drawn mainly to the poetry of the past — among others to Martial's epigrams, Andrzej Morsztyn's and Jan Gawiński's paraphrases, Daniel Herman's lyrics. In the latter part of the work (*Between South and North, East and West*) the author carries out an analysis and interpretation of

Informacja o artykule / Article information

Otrzymano (Received): 10.11.2022 • Przyjęto do druku (Accepted): 16.11.2022 • Opublikowano (Published): grudzień (December) 2022

selected writings by contemporary poets: Krystyna Miłobędzka, Jerzy Ficowski, Stanisław Grochowiak and Czesław Miłosz. Inclusion has been understood in accordance with gemmologists approach, but at the same time as a metaphor, with a lyrical subject and the world described being captured in amber.

Keywords

poetry, literary topos, insect in the amber, amber as a gift

Z Południa na Północ

Wierząc w romantyczne zamiłowanie do pamiątek i pokładając ufność w pisarstwo Zygmunta Krasińskiego, można uznać, że złoto Północy czy też złoto słowiańskie, jak często bywa określany bursztyn, jest jednym z najważniejszych upominków „krajowych”[1]. To ośmiela, by Szanownemu Jubilatowi Panu Profesorowi Wacławowi Rapakowi ofiarować tekst poświęcony literackiej wędrówce bursztynu. Należy jednak zaznaczyć, że „bursztynowy szlak” jest zawiły, rozgałęziony, często jeszcze niewystarczająco zbadany, a przy tym uwikłany w terminologiczne problemy generowane na przykład przez niejednoznaczną kategorię toposu[2], dlatego artykuł ten zawiera „rekonstrukcję” zaledwie jego odcinka. Skoncentrowany jest bowiem głównie na polskiej poezji, zwłaszcza współczesnej, choć również pojawiają się w nim odniesienia do liryki dawnej. Oczywiście nie jest wolny od subiektywnych wyborów autorki[3]. Przemawia za nimi nie tylko iście heideggerowska wiara, że podążając nie utartym traktem, lecz leśną ścieżką można odkryć to, co ciekawe, ale także wynikające

1 Zob. Z. Krasiński, *Pokłosie*, [w:] Tenże, *Pisma Zygmunta Krasińskiego*, red. J. Czubek, t. 6, *Utwory liryczne (1833–1858)*, Kraków 1912, s. 282.

2 Ewa Nadolska-Mętel policzyła, że w kolejnych wydaniach kanonicznego *Słownika terminów literackich* pod redakcją Janusza Sławińskiego można znaleźć aż 13 różnych definicji toposu oraz dostrzegła tendencję do rozszerzania zakresu znaczeniowego terminu. Zob. E. Nadolska-Mętel, *Teoria toposu literackiego*, „Roczniki Humanistyczne” 2004, nr 1, s. 230–233.

3 Warto jednak zaznaczyć, że ilość wierszy lub tomów poetyckich mniej lub bardziej znanych polskich poetów współczesnych, które zawierają bursztyn już w samym tytule, okazuje się imponująca. Zob. np. książki: *Ciemność z bursztynu* Zdzisława Łączkowskiego, *Muszka w bursztynie* Ryszarda Przybylskiego, *Bursztyn i śnieg* Marcina Hałasia, *W mym sercu jak w bursztynie* Jana Lechonia (wybór wierszy), jak również utwory: *Pierścionek z bursztynem* Lidii Błaszczyk, *Bursztyny* Marka Chorabika, *Bursztynowy wiersz* Mieczysława Czajkowskiego, *Światło w bursztynie* Anny Barbary Czuraj-Struzik, *Bursztyn* Marty Fabiszak, *Bursztynowe serce* Ireny Hryncewicz-Chlebnej, *Chciałabym oprawić bursztyny…* Anny Kajtochowskiej, *Bursztynowe łzy* Anny Janiny Krzyżewskiej, *Król bursztynu* Andrzeja Lipniewskiego, *W bursztynowej komnacie* Andrzeja Mandaliana, *Bursztynowy wisiorek* Elżbiety Michalskiej, *Oda do bursztynu* Jarosława Mikołajewskiego, *W muzyce bursztynowego echa* Anny Mróz, *W bursztynowej komnacie pamięci* Stanisława Nyczaja, *Zbieracz bursztynu* Małgorzaty Szczecińskiej, *Bursztynowe wiersze* Feliksa Walichnowskiego.

z charakteru tego numeru czasopisma „Humanities and Cultural Studies" pragnienie podarowania Jubilatowi — na tyle, na ile jest to możliwe — takich poetyckich cytacji, które przede wszystkim uwzględniają pozytywną symbolikę bursztynu[4]. Zatem szczególnie topos bursztynu z inkluzją (zapożyczam określenie od paleontologów i gemmologów) — jako część imaginarium kulturowego odsyłający do piękna, pamięci, wieczności[5], trwania, skarbu oraz uruchamiający mechanizmy lirycznej mityzacji — pozostaje w obszarze moich zainteresowań, stając się okolicznościowym upominkiem. Warto też zaznaczyć, że właśnie ten typ bursztynu wzbudził zainteresowanie Arystotelesa oraz Tacyta. Od początku jest szczególnie ceniony przez jubilerów, od XIX wieku również przez przedstawicieli nauk przyrodniczych, a prawdziwą, masową popularność zyskał po premierze filmu *Park Jurajski* Stevena Spielberga w 1993 roku[6].

Krasiński zdaje się mieć rację, uznając bursztyn za popularną pamiątkę. Można wyliczyć kilka argumentów przemawiających za słusznością wypowiedzi romantyka. Po pierwsze, jedna z możliwych etymologii, wskazująca na wpływy języka szwedzkiego, to „kamień przynoszony" (przez fale)[7], a zatem jest to dar morza. Po drugie, już Pliniusz Starszy wymienił szereg antycznych autorów uważających bursztyn za niezwykłą kosztowność o intrygującym rodowodzie[8]. Do poezji motyw bursztynu trafił wraz z ogromną modą na tę ozdobę, która rozwijała się w Rzymie w dwóch pierwszych wiekach naszej ery. Od starożytnych czasów oprócz znaczącej

4 Należy mieć na uwadze to, że metafory bursztynu i żywicy mogą mieć również funeralną symbolikę, czego przejawem są np. wiersz *Alina* Jana Lechonia i tom poetycki *Żywica* Ludmiły Marjańskiej. Zob. L. Marjańska, *Żywica*, Warszawa 2001. Tradycja literacka także nie jest wolna od tej ambiwalencji. Romantycy, jak wykazały badania Marii Janion, uczynili fascynujące ich kamienie szlachetne jednym z ważniejszych motywów literackich, jednak i oni wykorzystywali bursztyn do artykulacji negatywnych sensów. I tak na przykład w twórczości Juliusza Słowackiego epitet „bursztynowy" konotuje również: noc, mrok, chłód, lęk, niebezpieczeństwo czy nawet piekło. Zob. M. Janion, *„Kuźnia natury"*, [w:] Taż, *Prace wybrane. Gorączka romantyczna*, wstęp M. Czermińska, t. 1, Kraków 2000, s. 275–322; M. Andrzejczyk, *Etymologia i konotacje nazw drogich kamieni w twórczości Adama Mickiewicza oraz Juliusza Słowackiego. Studium leksykalno-stylistyczne*, Białystok 2020, s. 186.

5 Z geologicznego punktu widzenia sprawa wygląda zgoła odmiennie: „Na osi czasu wyznaczonej wiekiem ziemi (ponad 4,5 miliarda lat) oraz pierwszymi śladami życia (dwa miliardy lat), żywice kopalne (bursztyn) ze śladami form życia pojawiły się stosunkowo późno, bo około 230 milionów lat temu". *Pszczoła w bursztynie. Rzecz o motywie inkluzji*, zebrał, oprac. K. Orzechowski, Kobylin 2017, s. 18.

6 Zob. A. Klikowicz-Kusior, E. Sontag, *Inkluzje. Wyobraźnia vs. rzeczywistość*, „Bursztynisko" 2019, nr 43, s. 92–94.

7 Zob. *Pszczoła w bursztynie*..., s. 10.

8 Zob. Pliniusz Starszy, 37 księga *Historii naturalnej*, przeł. A. Wąsik, [w:] A. Wąsik, *Kamienie szlachetne w łacińskich źródłach literackich: od Pliniusza Starszego do Izydora z Sewilli*, praca doktorska napisana pod kierunkiem W. Olszańca, Warszawa 2018, s. 135–141. Oczywiście samo zainteresowanie bursztynem jest jeszcze starsze i sięga paleolitu. Zob. G. Gierłowska, *Uroda bursztynu*, „Bursztynisko" 2004, nr 20, s. 11–12.

wartości ekonomicznej, bez której europejski szlak bursztynowy zapewne nigdy nie zostałby wydeptany, a w staropolskich rejestrach kamień ten nie zajmowałby zacnej pozycji w szlacheckich splendorach[9], przypisywano mu bogatą symbolikę (solarną i magiczną). Od czasów chrześcijaństwa włączano go do ceremonii religijnych. Mity mówiące o jego powstaniu oraz nadzwyczajnych, fizycznych właściwościach rozpalały wyobraźnię zarówno ludów Północy, jak i kultur Południa (najbardziej znany mit o Faetonie, spisany przez Owidiusza, litewska legenda o nimfie Juracie, kaszubska opowieść o piorunie jako przyczynie bursztynu, kurpiowska — o jantarze powstałym z łez ludzi niewinnych)[10]. Pozytywne asocjacje związane z bursztynem znajdują swoją odbicie w języku polskim, czego przejawem jest choćby nawiązujący do cenionej transparentności jantaru frazeologizm: „serce czyste jak bursztyn”[11], stosowany do charakteryzowania osób o nieskalanej moralności. Warto przy tym nadmienić, że mitotwórczy potencjał jantaru, wpływający także na kulturę popularną, jest dostrzegalny i dzisiaj (na przykład fenomen Bursztynowej Komnaty i jej poszukiwań).

Dwoista — ekonomiczna i symboliczna — wartość bursztynu jest nadal widoczna w rodzimej kulturze. Z jednej strony liczne polskie i międzynarodowe programy, targi, szkolenia, wystawy, konkursy związane z promocją sukcynitu, uznanie go za strategiczny surowiec, ważny dla polskiej gospodarki, tworzenie w państwach słowiańskich turystycznych szlaków na wzór starożytnych, handlowych; z drugiej zaś — docenienie (także przez francuskich turystów) artystycznej wartości biżuterii z bursztynu, a nawet zgodnie z wielowiekową tradycją traktowanie jej jako prezentu

9 Zob. U. Kicińska, *Splendory domowe w staropolskich inwentarzach ruchomości*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 2017, nr 4, s. 468–469.

10 Geneza bursztynu przez wieki stanowiła zagadkę dla przyrodoznawców. Zob. J. Popiołek, *Pochodzenie bursztynu w opiniach polskich przyrodników do połowy XIX wieku*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 2005, nr 3-4, s. 135–148. Do tej pory nie udało się rozwiać wszystkich wątpliwości.

11 Zob. *Bursztyn*, [w:] *Słownik języka polskiego, obejmujący oprócz zbioru właściwie polskich, znaczną liczbę wyrazów z obcych języków polskiemu przyswojonych; nomenklatury tak dawne, jak też nowo w użycie wprowadzone różnych nauk, umiejętności, sztuk i rzemiosł; nazwania monet, miar i wag główniejszych krajów i prowincij; mitologję plemion słowiańskich i innych ważniejszych, tudzież oddzielną tablicę słów polskich nieforemnych z ich odmianą; do podręcznego użytku*, red. A. Zdanowicz i in., t. 1, Wilno 1861, https://eswil.ijp.pan.pl/index.php [dostęp: 22 września 2022 r.]. Zdaniem Marka Bieńczyka nowoczesna fascynacja ideą przezroczystości ma swoje źródło w filozofii Jana Jakuba Rousseau. „Moje serce jest przezroczyste jak kryształ” — pisał wielokrotnie filozof, co Bieńczyk komentuje: „Przejrzystość jest dla Rousseau zastygłą, powstrzymaną czy zamrożoną płynnością i dlatego kryształ serca nie podlega czasowi, trwa w swej niezmienności, czystej postaci jak wieczna rzeka” I dodaje: „Przezroczystość Roussowska jest całkowita, absolutna, i jak każdy Roussowski ideał, pierwotna i mityczna, dana od początku.” Jako taka jawi się jako przeciwieństwo salonowej maskarady. M. Bieńczyk, *Przezroczystość*, Warszawa 2015, s. 33, 34.

dyplomatycznego, wręczanego głowom państw i innym znakomitościom, w tym związanym ze światem nauki[12].

Upominkiem bywają również *stricte* literackie bursztyny jak w przypadku barokowego wiersza Macieja Kazimierza Sarbiewskiego *Podarek z bursztynu wysłany Pawłowi Pimeliuszowi*. W apostrofie do obdarowywanego podmiot liryczny wyznaje na zasadzie kontrastu: „tyś klejnotem z bursztynu, a ja jeno prochem"[13]. W baroku również jako prezent traktowano kazanie ofiarowane solenizantowi, czego przykładem jest *Pszczółka w bursztynie, to jest Dorota ś[więta] w imieniu swoim pokazana* Franciszka Sitańskiego. Oprócz laudacji męczennicy zawiera ono pochwałę ksieni Doroty Kątskiej. Wypowiedź opiera się na koncepcie, który znany był już w starożytności — za życia mizerna pszczoła stała się cenna w bursztynie, a tymczasem kamień zyskał nową moc[14].

Koncentrując się jednak na liryce, zwłaszcza współczesnej, zastanawiam się, czy jest dziełem przypadku, że Chiny — największy importer polskiego bursztynu[15] — to także „eksporter" poezji bogatej w literackie obrazy jantaru. I tak w zbiorze o znaczącym tytule *Światła w bursztynie. Antologia współczesnej poezji chińskiej* odnaleźć można wiersz *Robak w bursztynie*:

> Po tylu minionych latach umie obserwować.
> Na początku panika i strach, wchłonęła je powoli tężejąca masa,
> wyssała nawet jego śmierć, zostawiając go jak żywego.
> „Wyglądasz prawie jak żywy" powiedział do siebie, „poza
> tym, że się nie ruszasz, ani nie starzejesz, wszystko jest tak jak wcześniej"
> Zadziwia siebie nowymi pomysłami i ostrożnie

[12] Zob. G. Gierłowska, *Uroda bursztynu*..., s. 11; *Pszczoła w bursztynie*..., s. 105, 115; K. Szamałek, *Bursztyn jako surowiec strategiczny*, „Biuletyn Państwowego Instytutu Geologicznego" 2016, nr 466, s. 291–296; *Bursztyn: Wczoraj, dziś i jutro*, red. D.J. Olszewski-Strzyżowski, Gdańsk 2018; B. Kosmowska-Ceranowicz, *Bursztyn w Polsce i na świecie*, Warszawa 2017; *Bursztyn jako stymulator turystyki kulturowej*, red. J. Hochleitner, Elbląg 2009; *Bursztyn jako przedmiot ochrony dziedzictwa kulturowego*, red. J. Hochleitner, Elbląg 2011, *Bursztyn jako dobro turystyczne basenu Morza Bałtyckiego*, red. Tenże, Elbląg 2008; *Bursztynowy artefakt a kreowanie turystyki kulturowej*, red. Tenże, Elbląg 2010; P. Kowalczuk, *Bursztyn jest trendy*, „Bursztynisko" 2004, nr 22, s. 7.

[13] M.K. Sarbiewski, *Podarek z bursztynu wysłany Pawłowi Pimeliuszowi*, przeł. M. Piskała i D. Sutkowska, [w:] *Pszczoła w bursztynie*..., s. 211.

[14] Zob. K. Kaczor-Scheitler, *„Vita contemplativa" według Franciszka Sitańskiego — wizualizacja życia klasztornego w okolicznościowym kazaniu „Pszczółka w bursztynie"*, „Pamiętnik Literacki" 2015, nr 1, s. 84–85.

[15] O zainteresowaniu bursztynem w Chinach czyt.: F. Kaniecki, *Korespondencja z Chin*, „Bursztynisko" 2004, nr 22, s. 10–11; Tenże, *Relacja z otwarcia w Pekinie pierwszego w Chinach salonu detalicznego „Neptun"*, „Bursztynisko" 2004, nr 22, s. 11–12; S. Tajl, *Wystawa polskiej biżuterii artystycznej z bursztynem po raz pierwszy w historii na liście najciekawszych wydarzeń kulturalnych w Chinach*, „Bursztynisko" 2018, nr 42, s. 41; E. Rachoń, *Bursztynowy Szlak w Szanghaju*, „Bursztynisko" 2018, nr 42, s. 57.

umieszcza je w głębi serca, aby nie zostały wchłonięte ponieważ
w absolutnym spokoju otoczenia nie może
utrzymać żadnej myśli.
Światło rzuca jego cień na świat zewnętrzny, podobnie jak pragnienia.
Jego fasetkowe oczy wiedzą, że niezliczone pragnienia
Jak zawsze podsuną drabinę pod jego nieruchome nóżki.
Rozumie, że ta jasna, prawie niewidoczna, powolutku sunąca drabina
i ten ciągnący się bezruch to zaledwie chwila[16].

Tytułowy robak w bursztynie, poddany personifikacji (wszak stać go na autorefleksję, monologi wewnętrzne, ironię, myśl abstrakcyjną, jak i silne emocje), staje się figurą zbudowaną na kilku kluczowych antonimach: światła i cienia; instynktu i mądrości; walki i akceptacji; życia i śmierci, delikatności i twardości, ruchu i bezruchu, chwili i trwania. Hu Xian — autor wiersza, poeta wyróżniony prestiżowymi nagrodami — szczególnie ciekawie wykorzystuje ostatnie z przeciwieństw, ponieważ nieoczywiste połączenie „zaledwie chwili" z „ciągnącym się bezruchem" sprowadza niejako chwilę do długiego trwania, relatywizując ją, rozciągając w niemal wieczność, unieruchamiając czas, co zdaniem Leszka Kołakowskiego, jest właściwe rzeczywistości mitycznej[17]. Ta wieczna „obecność osobowa" — by ponownie użyć określenia filozofa[18] — utrwalenie tego, co dawno powinno przeminąć, wyrwanie z tego, co niesie rozkład[19], sprawia, że owad finalnie zdaje się już nie tylko postacią o ludzkich cechach, ale na poły mityczną.

Wymienione opozycje cechuje — jak sądzę — znaczenie uniwersalne[20], toteż nie powinno zaskakiwać, że ten powstały w odległej kulturze utwór zawiera wiele elementów wspólnych z polskimi lirykami. Rozpoznanie to łączy się oczywiście z dystynktywną, najbardziej obiektywną cechą toposu — powtarzalnością[21], ale także być może z opornością *topoi* na przemiany czasu czy też — jak przekonują niektórzy badacze — zdolnością *loci communes* do świadczenia o obecności obrazu archetypowego i zakorzenienia toposu — stwierdza jeden z najważniejszych znawców tematu, Ernst Robert Curtius — „w głębokich warstwach duszy"[22]. W tej perspektywie toposy odnosić się mają do „pra-układów bytu"[23].

16 Hu Xian, *Robak w bursztynie*, [w:] *Światła w bursztynie. Antologia współczesnej poezji chińskiej*, przeł. M. Religa, K. Sarek, Warszawa 2021, s. 159.
17 Zob. L. Kołakowski, *Obecność mitu*, Warszawa 2003, s. 77.
18 Tamże.
19 Tamże, s. 18.
20 W kontekście delikatności i twardości, powiązanej ze śmiertelnością i życiem wiecznym, zauważył to francuski antropolog Claude Lévi-Strauss. Zob. C. Lévi-Strauss, *Wszyscy jesteśmy kanibalami*, przeł. K. Thiel-Jańczyk, Kraków 2006.
21 Zob. E. Nadolska-Mętel, *Teoria toposu literackiego*..., s. 228.
22 Zob. E.R. Curtius, *Topika*, przeł. K. Krzemieniowa, „Pamiętnik Literacki" 1972, nr 1, s. 264.
23 Tamże, s. 236.

W polskim literaturoznawstwie związek toposu z archetypem podkreślał Jarosław Marek Rymkiewicz. Przekonywał on, że: „Poeta zapisuje to, co zamierzchłe i wciąż powracające”[24]. Zdaniem autora *Metempsychozy* ze zdolności tej wynikać ma godność poety. Bliskie mojemu sposobowi postrzegania kwestii trwałości / zmienności toposów są poniższe uwagi autora manifestu *Czym jest klasycyzm?*:

> Niewątpliwie, tak jak historyk sztuki ma prawo mówić o tradycyjnym schemacie ikonograficznym, który albo jest przekształcony przez malarzy, albo jest wzorem dla nowych znaczeniowych elementów strukturalnych, tak historyk literatury ma prawo mówić o tradycyjnej strukturze toposu. Pamiętając jednak, że struktura ta znajduje się w ciągłym ruchu i że jej istnienie gwarantowane jest tylko przez kolejne i zawsze różniące się miedzy sobą realizacje poetyckie[25].

Warto odnieść przywołane słowa do samej realizacji poetyckiej Rymkiewicza, którego twórczość doskonale znana jest z licznych odwołań do tradycji literackiej. Dobrym przykładem jest wiersz *Widomie skryta*[26] — kunsztowny sonet, porównany przez Joannę Kisiel do błyszczącego klejnotu[27]. Tytuł utworu odsyła do incipitu wiersza *Pszczoła w bursztynie* Jana Andrzeja Morsztyna z *Księgi wtórej* tomu *Lutnia*. Jest to jeden ze stosunkowo licznych liryków siedemnastowiecznego poety, w którym pojawiają się precjoza[28]:

> Widomie skryta w przeczystym bursztynie
> Zda się, że w własnym miedzie pszczoła płynie.
> Wzgardzona będąc, gdy żyła pod niebem,
> Teraz jest droższa trumną i pogrzebem.
> Tak się jej wierna praca zapłaciła,
> Snadź sama sobie tak umrzeć życzyła.
> Niech Kleopatra nie pochlebia sobie,
> Kiedy w kształtniejszym mucha leży grobie[29].

Małgorzata Lisecka w artykule *Jan Andrzej Morsztyn w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza* przedstawia tezę, że liryka barokowego autora w twórczości współczesnego poety funkcjonuje na prawach symbolu przemijania, śmierci i rozpadu[30]. Jej lektura dotyczy korpusu innych tekstów

---

24 J.M. Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm? Manifesty poetyckie*, Warszawa 1967, s. 5.

25 Tenże, *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*, Warszawa 1968, s. 22.

26 Zob. Tenże, *Widomie skryta*, [w:] Tenże, *Anatomia*, Warszawa 1970, s. 22.

27 Zob. J. Kisiel, *Tropy samotności. O doświadczeniu egzystencji w poezji*, Katowice 2011, s. 97.

28 Nazwy ozdób pojawiające się w świecie przedstawionym Morsztyna wyliczyła Halina Wiśniewska. Zob. H. Wiśniewska, *Uciechy miłości i wojowanie w wierszach konceptowych Jana Andrzeja Morsztyna (1621-1693)*, Lublin 2010, s. 104–120.

29 J.A. Morsztyn, *Pszczoła w bursztynie*, [w:] Tenże, *Wybór poezji*, oprac. W. Weintraub, wyd. 2, Wrocław 1998, s. 118–119.

30 Zob. M. Lisecka, *Jan Andrzej Morsztyn w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*, [w:] *Przedziwne światy. Prace z historii i teorii literatury ofiarowane dr. hab. Jerzemu Z. Maciejewskie-*

poetyckich, tymczasem zestawienie wierszy *Widomie skryta* oraz *Pszczoła w bursztynie* moim zdaniem pobudza raczej do refleksji na temat trwania. Nie oznacza to jednak, że Rymkiewicz nie wprowadza struktury toposu w ruch. Wręcz przeciwnie. Przejawem dynamiki jest po pierwsze to, że zamiast utworu marinistycznego, opartego na poetyce iluzji, mającego prowadzić do zadziwiającej pointy, czytelnik otrzymuje sonet, w którym ciąg repetycji stanowi środek stylizacji wypowiedzi lirycznej na mowę magiczną. Po drugie, w jego utworze pszczoła wcale nie jest skromnym, wzgardzanym wcześniej owadem nobilitowanym dzięki naturze, lecz — jak przekonują interpretacje Joanny Kisiel i Ryszarda Przybylskiego — jawi się jako królewska, solarna, pełna przepychu oraz zgodnie ze starożytną tradycją (Platon, Horacy, Seneka) okazuje się symbolem poety, zwłaszcza poety-klasyka[31], który jest jednocześnie ukryty i widoczny w miodzie — liryce. Pszczoła odsyła do idei zmartwychwstania i nieśmiertelności, wiecznego trwania, jest świadectwem siły kulturowych doświadczeń[32]. W perspektywie interesującej mnie problematyki to ważne, ponieważ dochodzi w wierszu Rymkiewicza do intrygującego przesunięcia. Postawiony w centrum lirycznego obrazowania owad wypiera w całości motyw bursztynu, kluczowy dla liryku barokowego poety (zastygła żywica była przyczyną wyjątkowości pszczoły, czyniła z niej istotę dostojniejszą od egipskiej władczyni, której grób do dzisiaj nie odnaleziono, podczas gdy owad przetrwał). To — jak sądzę — w *Widomie skrytej* jeszcze bardziej akcentuje porządek kultury, a nie natury. W wierszu Rymkiewicza dzieło sztuki jest gwarantem istnienia, przezwyciężeniem czasu, sposobem na ocalenie[33]. Z tym, że ocalenie, jak się okazuje, nie uwzględnia wszystkiego. W moim odczuciu sonet jest bowiem świadectwem jeszcze jednego przesunięcia, dotyczącego recepcji. Stanowi dowód na to, co rzeczywiście udało się utrwalić siłą historii literatury. Innymi słowy, okazuje się przejawem tego, o czym autentycznie pamiętamy, a pośrednio jest także dowodem na to, o czym zapominamy. Z perspektywy wieków rzec można, że literacki bursztyn Morsztyna zdecydowanie przyćmił bursztyny pozostałych dawnych — nowołacińskich, staropolskich i oświeceniowych — autorów: Jana Gawińskiego, Jakuba

mu, red. K. Ćwikliński, R. Moczkodan, R. Sioma, Toruń 2010, s. 225–242.

31 Znajduje to potwierdzenie w prozatorskich wypowiedziach Rymkiewicza: „Sen nad Morzem Śródziemnym trwa już kilka czy kilkanaście tysięcy lat i poeta piszący tu i teraz winien sobie zdawać chyba sprawę, że urodził się nie tu i teraz, ale tam i wówczas." J.M. Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm?*..., s. 6–7. Por. R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Gdańsk 1996, s. 21–28.

32 Zob. J. Kisiel, *Tropy samotności*..., s. 97–113; R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s. 35-37.

33 Zob. J. Kisiel, *Tropy samotności*..., s. 97–113. Temat poezji jako ocalenia i związanego z nim marzenia ludzi pióra, by zdołać przerwać strumień czasu podejmował w swoim manifeście sam poeta. Zob. J.M. Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm?*..., s. 71–91.

Teodora Trembeckiego, Franciszka Sitańskiego, Macieja Kazimierza Sarbiewskiego oraz Ignacego Krasickiego.

W szesnasto- i siedemnastowiecznej kulturze nastąpił renesans zainteresowania jantarem jako klejnotem. Wówczas też nadbałtyccy mistrzowie osiągnęli szczytowy artyzm w wyrobie biżuterii z bursztynu[34]. Najstarsza znana nam wzmianka w polskim piśmiennictwie dotycząca sukcynitu z inkluzją pochodzi z 1578 roku i jest autorstwa Marcina Kromera. W 1583 roku w Krakowie opublikowano natomiast ilustrowany traktat *De Rana et Lacerta succino Prussiaco insitis* Daniela Hermanna, którego tytuł może stanowić nawiązanie do epigramatu *De Rana cum Musca in Succino involutis* Konrada Celtisa. Inspiracją do powstania poematu dydaktycznego Hermanna — łacińskiego poety, humanisty, dworzanina Stefana Batorego — były najprawdopodobniej dwa okazy inkluzji z w bursztynie, stanowiące fragment sławnej wówczas kolekcji sędziego Paula Jaskiego, który posiadał monopol na pozyskiwanie i obrót bursztynem. Autor mógł oglądać ten zbiór podczas swojego pobytu w Gdańsku w 1581 roku. Zawarte w poemacie opisy zwierząt stają się pretekstem do dygresji poetyckich oraz filozoficznych, a jednocześnie dzieło uwzględnia teorie genezy kamienia[35].

Chociaż ekfrazy były wedle dostępnej nam dzisiaj wiedzy oparte na sfałszowanych egzemplarzach, u schyłku XVI wieku wielokrotnie wznawiane i cytowane dzieło odbiło się szerokim echem na polskich, niemieckich i innych europejskich dworach[36]. Dość wspomnieć, że odpowiedzią na twórczość Hermanna był epigramat *Na żabę i jaszczurkę*, napisany przez Antoniego Quarenghiego — założyciela sekretariatu Kurii Rzymskiej. Humanista z Padwy wyraża w nim przekonanie o dwóch rodzajach nieśmiertelności — zwierząt, które bursztyn uchronił od nicości, oraz Hermanna, zyskującego wieczną chwałę jako poeta.

Najpewniej wzmożonym kontaktem kulturalnym z Włochami należy tłumaczyć fakt, że poeci kolejnych dekad w swojej twórczości nierzadko sięgali po motyw jantaru, a jeszcze częściej po gatunek epigramatu. Jednym z nich był Jan Gawiński — współcześnie twórca już niemal zapomniany, choć w dawnej Polsce szanowany. Jego *Dworzanki* były obowiązkową pozycją w domowych bibliotekach tamtej epoki[37]. Zwracam uwagę na tego autora nie tylko ze względu na *Obmowę do przyjaźliwych*, w którym zgodnie z toposem skromności na początku księgi pierwszej podmiot liryczny prosi o wyrozumiałość dla utworów, przyznając, że: „Mrówka licha

34 Zob. M. Andrzejczyk, *Etymologia i konotacje nazw drogich kamieni w twórczości Adama Mickiewicza oraz Juliusza Słowackiego*..., s. 168; G. Gierłowska, *Uroda bursztynu*..., s. 11.

35 Zob. J. Szwedo, R. Szadziewski, E. Sontag, *Najstarszy opis inkluzji zwierzęcych w bursztynie bałtyckim*, „Bursztynisko" 2018, nr 42, s. 12–15.

36 Tamże.

37 Zob. J. Glażewski, *Wprowadzenie do lektury*, [w:] J. Gawiński, *Dworzanki albo epigrammata polskie*, Warszawa 2005, s. 7–8.

w bursztynie snadź była zacniejsza”[38], ale przede wszystkim ze względu na epigramat *O jaszczorce w bursztynie*:

> Gdy z drzew płyną bursztyny, więc się tam nagodzi
> i na świetnej jaszczorka uwięźnie powodzi,
> która, gdy się być w tłustym zdumiewa ulgnieniu,
> wkrótce krzepnie dokoła w przejasnem więzieniu.
> Nie pyszń, się, Kleopatro, w pańskim leżąc grobie,
> Gdy jaszczorka w świetnieszym odpoczywa sobie[39].

Badania przyrodoznawcze wykazują, że jaszczurka w bursztynie była na ziemiach polskich niezwykle rzadka, niemal zupełnie obca słowiańskiej matce naturze[40]. Jaszczurka Gawińskiego, podobnie jak i wcześniej interpretowana pszczoła, ma więc charakter kulturowy i świadczy o wpływach tradycji antycznej, ale także perypetiach tłumaczeniowych. Podstawowym kontekstem zarówno dla wiersza Morsztyna, jak i Gawińskiego pozostają epigramaty Marcjalisa[41] — mistrza gatunku, bardzo popularnego w starożytnym Rzymie, a od renesansu — we Włoszech, Francji, Hiszpanii, Anglii, Niemczech oraz Polsce[42]:

> *O jaszczurce zawartej w bursztynie*
>
> Gdy się pnie po gałązkach jaszczurka topoli,
> Ciec na nią bursztyn począł kroplami powoli.

---

38 J. Gawiński, *Obmowa do przyjaźliwych*, [w:] Tenże, *Dworzanki*..., s. 18.

39 Tenże, *O jaszczorce w bursztynie*, [w:] Tamże, s. 41.

40 Zob. B. Kosmowska-Ceranowicz, *Bursztyn w Polsce i na świecie*..., s. 90; E. Sontag, R. Szadziewski, J. Szwedo, *Muzeum Inkluzji w Bursztynie na Uniwersytecie Gdańskim — promocja i nauka*, „Bursztynisko” 2015, nr 37, s. 38-39; A. Olszewska, *Zobacz pradawną jaszczurkę. Muzeum Bursztynu ma 10 lat*, https://www.gdansk.pl/wiadomosci/Zobacz-pradawna-jaszczurke-Muzeum-Bursztynu-ma-10-lat,a,56874 [dostęp: 15 października 2022 r.].

41 Należy zatem odnotować, że pomimo wysokiej wartości artystycznej poezji Morsztyna, mamy w niej zwykle do czynienia z parafrazą utworów i motywów znanych z literatury światowej. Zob. B. Falęcka, *Jan Andrzej Morsztyn — Poeta wirtuoz*, „Pamiętnik Literacki” 1977, nr 3, s. 147. Sam Morsztyn wskazywał na inspiracje epigramatami Marcjalisa, który był jego ulubionym poetą rzymskim. Bliskie były mu Marcjalisowy złośliwy dowcip, zaskakująca pointa oraz erotyczna tematyka. Zob. W. Weintraub, *Wstęp*, [w:] J.A. Morsztyn, *Wybór poezji*, Wrocław 1998, s. L. Jak pisze Kazimierz Orzechowski: „W sposób bezceremonialny, ale i zarazem genialny obszedł się z trzema epigramami Marcjalisa z motywem inkluzji; po prostu czterowersowy epigram o pszczole w bursztynie (IV 32) rozdzielił na pół wierszami 3-4 z epigramu o mrówce w bursztynie (VI 15), a spointował końcowym dystychem, gada zamieniając w muchę w wierszach 5–6 z epigramatu o żmii (IV 59) i w ten sposób skontaminowanej całości przydał tytuł *Pszczoła w bursztynie*.” *Pszczoła w bursztynie*..., s. 102. O tym, że tłumaczenie jest też interpretacją, przekonywał Andrzej Borowski. Zob. A. Borowski, *Przekład jako tłumaczenie, czyli... interpretacja*, „Humanities and Cultural Studies” 2022, nr 3, s. 77–90.

42 Zob. *Pszczoła w bursztynie*..., s. 83–115.

Ona, gdy się dziwuje, że lgnie w lepkiej pianie,
Bursztynowym zakrzepnie lodem niespodzianie.
Niech się pysznym nie szczyci Kleopatra grobem,
Gdy jaszczurka w przedniejszym leży, tym sposobem[43].

W oryginale łacińskim podmiot liryczny mówi o żmii, co wzbudza kontrowersje, gdyż według badaczy inkluzji jaszczurki są jedynymi kręgowcami znajdowanymi w bursztynie[44], dlatego niektórzy tłumacze piszą o jaszczurce lub padalcu, przypominającym żmiję. Ciekawa jest hipoteza Kazimierza Orzechowskiego — pojawienie się w staropolskich przekładach jaszczurki może być echem średniowiecznych przekładów Biblii, w których *vipera* tłumaczona bywała jako 'wąż', 'żmija' albo właśnie 'jaszczurka'[45].

Dostojnymi, choć mniej spornymi, bohaterkami lirycznymi Marcjalisa bywają także pszczoła oraz inna „maleńka istota":

Ta mrówka gdzieś pod drzewem musiała wędrować,
Gdy nagle na nią spadła kropla bursztynowa.
Tak w życiu w pogardzie maleńka istota
Dziś po śmierci w swym grobie jest na wagę złota[46].

Zapewne na przytoczone epigramaty warto spojrzeć z szerszej perspektywy. Wpisują się one bowiem w chętnie realizowaną przez łacińskiego autora poetykę — piękno szeroko pojętej natury jest w tej twórczości oglądane przez pryzmat kamienia lub wody, a świat przedstawiony Marcjalisa odzwierciedla ideę metamorfoz Owidiusza, także zawartą w micie o Faetonie i Heliadach[47].

Poprzez zadłużenie względem tradycji antycznej wiersze barokowych poetów polskich, a właściwie ich parafrazy, prezentują również bursztyny kulturowe. Zatem chociaż kupcy imperium rzymskiego sprowadzali jantar od Słowian, to jednak słowiańska muza staropolskich pisarzy nie jest w wielu przypadkach w pełni samodzielna. Zdaniem Pascale Casanovy od XVI wieku, gdy w Europie zaczęły wyodrębniać się narodowości, kultury walczą o dominację także na polu literatury (pojęcie pola francuska badaczka zapożycza od Pierre'a Bourdieu). Do rangi pierwszego

43 Marcjalis, *O jaszczurce zawartej w bursztynie*, przeł. J.E. Minasowicz, [w:] *Obraz literatury powszechnej*, red. P. Chmielowski, E. Grabowski, t. 1, Warszawa 1895, s. 306.

44 Aczkolwiek Orzechowski prezentuje zdjęcie bursztynu ze żmiją, pochodzącego z Dominikany. Zob. *Pszczoła w bursztynie*..., s. 142.

45 Zob. tamże, s. 48, R. Mazurkiewicz, *O wężach, żmijach i jaszczurkach w literaturze polskiego średniowiecza, a osobnie o jednem robaczku albo wężu przez jadu*, „Teksty Drugie" 2003, nr 1, s. 162–163.

46 Marcjalis, *Epigramy. Wybór*, przeł. S. Kołodziejczyk, Warszawa 1985, s. 95.

47 Zob. J. Pieczonka, *Apostrofy do wód — nowe spojrzenie na cykl epigramów w czwartej księdze Marcjalisa (18, 22 I 63)*, „Colectanea Philologica" 2018, nr 21, s. 123.

mocarstwa literackiego urosły renesansowe Włochy, wsparte łacińskim kapitałem[48]. Naszkicowana tutaj wędrówka bursztynu jest zapewne kolejnym potwierdzeniem, że kulturowe centrum ulokowane było na południu Europy i stanowiło źródło cyrkulacji literatury oraz decydowało o genialności poszczególnych dzieł. Mimo że twórczość Hermanna była dosłownym upominkiem dla włoskiego dyplomaty, to jednak poetycki bursztyn w pisarstwie pochodzącym z dawniejszych epok nie zawsze był całkiem rodzimym upominkiem. A jak jest w przypadku liryki współczesnych polskich „bursztyniarzy"?

Między Południem a Północą, Wschodem a Zachodem

Współcześni poeci sięgają po topos bursztynu bez względu na reprezentowaną generację czy też orientację poetycką. Wszyscy jednak, których wybrane teksty literackie chciałabym tutaj przypomnieć — Krystyna Miłobędzka, Jerzy Ficowski, Stanisław Grochowiak oraz Czesław Miłosz — niczym poeci dawnej Polski pozostają wierni ideałom Owidiusza: „Opowiem, jak się w nowe kształty przemieniały ciała."[49] Niekiedy tworzą przy tym własne mity. Sądzę, że dobrym przykładem jest jeden z wczesnych tekstów autorki *Małych mitów*.

Anaglify — zbiór króciutkich próz poetyckich Krystyny Miłobędzkiej[50] — były już odczytane przez Karolinę Górniak-Prasnal w kontekście zwrotu w stronę rzeczy, zacierania granicy między ludzkim i nie-ludzkim. Interpretatorka słusznie uznała, że utwory zawarte w tomie odpowiadają modernistycznemu zainteresowaniu przedmiotem, drobiazgiem, który z pozoru jest tylko zwyczajny, a w istocie skrywa własne, niezależne od człowieka tajemnice[51]. W moim odczuciu Miłobędzka, pomimo zdystansowanego, empirycznego tonu, który wybrzmiewa w *Anaglifach*, snuje nową,

[48] Zob. P. Czapliński, *Literatura światowa i jej figury*, „Teksty Drugie" 2014, nr 4, s. 22. Według badaczki światowa republika literacka oparta jest na nierównościach i osobliwych napięciach. Rywalizacja literacka ma jednak pewien margines niezależności względem ekonomii. I tak potęgami gospodarczymi były: XVI-wieczna Wenecja, XVII-wieczny Amsterdam, XVIII-wieczny Londyn, lecz stolicami literackimi czy też „bankami centralnymi", jak pisze Casanova, okazały się kolejno: Florencja, Rzym i Madryt, Paryż. Zob. P. Casanova, *Światowa republika literatury*, przeł. E. Gałuszka, A. Turczyn, Kraków 2017, s. 23, 31–33, 49, 84–85, 93–96.

[49] Owidiusz, *Przemiany*, wybór i przeł. A. Kamieńska, Warszawa 1969, s. 1.

[50] Adam Poprawa sugerował, by używać w stosunku do nich określenia „poematy prozą". Sama autorka natomiast preferuje nazywanie jej utworów „zapiskami poetyckimi". Zob. A. Poprawa, *Na początku było inne. „Anaglify"*, [w:] *Miłobędzka wielokrotnie*, red. P. Śliwiński, Poznań 2008, s. 100–101.

[51] Zob. K. Górniak-Prasnal, *Rzeczy, które się do nas zbliżają — „Anaglify" Krystyny Miłobędzkiej*, „Wielogłos" 2017, nr 2, s. 53–67.

poetycką, po Eliadowsku rozumianą mityczną „opowieść" o początku[52]. Jej bohaterami są na przykład szmaragdy, ale też poddane charakterystycznej dla tomu animalizacji, a może nawet personifikacji, broszki. Broszki były niczym beztroskie dzieci (mieszkały, huśtały się, biegały) albo leśne / arkadyjskie stworzenia (spływały po drzewach — co może nawiązywać do pradawnego bursztynowego lasu). Konwencję baśni podkreślają zaimek nieokreślony („kiedyś") a także repetycja („wyrósł następny / i następny las")[53]. Czas przeszły niedokończony (mieszkały, huśtały, biegały, spływały) jest w dalszej części tekstu wyparty przez czas dokonany (zakrzepła, stwardniały, powypadały, wyrósł). Ruch został zastąpiony bezruchem, co niemal zawsze jest w tej poezji niedobrym zwiastunem. To, co dynamiczne i naturalne stało się sztuczne. Podobnie jak zwierzęta w dawnej poezji, tak broszki zostały zamknięte w pewnej formie. Wiersze dawne jednak obrazowały owady wspanialsze od Kleopatry, dla których bursztyn jest niemal własnym królestwem, wciąż umożliwiającym ruch lub przynajmniej jego iluzję: „Widomie skryta w przeczystym bursztynie / Zda się, że w własnym miedzie pszczoła płynie" — pisał wszak Morsztyn, wzorując się na Marcjalisie. Tymczasem broszki spotyka degradacja, ponieważ stały się zaledwie ozdobami, artefaktami. Wymowny jest tutaj matematyczny, precyzyjny, poddany dyktatowi rozumu rysunek kamienia szlachetnego, który towarzyszy utworowi. Ciekawą sugestię przynosi łacina — *inclusor* to 'jubiler', ale też 'ten, kto więzi'[54]. Nie bez znaczenia jest również tytuł zbioru. *Anaglify* odnoszą do greckiego *glyphein* — 'ryć, rzeźbić'[55]. Możliwość szlifowania oraz ujarzmienie szpilką przez człowieka (w świecie przedstawionym Miłobędzkiej często jawi się on jako główny agresor) oznaczały — by ponownie nawiązać do mitu Owidiusza — kres złotej epoki.

---

52 Jak twierdził Mircea Eliade: „«powiedzieć mit» to znaczy obwieścić to, co stało się *ab origine*." I dalej: „[...] opowiada się o tym, jak się coś dokonało, jak zaczęło b y ć . Dlatego właśnie mit wiąże się z ontologią." Opowieść ta może dotyczyć kosmosu albo jego drobnego fragmentu. M. Eliade, *Czas święty i mity*, przeł. A. Tatarkiewicz, [w:] *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. G. Godlewski i inni, Warszawa 2005, s. 107, 108, wyróż. — M.E. W tym kontekście warto, jak sądzę, przypomnieć opinię jednego z krytyków literackich. Jacek Gutorow, który widzi *Anaglify* w szeregu z książkami Tadeusza Różewicza, Mirona Białoszewskiego czy Zbigniewa Herberta, twierdzi, że zbiorowi temu polska poezja zawdzięcza „świeżość spojrzenia — spojrzenia odkrywającego świat jakby na nowo [...]" J. Gutorow, *Glif*, [w:] *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, wybór i oprac. J. Borowiec, Wrocław 2012, s. 17.

53 Anita Jarzyna pisze: „Miłobędzka, oscylując między inwencją a inwentaryzacją, często postępuje podobnie, jak chciał Julio Cortázar w zakończeniu opowiadania *Aksolotl* — tworzy prawdziwe bajki [...]". W ten sposób zdaniem literaturoznawczyni podważać ma dychotomię realistyczne–fantastyczne. A. Jarzyna, *Na nowo. Wokół „Spisu z natury" Krystyny Miłobędzkiej*, https://www.zamekczyta.pl/na-nowo-wokol-spisu-z-natury-krystyny-milobedzkiej/ [dostęp: 27 września 2022 r.].

54 Zob. *Pszczoła w bursztynie*..., s. 28.

55 Zob. J. Gutorow, *Glif*..., s. 22.

A przypadać to miało na jakiś praczas, gdy „[…] żywica zakrzepła w bursztyn”[56]. W ten oto sposób Miłobędzka, zwykle skoncentrowana w swojej poezji na chwili, momentalnym teraz, we wczesnej twórczości tworzy „imaginacyjną archeologię”[57].

Poetą-archeologiem zapatrzonym w praczas był bez wątpienia Jerzy Ficowski[58]. Nie uszło uwadze komentatorów tej poezji, że jej muzą jest Mnemozyne oraz że próbuje ona ocalić minione przed zapomnieniem i nicością[59]. Wyłaniające się z przeżycia wojny doświadczenie kruchości życia — podobnie jak na przykład w twórczości Mirona Białoszewskiego czy Czesława Miłosza — miało być jedną z przyczyn zainteresowania przedmiotem[60].

W przeciwieństwie do świata przedstawionego Miłobędzkiej w poetyckim uniwersum twórcy *Popiołu czasu* formy zakrzepłe nie oznaczają uśmiercenia, ale pod powierzchnią — i jest w tym oczywiście ślad romantycznego dziedzictwa oraz odblask filozofii palingenetycznej — nie tylko tli się życie, lecz i rozwija fascynujący świat[61]. Autor *W imię ziemi* wspomina swoje odkrycie związane z kamieniami zdobytymi spod Łukowa, które stały się eksponatami w jego prywatnej kolekcji:

> Jakie odnajdę w nich cuda, miałem się przekonać dopiero po rozbiciu młotkiem kruchego, szarego kamienia — obłego jak jakaś wielka bulwa ziemniaka… Nic na powierzchni nie wróżyło oszałamiającej zawartości skamieniałych głowonogów, amonitów zwiniętych spiralnie od 300 czy 200 milionów lat w samym środku kamienia. Rozbłysły ze swoich nagle odsłoniętych kryjówek metalicznymi refleksami kolorów — fioletu, szafiru, zieleni, czystego złota…[62]

56 K. Miłobędzka, *…Broszki*, [w:] Taż, *Anaglify*, Lusowo 2019, s. 45.

57 Zapożyczam określenie od Anity Jarzyny. Zob. A. Jarzyna, *Na nowo…*

58 Figurę archeologa w poezji Ficowskiego analizuje Marta Baron: „Traktując archeologię w twórczości Jerzego Ficowskiego czy to jako metaforę pamięci, czy podróż w czasie, czy zwrot ku rzeczom, czy jakkolwiek inaczej, zawsze dochodzimy do podobnego wniosku — archeologia jest w gruncie rzeczy przede wszystkim metaforą, pod którą kryje się odkrywanie tajemnicy.” Romantyczna wizja wchodzi jednak w konflikt z nowoczesnością i charakterystycznymi dla niej wyzwaniami. Te zaś oscylują wokół drugiej — rywalizującej w poezji Ficowskiego figury — grabarza. Grabarz obrazuje niemożliwość dotarcia do tajemnicy, niemoc ekspresji oraz borykanie się z materią języka. M. Baron, *Grzebanie grzebania. Archeolog i grabarz w twórczości Jerzego Ficowskiego*, Katowice 2014, s. 33. O „archeologii pamięci” pisze również Maria Kobielska. Zob. M. Kobielska, *Nastrajanie pamięci. Artykulacja doświadczenia w poezji Jerzego Ficowskiego*, Kraków 2010, s. 148.

59 Zob. Z. Herbert, *O moim przyjacielu*, [w:] *Wcielenia Jerzego Ficowskiego. Według recenzji, szkiców i rozmów z lat 1956–2007*, wybór i oprac. P. Sommer, Sejny 2010, s. 219; K. Szumlewicz, *W obronie jednorożca*, [w:] Tamże, s. 250.

60 Zob. J. Zacharska, *Magia poetyckiego słowa*, [w:] Tamże, s. 75; A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 1998, s. 27–35.

61 Zob. M. Baron, *Grzebanie grzebania…*, s. 28–29.

62 J. Ficowski, *Dobrodziejstwo inwentarza*, Sejny 1999, bs.

Skarby te Ficowski uczynił bohaterami lirycznymi jednego z wierszy:

> [...]
> odsłaniają swe zwoje zataczają kręgi
> i światłość wiekuistą
> obnażają z mroków
>
> swe przesmyki żarliwe
> midasowe złota
> zatrzęsienie fioletów
> w kryptach ostatecznych
>
> to są te wnętrza te sazamy gdzie
> milioneletnie jarzą się kolory
> w amonitach co zeszły na dno minerału
> przy nich skarby piramid
> są tylko niedokładnym powtórzeniem we śnie
> a mumie ramzesowe
> nie dość nieśmiertelne[63]
> [...]

Hiperbola (kamień to przestrzeń ogromna, wielowarstwowa), sakralizacja („światłość wiekuista") oraz odniesienia do tradycji starożytnej (złoto z greckiego mitu o Midasie, egipskie piramidy, mumie Ramzesów — niczym w epigramatach Marcjalisa również przegrywające z naturą walkę o wieczność), a także inspiracje baśniami Wschodu („Sezamie, otwórz się!") mają wyrażać piękno materii. Trzeba przyznać rację Katarzynie Szumlewicz: „[...] pociągają go [Jerzego Ficowskiego — E.S.] skrytki, zgłębienia i nisze, gdzie dokonują się alchemiczne przeobrażenia, a czas odwraca swój bieg. [...] U Ficowskiego wnętrza są bardziej przestronne niż zewnętrza"[64].

Innym elementem niewielkim, ale ważnym w świecie przedstawionym Ficowskiego, są owady. Przekonuje o tym lektura takich utworów jak na przykład: *Atlas motyli krajowych*, *Entomologia*, *Konterfekt arcychrząszcza* oraz *Modlitwa do świętej wszy*. Zdaniem Jana Józefa Lipińskiego stworzenia te reprezentują w liryce Ficowskiego Arkadię, bezpieczeństwo, intymność[65]. Tym bardziej obiecujące wydaje się połączenie komara, muszki z jantarem:

> Trwać w skośnym świetle bursztynu, bez zdarzeń,
> zdrętwiałym źdźbłem nie w czasie, lecz obok;
> być świadectwem — o, Przedwieczny Komarze,
> tropie życia, na przekór grobom,
> być świadectwem — nie być już sobą.

---

63 Tenże, *Wyjaśnienie*, [w:] Tenże, *Gorączka rzeczy*, Warszawa 2002, s. 328.
64 K. Szumlewicz, *W obronie jednorożca*..., s. 248, 249.
65 Zob. J.J. Lipski, *List z Danii*, [w:] *Wcielenia Jerzego Ficowskiego*..., s. 99.

[...]
Przodkowi Ramzesów — błonkoskrzydłej Muszce
miliony lat po brzęku, co zgasł pradaleko,
dają w sobie schronienie wszystkożerne kruszce.
Zabiły, by utrwalić. I śmierć uszła cało.
Łzo, roso trzeciorzędu, do dziś płaczesz — po czym? —
pod bursztynową powieką![66]

W *Bursztynowym trwaniu* Ficowski operuje znanymi już środkami. I w tej cytacji wszak podobnie jak w dawnych epigramatach odwołania do realiów egipskich mają nobilitować drobne istoty utrwalone w bursztynie. Nie tylko mamy tu do czynienia z przepychem Wschodu, ale poeta dokonuje także patetycznej sakralizacji jak w apostrofie (modlitewnej?): „o, Przedwieczny Komarze" oraz heroizacji jak w złożeniu: „błonkoskrzydłej Muszce" — choć pochodzi ona z profesjolektu przyrodoznawców, przypominać może nieco sposoby konstruowania epitetów stałych w eposach homeryckich. Drobna owadzia istota jest wpisana w królewską genealogię Ramzesów. Niczym faraon w wierzeniach starożytnych urasta do rangi symbolu (nie odsyła jedynie do siebie, ponieważ jest już czymś więcej, nie jest po prostu tylko sobą). Stylizowana jest na świadectwo i na to, co odwieczne, jakieś *arché*, „trop życia". Być może Ficowski wykorzystuje podwójną semantykę rzeczownika „trop" — „Przedwieczny Komar" jest śladem życia sprzed milionów lat, ale też jest to *topoi* — stałe miejsce, gwarant porządku i w końcu dowód żywotności literackiej topiki owada w bursztynie. Owad jest tajemnicą z innej czasoprzestrzeni (o czym świadczą prefiksy przed-[wieczny], oraz pra-[daleko]). Jednocześnie jest „obok czasu", co przypomina właściwy dawnym ludom mityczny sposób doświadczenia temporalnego, o którym José Ortega y Gasset pisał: „czas, będący za plecami czasu"[67]. Inkluzja jest też poza życiem („bez zdarzeń"). „Wszystko jest tak jak wcześniej" — niczym w chińskim wierszu *Robak w bursztynie*.

W obrazie poetyckim Ficowskiego żywe pozostają natomiast bursztyny. To one podlegają animalizacji — są wszystkożerne, umieją zabić, by utrwalić, mają powiekę, pod którą skrywają łzę. Jest w tym oczywiście jakaś agresja, biologiczna drapieżność, pomimo łzy surowość praw natury, nieuchronność pewnych procesów oraz — chciałoby się rzec — „machiawelizm" przyrody:

Wieczny jest chrzęst wapiennych skorup:
idą nieśmiertelne gatunki
po trupach swoich pokoleń[68]

66 J. Ficowski, *Bursztynowe trwanie*, [w:] Tenże, *Gorączka rzeczy*..., s. 67.
67 J. Ortega y Gasset, *Rozmyślania o Europie*, przeł. H. Woźniakowski, Warszawa 2006, s. 59.
68 J. Ficowski, *Bursztynowe trwanie*..., s. 67. Jak analizuje Baron, twórczość Ficowskiego przeniknięta jest myśleniem w kategoriach ewolucji: „Poeta w rzeczach i istotach żywych widzi

Ponownie nasuwa się skojarzenie z utworem Hu Xiana, w którym „tężejąca masa" wchłania i wysysa. Co więcej, już przed wiekami Hermann także opisywał, jak owady są wabione i więzione w jantarze[69].

Czy jednak tytułowe bursztynowe trwanie w wierszu Ficowskiego jest tragiczne? W finale podmiot liryczny niejednoznacznie wyznaje tym razem z użyciem innych już apostrof oraz zastosowaniem szeregu negacji:

> Ty, która się już nie stoczysz,
> wy, którym nie pofrunąć ani zginąć ze mną —
> zazdrości wam moja nietrwałość,
> współczuje wam moja zmienność[70].

W ostatniej strofoidzie uwidacznia się dysonans między bursztynowym (niemal wiecznym) a ludzkim (chwilowym) trwaniem. Ficowskiemu również nieobca jest poetycka gra antonimami: trwałość—zmienność, zazdrość—współczucie. Bursztyn to grób, ale też schronienie.

Zarówno twórczość Miłobędzkiej, jak i Ficowskiego była już rozpatrywana w kategoriach gestu antyantropocentrycznego[71]. Jednak interesujące wydają mi się również te realizacje poetyckie, w których bursztyn okazuje się schronieniem przeszłości własnej, a więc „ja" człowiecze zostaje poniekąd zamknięte w jantarze. Tak odczytuję wiersze Grochowiaka oraz Miłosza.

Autor *Ballady rycerskiej*, już dawno temu określony mianem turpisty i szmaciarza, jako mistrz kontrastu i groteski na wzór innych awangardowych eksperymentów XX wieku chętnie tworzy poetyckie autoportrety z odpadów i materiałów klasycznie nieszlachetnych[72]. Tę nobilitację „materii opornej" — papieru, tektury i pleśni — Agnieszka Dworniczak nazwała poetycką alchemią[73]. Bywa też tak, że świat przedstawiony Grochowiaka

---

zawsze [...] stadialne formy rozwoju, co już z owej metaforycznej figury archeologa czyni archeologa-darwnistę". M. Baron, *Grzebanie grzebania*..., s. 122. Problem ewolucji w kontekście poezji Ficowskiego porusza również Paulina Czwordon. Zob. P. Czwordon, *Empatia i obserwacja. O poezji Jerzego Ficowskiego*, Poznań 2011, s. 71.

69 Zob. J. Szwedo, R. Szadziewski, E. Sontag, *Najstarszy opis inkluzji zwierzęcych w bursztynie bałtyckim*..., s. 14.

70 J. Ficowski, *Bursztynowe trwanie*..., s. 67.

71 Zob. M. Barton, *Grzebanie grzebania*..., s. 127, P. Czwordon, *Empatia i obserwacja*..., s. 71, K. Górniak-Prasnal, *Rzeczy, które się do nas zbliżają*..., s. 53-67.

72 Zob. J. Łukasiewicz, *Grochowiak i obrazy*, Wrocław 2002, s. 51. Warto przywołać zastrzeżenie Jacka Łukasiewicza, sformułowane znacznie wcześniej: „«Szmaciarze» nie byli takimi szmaciarzami, z odpadów bowiem, śmieci, surowców, gotowych rzeczy, poddanych starannej obróbce i jeszcze staranniejszej kompozycji, tworzyli piękne przedmioty: rzeźby, obrazy, asamblaże, wiersze." Tenże, *Szmaciarze i bohaterowie*, Kraków 1963, s. 47.

73 Zob. A. Dworniczak, *Stanisław Grochowiak*, Poznań 2000, s. 126. Andrzej Lam, mając na uwadze synkretyzm stylistyczny Grochowiaka, również porównuje autora do średniowiecznego alchemika. Zob. A. Lam, *Wyobraźnia ujarzmiona*, Kraków 1967, s. 226–233.

łączy rekwizyty katowskie ze srebrem oraz złotem[74]. Co ciekawe, w przypadku bursztynów w tej poezji dzieje się to rzadko. Wyjątkiem jest wiersz *Wierzba nocą*, opisujący tytułowe drzewo z wykorzystaniem metafory „żeberek liści", lecz „pająk martwy, śpiący w bursztynie" funkcjonuje w utworze jedynie na prawach porównania. Wierzba zaś przypomina dzieło sztuki, cięte dłutem[75].

Interesują mnie nieco bardziej bursztyny, które stają się tworzywem autoportretu, a jednocześnie pozbawione są towarzystwa „mrocznej" materii. Zasadne wydaje mi się zestawienie dwóch dość późnych wierszy: *Chłopca jeziornego* z cyklu *Zabawy chłopięce* (tomik *Polowanie na cietrzewie*, 1972) oraz *Okolicy*, pochodzącej z ostatniego, pośmiertnie opublikowanego zbioru *Haiku-images* (1978). Pierwszy utwór liryczny doczekał się już bogatej interpretacji Mariusza Kraski[76], dlatego warto przywołać wnioski z niej płynące. Być może *Chłopiec jeziorny* jest echem wakacyjnych wspomnień poety znad Jeziora Broszkowskiego, choć w wierszu nie pojawiają się toponimy, lecz podobnie jak w utworze Miłobędzkiej można dostrzec konwencję baśniową, i to już od pierwszej strofy:

> Łagodność bije od por
> jak łuczywa goniec —
> Schodzi na piasku jeziora wielkiego[77].

Kraska nie boi się nawet stwierdzenia, że obraz liryczny wzbudza skojarzenie z „idealnym, kiczowatym landszaftem", a technikę opisu nazywa poetyką przesytu, przejawiającą się w nagromadzeniu epitetów, oksymoronów, porównań, metafor, powtórzeń, patetycznych apostrof, synekdochy i kluczowej dla tekstu hiperboli. Gra konwencją Grochowiaka polega na tym, że celem artystycznych zabiegów nie jest estetyzacja rzeczywistości, trudno przeto utwór zaliczyć do klasycznej liryki opisu. Ważniejszy okazuje się tytułowy chłopiec, ukazany w trakcie zabawy w jeziorze i najpewniej stanowiący przedmiot wspomnienia „ja" lirycznego, jak można wnioskować po lekturze ostatniej strofy:

---

74 Zob. P. Łuszczykiewicz, *Książę erotyku. O poezji miłosnej Stanisława Grochowiaka*, Warszawa 1975, s. 27–35. Szczególne znaczenie w poezji Grochowiaka ma złoto. Jego młodopolską proweniencję bada Michał Nawrocki. Zob. M. Nawrocki, *„Tego się naucz każdy, kto dotykasz próżni". Rzecz o poezji Stanisława Grochowiaka*, Kraków 2007, s. 199–200.

75 S. Grochowiak, *Wierzba nocą*, [w:] Tenże, *Wiersze zebrane*, t. 2, wybór i oprac. B. Symber, Wrocław 2017, s. 37.

76 Zob. M. Kraska, *O poezji, pamięci i śmierci oraz o tym, jak rzeczy te do siebie się mają. „Chłopiec jeziorny" Stanisława Grochowiaka*, [w:] *Sztuka interpretacji. Poezja polska XX i XXI wieku*, red. D. Szczukowski, G.B. Tomaszewska, Gdańsk 2014, s. 267–280.

77 S. Grochowiak, *Chłopiec jeziorny*, [w:] Tenże, *Wiersze zebrane*, t. 1, wybór i oprac. B. Symber, Wrocław 2017, s. 387.

Trzymam go w palcach — w bursztynowej kuli —
Gestem tak smutnym, jak on sam [...][78]

Zaryzykowałabym tutaj porównanie chłopca do robaczka zamkniętego w bursztynie, na którego spogląda baczny, emocjonalnie zaangażowany obserwator — dorosłe „ja"[79]. Chłopiec jest solarny niczym pszczoła z wiersza Rymkiewicza („Więc cały w łunie, w burzy słońca [...]"[80]). Jako poetycka postać dynamiczna podlega stopniowym transformacjom, przez co otrzymano wielowymiarowy autoportret. Ja-dorosłe w magicznej, bursztynowej kuli uzyskuje wizualizację chłopca, który dodatkowo wydaje się coraz młodszy:

Teraz jest niby berbeć, który w sklepie
Ogląda noskiem taflę kontuaru —
O perspektywo szklanych nenufarów,
W których się ważka milionkrotna trzepie[81].

Perspektywa „berbecia", przyjęta przez dziecko w trakcie zanurzania się, jest więc jakby owadzia, bliska ważce[82]. Można chyba nawet odnieść wrażenie, że w cofaniu się w czasie Grochowiak przedstawiał proces ewolucji w odwróceniu:

Lecz zresztą gibki, spławny, płetwonogi
Trzepnął już płetwą, zafurczał jak brzeszczot
Aby przez knieje planktonowych pieszczot
W igłach zagrzebać grosik — niby ognik[83].

[...]

Słupami blasku podrzuca jak kuglarz
Ten przebiśniegu, przebisnu rówieśnik[84].

Oczywiście w tym ludzkim / nieludzkim już trzepnięciu płetwą można widzieć również podobieństwo do przemian bohaterów znanych

78 Tamże, s. 388.
79 Odpowiada to także intuicji Michała Nawrockiego, który pisze: „Zwracam uwagę na metaforę trzymania chłopca «w palcach — w bursztynowej kuli» — co łączy w sobie wyobrażenie czarodziejskiej kuli i bursztynu, w którym unieruchomiony został owad z dalekiej (bardzo dalekiej) przeszłości". M. Nawrocki, *„Tego się naucz każdy, kto dotykasz próżni". Rzecz o poezji Stanisława Grochowiaka*..., s. 90.
80 S. Grochowiak, *Chłopiec jeziorny*..., s. 387.
81 Tamże.
82 Nasuwa się tutaj podobieństwo z poetyką Miłosza, który „stale pragnie przekroczyć granicę wytyczoną przez ludzkie zmysły i spojrzeć na rzeczywistość okiem owada, ptaka czy zwierzęcia". A. Fiut, *Moment wieczny*..., s. 17.
83 S. Grochowiak, *Chłopiec jeziorny*..., s. 388.
84 Tamże.

z antyku, jak na przykład ze wspomnianych *Metamorfoz* Owidiusza, którego mityczne postacie z woli bogów przybierają formy zwierząt, roślin lub kamieni.

Przeszłość (rajskie dzieciństwo) utrwalona w bursztynie jest doświadczana nie tylko nostalgicznie, ale i epifanicznie, przekonuje Kraska. Biblijne aluzje i leksyka, zaczerpnięta z kodu religijnego, w powiązaniu z symboliką świetlną pozwalają badaczowi dostrzec w tej scenie poetyckiej misterium, zaś w bursztynowej kuli widzieć odwołanie do sacrum. Ma być to sytuacja „chrztu" — narodzin poety. Bohater liryczny, łączący żywioły wody i ognia (moim zdaniem niczym sam bursztyn[85]), zdaje się mityczną figurą uchwyconą w momencie przemiany. Przypominać może również postacie z dziewiętnastowiecznych ballad, z tą jednak różnicą, że nośnikiem tajemnicy nie jest otaczająca przyroda jak w romantycznych utworach, ale człowiek[86].

Czynność schodzenia w głąb jeziora, podobnie jak na przykład w wierszu *Zejście* z tomu *Kanon*, jest — jak sądzę za Gastonem Bachelardem — metaforą mniej lub bardziej udanego powrotu do przeszłości, odzyskiwania minionego. Grochowiak wyznał: „[...] dzieciństwo w poezji pojawia się raczej dzisiaj. Później. [...] W dojrzałości, kiedy już właściwie, no, jest to utracony raj"[87]. Rację ma zatem Konstanty Pieńkosz, pisząc: „Ucieczka Grochowiaka [...] jest odejściem w siebie, doświadczaniem człowieka w sobie, dziecka w starcu [...]"[88]. Bursztynowa kula pamięci staje się formą pra-schronienia[89], aczkolwiek zaznaczyć trzeba, że kraina dzieciństwa tak w *Chłopcu jeziornym*, jak i w *Zejściu* z pewnością nie jest wolna od niepokoju[90]. W liryku z cyklu *Zabawy chłopięce*, pomimo błogosławieństwa, którego źródłem jest samo dziecko, na wzór romantyków obarczone tajemniczym, mesjańskim celem, co zostaje podkreślone przez stylizujące na język biblijny anaforę i paralelizm składniowy („Bądźcie szczęśliwe, wszak chłopiec was widzi; / Bądźcie zbawione, chłopiec was ocala"[91]), zarówno chłopiec, jak i patrzący nań dorosły odczuwają smutek. Emocja ta może wynikać z pewnego niespełnienia. Zatem zgodnie z rozpoznaniem

85 Według Aleksandra Brücknera bursztyn etymologicznie oznacza 'płonący kamień'; inna możliwa, a wspomniana już etymologia, to również kamień przynoszony (przez fale). Zob. A. Brückner, *Bursztyn*, [w:] Tenże, *Etymologiczny słownik języka polskiego*, wyd. 2, Warszawa 1985, s. 50.

86 Zob. M. Kraska, *O poezji, pamięci i śmierci oraz o tym, jak rzeczy te do siebie się mają...*, s. 267–280.

87 S. Grochowiak, *Dialogi z poetą o poezji. Zapis audycji telewizyjnej*, „Poezja" 1977, nr 2, s. 18.

88 K. Pieńkosz, *Nadmiar zmysłów*, „Poezja" 1977, nr 2, s. 89.

89 Zob. G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, przeł. Tenże, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 307.

90 Zob. J. Petelenz-Łukasiewicz, *„Ów chłopiec niezwykły"*, [w:] *Dusza czyśćcowa. Wspomnienia o Stanisławie Grochowiaku*, oprac. A. Romaniuk, Warszawa 2010, s. 37.

91 S. Grochowiak, *Chłopiec jeziorny...*, s. 387.

współczesnej literatury powtórzenie okazuje się utopią[92]. Ma z natury paradoksalną naturę, a wspomnienie jest widziadłem, jak pisze Marek Zaleski[93]. W wierszu Grochowiaka stanowi rezultat działania magicznej kuli. Autoportret natomiast jest rozbity na „ja" i już „nie-ja". To, z którym wiązała się nadzieja — „ja" z przeszłości — zamknięte (uwięzione?) jest na wiele sposobów: w bursztynowej kuli, trzymanej przez osobę z teraźniejszości, „na pobrzeżach stronic" i w końcu w ostatniej strofie: „[...] pora / Porzucić kościół wielkiego jeziora, / Zatrzasnąć furtkę — kraciastą — koszuli"[94].

Grochowiak w swoich literackich bursztynach skrywa mikrokosmos. Tak czyni również w *Okolicy* — miniaturze poetyckiej, stylizowanej na haiku[95]:

> Pomyśleć że roztopię się w kropli żywicy
> Ona zejdzie do morza i stwardnieje w bursztyn
> We wnętrzu kropli miasteczko z purpurowymi dachówkami[96]

O ile *Chłopiec jeziorny* mówi o „ja" z przeszłości, o tyle *Okolica* tematyzuje „ja" przyszłe. Jest w tej fantazji poetyckiej zapewne nuta eschatologiczna, ale nie wybrzmiewa ona nazbyt niepokojąco (co najwyżej to delikatny, melancholijny smutek, bliski *sabi*[97]). Człowiek roztopiony w kropli żywicy ma szansę niejako na drugie życie w „miasteczku z purpurowymi dachówkami", przypominającym inspirujące poetę malarskie wizje nadrealistów albo literackie opisy tytułowych niewidzialnych miast Itala Calvina — miłośnika przezroczystości, pragnącego ocalić ją dla kolejnych pokoleń.

---

92 Problematykę powtórzenia w polskiej literaturze modernistycznej podejmuje m.in. Anna Czabanowska-Wróbel. Zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Utopia powtórzenia. Powtórzenie, podmiotowość, pamięć w literaturze modernizmu*, Kraków 2019.

93 M. Zaleski, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004, s. 29.

94 S. Grochowiak, *Chłopiec jeziorny*..., s. 388.

95 Popularność tej starojapońskiej formy gatunkowej do Polski przywędrowała z Zachodu, co widać również w przypadku zbioru Grochowiaka, inspirowanego imagizmem. Jak pisze Piotr Michałowski, pierwszym „programowym wyzwaniem rzuconym" haiku był właśnie tomik Grochowiaka. W przeciwieństwie do późniejszych utworów innych polskich autorów z lat osiemdziesiątych, często będących grafomańskimi imitacjami, tom *Haiku-images* „wykazał najbardziej twórczy wariant adaptacji: syntezę obcych sobie kultur i wielokierunkowy polemiczny dialog z tradycją". P. Michałowski, *Polskie imitacje haiku*, „Teksty Drugie" 1995, nr 2, s. 42.

96 S. Grochowiak, *Okolica*, [w:] Tenże, *Wiersze zebrane*, t. 1..., s. 548.

97 Jest to jeden z wyznaczników tradycyjnego haiku. Zob. M. Stusek, *Bariery i możliwości. O haiku na gruncie polskim*, „Forum Poetyki" jesień 2018, s. 75. *Sabi* pozostaje trudne do zdefiniowania. Jak pisze Zuzanna Grüner, może oznaczać: „pradawny, spokojny, przytłumiony, łagodny, antyczny, dojrzały, doświadczony, ale również samotny, pusty i melancholijny". Z. Grüner, *Estetyka japońska w kulturze Zachodu*, „ZN TD UJ — Nauki Humanistyczne" 2011, nr 2, s. 116.

Grochowiak zamyka w kropli świat, eksperymentując ze skalą mikro i makro. Zgodnie z rozpoznaniem Bachelarda, a wbrew logice, małe otwiera cały świat, jest „schronieniem wielkości" i pobudza do marzenia[98]. A uwagę badacza wyobraźni poetyckiej można byłoby w przypadku utworu Grochowiaka odnieść zarówno do bursztynu, jak i formy miniatury literackiej.

Warto na ten liryk spojrzeć z jeszcze innej perspektywy. Tak jak to czyni Dworniczak, nawiązując do filozofii Wschodu, do której to w cyklu haiku poeta nieraz wprost się odwołuje: „Jedna z myśli zen głosi, że człowiek osiągnie spokój i ciszę, gdy stanie się częścią przyrody [...] W jedności z przyrodą bohater literacki nie musi bać się śmierci."[99] W tej perspektywie interpretacyjnej idea roztopienia się w otoczeniu współgra znakomicie z wyzbywaniem się egocentryzmu, co postulują japońscy twórcy haiku. Finalnie więc szczęście polegałoby na zniknięciu w kropli żywicy.

Drobina żywicy okazuje się istotna także dla innego poety — Czesława Miłosza. To moim zdaniem jeden z najważniejszych współczesnych poetyckich „bursztyniarzy"[100]. Jantar jest częstym — dostrzeganym zarówno w tekstach literackich, jak i prozatorskich elementem jego wyobraźni literackiej. Możliwe, że jest to owoc pewnej determinanty biograficzno-geograficznej. W wyjaśnieniu tego fenomenu kluczowy wydaje mi się ten oto fragment *Rodzinnej Europy*, charakteryzujący miejsce urodzenia:

> W ciągu wielu wieków, kiedy nad Morzem Śródziemnym powstawały i upadały królestwa, a niezliczone generacje przekazywały sobie wyrafinowane rozrywki i grzechy, mój kraj rodzinny był puszczą, odwiedzaną na brzegach tylko przez okręty Wikingów. Położony był poza zasięgiem map i należał do baśni. Ten drobny półwysep, który dzisiaj odnajduje się, prowadząc palcem od Kopenhagi na wschód wzdłuż północnego skraju Niemiec i Polski, nigdy zresztą nie miał być często wspominany przez kronikarzy. Oddalenie od szlaków komunikacyjnych nadawało mu stale charakter jednej z najbardziej odosobnionych enklaw, gdzie czas płynął wolniej niż gdzie indziej. Jednak już zapewne wtedy, kiedy Plato pisał swoje dialogi, kraj ten włączał się w międzynarodowy obieg handlowy. Stamtąd pochodziła przezroczysta ambra-bursztyn z zastygłym w niej owadem. Bursztyn, przekazywany z rąk do rąk jako przedmiot wymiany dzikich szczepów, odbywał długą drogę lądem, wzdłuż Dniepru do Morza Czarnego, zanim dotarł do greckiego archipelagu. Odnajdywany w wykopaliskach, pozwala dzisiaj na przypuszczenia co do głównych linii, jakimi pionowo — z południa na północ — przesuwały się niektóre zdobycze wieku brązu i wieku żelaza. Tak tylko zaznaczała się obecność mieszkańców w nadbałtyckim lesie [...][101]

98 G. Bachelard, *Miniatura*, przeł. K. Mokry, T. Markiewka, „Literatura na Świecie" 1999, nr 9, s. 157, 161.

99 A. Dworniczak, *Stanisław Grochowiak*..., s. 156.

100 Innym klejnotem kluczowym w poezji Miłosza jest oczywiście perła, znana najbardziej z tomu *Hymn o Perle*, zwykle interpretowanego w gnostyckim kontekście.

101 Cz. Miłosz, *Rodzinna Europa*, Warszawa 1990, s. 11.

Kraj rodzinny, w którym czas upływał wolniej niż w pozostałej części kontynentu, jako biała plama na mapie dawnej Europy poddana mityzacji, miał swoją reprezentację w formie bursztynu, który stał się wręcz najważniejszym śladem, pamiątką po tamtejszych ludach. Miłosz tak w eseistyce, jak i w twórczości lirycznej, chętnie sięgał po romantyczną opozycję Południe—Północ. Chociaż nie można w jego utworach zlekceważyć nawiązań do tradycji śródziemnomorskiej (w tym także do dzieł Owidiusza), to właśnie przynależność do drugiego kręgu kulturowego autor wielokrotnie podkreślał[102].

Sądzę, że tę dwukierunkowość wpływów widać na przykładzie wiersza *Krajobraz bałtycki* z drugiego tomu *Trzy zimy* (1936). Jest to przekład utworu litewskiego, cenionego przez Miłosza poety Kazimierza Boruty. W liryku otwierającym cykl *Z wierszy bałtyckich* w warstwie metaforycznej dostrzec można charakterystyczne dla mitologii antycznej skojarzenie bursztynu ze słońcem, a jednocześnie realizację znanej z liryki łacińskiej i wywodzącej się od presokratyków oraz platończyków idei korespondencji mikro- i makrokosmosu, góry i dołu. Analogia między zjawiskami ziemskimi a niebiańskimi była jednak opisywana przez Rzymian z wykorzystaniem metaforyki srebra, diamentu i przede wszystkim złota[103], w wierszu natomiast sięgnięto po złoto słowiańskie. Środki obrazowania zostały zaś wykorzystane do opisu bałtyckiego krajobrazu, a nie rzymskiego nieba. To przesunięcie świadczy o tym, że chyba rację ma Franco Moretti — adaptacja form i konwencji na peryferiach literackich nigdy nie następuje bez oporu, a dyfrakcje bywają nader intrygujące[104].

W samej jednak twórczości Miłosza można odnaleźć bogatą „kolekcję" literackich bursztynów, poszerzaną zarówno we wczesnym pisarstwie, jak i w tomikach powojennych, powstałych na emigracji. Miłosz, postrzegający siebie w najmłodszych latach jako miłośnika przyrody i w dzieciństwie marzący, by zostać naturalistą[105], jako dojrzały poeta kreuje czasem

---

102 Zob. J. Olejniczak, *Miłosz. Północ—Południe (intuicje i fragmenty)*, „Fabrica Litterarum Polono-Italica" 2022, nr 1, s. 1–18.

103 Zob. R. Piętka, *„Kiedy gwiazdy się na niebie złocą…". Metaforyka jubilerska w rzymskich opisach nieba*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae" 2015, nr 2, s. 35–51.

104 Zob. P. Czapliński, *Literatura światowa i jej figury*…, s. 28–29.

105 Warto wspomnieć, że rodzinny dwór poety, otoczony był dębowym lasem, który fascynował chłopca. Sam autor *Pamiętnika naturalisty* pisał: „Będąc chłopcem miałem dosyć zajęć z tym, co biega, lata, pełza, co rośnie, czemu można się przyglądać, czego można dotknąć […]. Przyrodnik, kolekcjoner duszonych w wyziewach formaliny i wbijanych na szpilkę chrabąszczy, okazów roślin w zielnikach, ptasich jajek podbieranych w gąszczu za cenę podrapania twarzy i bosych nóg, byłem pewien wyjątkowej wagi moich czynności i odrzuciłbym jako zniewagę przypuszczenie, że może nie ja jedyny pośród moich rówieśników przeżywam taką namiętność. Romeo — a moją Julią była zarówno nieobjęta obfitość kształtów i barw, jak jeden owad, jeden ptak, przykuwający moją uwagę przez całe dnie albo tygodnie. […] szczerze cierpiałem z powodu nadmiaru, którego nie można posiąść,

obrazy liryczne podobne do tych, które zostały przeze mnie już przywołane. Na przykład opis tytułowego ptaka z epifanicznej[106], powstałej za Oceanem *Ody do ptaka* („Ruch nienaganny w ogromnym bursztynie"[107]) dzięki afirmacji bliskiej zarówno apoteozie, jak i ekstazie oraz hiperboli, archaizacji i patetycznym apostrofom może wzbudzać asocjacje ze sposobem uchwycenia owadów przez innego wielbiciela fauny — Ficowskiego[108]. Obu poetów oprócz romantycznych fascynacji, zbliża też właściwe dla nowoczesności zwątpienie w możliwości artykulacji istoty rzeczy oraz dotarcia do tajemnicy bytu jednostkowego, co w przypadku ody należałoby również powiązać z ważnym dla tomu *Król Popiel i inne wiersze* sporem o uniwersalia (liryk *Sroczość*) oraz zachwianiem wiary z dzieciństwa, że nazwa jest sposobem „zdobycia pożądanego obiektu na własność". Wszak jak mówi podmiot liryczny:

> O niczemu niepodobny, obojętny
> Na dźwięk pra, pteron, fvgls, brd.
> Poza nazwą, bez nazwy [...][109]

Najczęściej jednak podczas lektury tekstów noblisty, choć jantary funkcjonują niekiedy zaledwie na zasadzie drobiny literackiej (pojedyncze porównanie lub metafora), uderza pojemność struktury toposu oraz zwraca uwagę inwencja artystyczna. I tak w prozie poetyckiej *Bieg*, datowanej na lata trzydzieste, Miłosz przenosi bursztyny, co dość nietypowe na tle tradycji literackiej, z letniej do zimowej scenerii[110]. Jednocześnie wpływ kultury Południa jest bardzo silny. Bohater oczekuje, by gwiazdy

---

byłem nienasyconym romantycznym kochankiem, aż znalazłem środek zażegnania inwazji pragnień, zdobycia pożądanego obiektu na własność: nazwę." Cz. Miłosz, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Kraków 2000, s. 23–24. Stosunek do natury w twórczości prozatorskiej oraz poetyckiej Miłosza jest jednak bardziej złożony i zmienia się wraz z upływem czasu, a momentem przełomowym okazuje się wojna. Zob. A. Fiut, *Moment wieczny...*, s. 56–95; A. Szawerna-Dyrszka, *Leśne tropy Czesława Miłosza*, „Postscriptum Polonistyczne" 2011, nr 1, s. 53–62.

106 Jan Błoński motyw / obraz / temat epifanii w poezji Miłosza analizuje m.in. z odwołaniem do *Ody do ptaka*. Zob. J. Błoński, *Epifanie Miłosza*, „Teksty" 1981, nr 4–5, s. 34.

107 Cz. Miłosz, *Oda do ptaka*, [w:] Tenże, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 469.

108 Marian Stępień natomiast porównuje odę z wierszem *Ptak* Kazimierza Wierzyńskiego, a Aleksander Fiut oraz Joanna Dembińska-Pawelec zwracają uwagę również na korespondencję cyklu *Co to jest drozd?* Rymkiewicza z wierszem Miłosza. Zob. M. Stępień, *Czesława Miłosza odkrywanie Ameryki*, „Pamiętnik Literacki" 1981, nr 4, s. 160–167; A. Fiut, *Moment wieczny...*, s. 87; J. Dembińska-Pawelec, *Jarosław Marek Rymkiewicz w cieniu Miłosza*, „Ruch Literacki" 2012, nr 2, s. 220–221.

109 Cz. Miłosz, *Oda do ptaka...*, s. 469. Jak echo pojawia się ta skarga również w poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*: „W każdej rzeczy powinno być zawarte słowo. Ale nie jest. [...]" Tenże, *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, [w:] Tenże, *Wiersze wszystkie...*, s. 638.

110 Jednocześnie jest to dość charakterystyczne dla pisarstwa Miłosza. O powstałych w zbliżonym czasie *Trzech zimach* Ewa Kołodziejczyk pisze: „Pory roku [...] mają umowny charakter. Zmieniają się nie zgodnie z kalendarzem biologicznym, lecz w zależności od tego, w jaki

z nieba spadły na ziemię w postaci kamieni, co ma stanowić dobrą wróżbę. W finale utworu odkrywa zaś, że znajduje się w ogrodzie Hesperyd, który zgodnie z mitologią zlokalizowany był na krańcach Zachodu[111]. Złote owoce, strzeżone według Greków przez nimfy, opisane są z użyciem porównania, brzmiącego jednak znajomo: „Jabłka przeświecały przez bryły lodu jak drobne osy w bursztynie [...]"[112]. Owoce odbijają uśmiech bohatera-olimpijczyka, a on sam stwierdza: „Byłem naprawdę szczęśliwy, ale nie umiałem już mówić ani płakać"[113].

W *Pieśniach Adriana Zielińskiego* śnieg topnieje i rozpoczyna się wiosna, a podmiot liryczny głosi: „Są gdzieś miasta szczęśliwe"[114], jednak w utworze napisanym w latach 1943-1944 katastrofizm jest wyraźny, a do szczęśliwych miast, jeśli w ogóle istnieją („Są, nie na pewno"[115]), nie należy okupowana Warszawa. Jak zauważa słusznie Marek Zaleski, pomimo pojawiającego się w tytule imienia własnego — pieśniarza ze stolicy — jest to raczej „recytatyw zbiorowy, uliczny *vox populi*, zbiorowa mądrość, wszystko skontrapunktowane głosem lirycznej persony — w domyśle — głosem autora"[116]. Spojrzenie również pada na zbiorowość, a Miłosz, co znamienne dla jego liryki, zmienia perspektywę patrzenia — makro staje się mikro jak w fragmencie opartym na gradacji opadającej[117]:

> Najpierw są wielcy: ludzie i drzewa,
> Potem są mniejsi: ludzie i drzewa,
> Aż cała ziemia, pola i domy,
> Ludzie, rośliny, ptaki, zwierzęta
> Stają się małe jak liść majowy,
> Jak bryłka gliny w ręku ściśnięta.

---

nastrój popada bohater tomu". E. Kołodziejczyk, *Podróż syna marnotrawnego. O motywie romantycznym w „Trzech zimach" Czesława Miłosza*, „Pamiętnik Literacki" 2001, nr 3, s. 140.

111 Zob. W. Kopaliński, *Hesperydy*, [w:] Tenże, *Słownik mitów i tradycji kultury*, t. 1, Warszawa 2007, s. 418. Do hesperyjskich sadów autor odwoływał się także w innych utworach. Zob. np. Cz. Miłosz, *Traktat poetycki*, [w:] Tenże, *Wiersze wszystkie...*, s. 410. Anna Spólna widzi symbol m.in. utraconego gaju Hesperyd w obrazie martwego sadu jabłoni i gruszy, który poeta stworzył w poemacie *Orfeusz i Eurydyka*. Zob. A. Spólna, *Poeta, który „znalazł się w Nigdzie". Poemat „Orfeusz i Eurydyka" Czesława Miłosza*, „Przegląd Humanistyczny" 2016, nr 2, s. 168.

112 Cz. Miłosz, *Bieg*, [w:] Tenże, *Wiersze wszystkie...*, s. 51.

113 Tamże.

114 Tenże, *Pieśni Adriana Zielińskiego*, [w:] Tenże, *Wiersze wszystkie...*, s. 218.

115 Tamże.

116 M. Zaleski, *Miłosz: piosenki niewinności i doświadczenia*, „Teksty Drugie" 1991, nr 1–2, s. 90.

117 W tym kontekście ciekawe wydają mi się rozważania Miłosza na temat literatury Robinsona Jeffersa: „Ilekroć pisał o ludziach [...], ci ludzie pojawiali się u niego w zmniejszeniu, jako drobne owady pełzające po wypiętrzonych zmarszczkach planety. Urządzał się tak, że rysując tło wydobywał ich małość na zasadzie kontrastu. Albo, co może ważniejsze, kurczyli się w miarę, jak posuwała się akcja [...]. Rozmiary zależą od tego, w jakiej odległości umieści się oko. Jeffers, jak wszyscy, tęsknił do przestrzeni ułożonej hierarchicznie, podzielonej na dół, środek i szczyt [...]". Cz. Miłosz, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*.., s. 92–93.

Siebie samego nawet nie widać
Ni własnej krętej po świecie drogi,
Nawet umarłych nie poznajdywać —
Leżą jak czarne mrówki skurczone
Pod bursztynowym, szklanym zagonem
I żadne oko ich nie ułowi[118].

Bursztyn, który w tradycji literackiej, a nierzadko również w poezji Miłosza, jest symbolem pamięci i uwiecznienia, w tej pieśni okazuje się kryptą, masowym grobem i znakiem zapomnienia. Morsztyn sięgał po iście barokowy paradoks: „widomie skryta", natomiast w XX-wiecznym wierszu ciąg negacji („nie widać", „ni własnej", „nie poznajdywać", „nie ułowi") świadczy o bardzo ograniczonych możliwościach zmysłu wzroku. Pomimo zastosowania epitetów „bursztynowy" i „szklany" zaprzeczono przezroczystości. Marek Bieńczyk — miłośnik słowa „przezroczystość" — pisze entuzjastycznie, nawiązując do morfologii wyrazu: „I te półsłówka, te inne słowa, które współtworzą? Czystość, oczy? Oczy w swej najlepszej, mianownikowej postaci [...]"[119]. Tymczasem Miłoszowy podmiot liryczny deklaruje, że żadne oko nie ułowi tych, którzy odeszli.

Poeta konstruuje w utworze przestrzeń zamkniętą, nietransparentną, pozbawioną sacrum, w której — jak podkreśla repetycja — jest „[...] tylko mała, mała ziemia"[120]. Na próżno współczesny pieśniarz na wzór Dantejskiego pielgrzyma marzy o wiecznym porządku:

[...]
Chciałbym wydrążyć tunel aż do środka ziemi,
Żeby zobaczyć piekło.
Chciałbym przebić jezioro słonecznych promieni,
Żeby zobaczyć niebo[121].

Podmiot liryczny zwraca się zatem do zbiorowego adresata:

Zrozumcie, proszę, jak ciężko samemu
Nowe niebo i piekło wynaleźć na ziemi[122].

A jednak „zamrożeni" umarli, skryci pod „bursztynowym, szklanym zagonem" przypominać mogą zamkniętych w piekle bohaterów *Boskiej komedii*. Łączy ich brak nadziei. Jak wiadomo, w pieśni „szklistość" bursztynu nie jest gwarantem dostrzeżenia anonimowych, nie ma więc utrwalenia pamięci o nich ani też podziału na dobrych i złych. Aleksander Fiut

118 Tenże, *Pieśni Adriana Zielińskiego*..., s. 217.
119 M. Bieńczyk, *Przezroczystość*..., s. 22.
120 Cz. Miłosz, *Pieśni Adriana Zielińskiego*..., s. 218.
121 Tamże, s. 217.
122 Tamże.

pisze nawet o rezygnacji z solidarności z umarłymi, co sprawia, że utwór wybrzmiewa prowokacyjnie na tle dominującej w okresie wojennym literatury tyrtejskiej, martyrologicznej, sięgającej do wzorców romantycznych. Ponadto badacz widzi w tym fragmencie nihilistyczne implikacje zawarte w faszystowskiej ideologii, przenoszącej zgodnie ze zwulgaryzowaną interpretacją darwinizmu prawa natury do zjawisk społecznych[123].

W obrazie opartym na litocie, w animalizującym porównaniu do mrówek, choć są to owady znane już z epigramatów Marcjalisa, zawarte są sensy negatywne, zaakcentowane przede wszystkim poprzez użycie epitetów: „skurczone" oraz „czarne". Określenia te wprowadzają kontrast z metaforycznym „jeziorem słonecznych promieni". Jednocześnie są przejawem charakterystycznej dla Miłosza poetyki — spojrzenie z góry nie niweluje troski o dokładność deskrypcji w myśl Mickiewiczowskiej zasady: „widzieć i opisywać"[124]. Warto przy tym odnotować, że stosunkowo podobny zestaw epitetów Miłosz stosuje w kanonicznym wierszu *W Warszawie*, pochodzącym z tego samego tomu — *Ocalenie*:

> [...] A serce
> To kamień, w którym jak owad
> Zamknięta jest ciemna miłość
> Najnieszczęśliwszej ziemi[125].

Tragiczna i trudna miłość do ojczyzny pomimo niechęci do litości i pragnienia opisywania szczęśliwych scen czyni z poety „płaczkę żałobną". Serce, na przekór popularnemu frazeologizmowi, nie jest z kamienia, a niczym w innym zwrocie — przypomina bursztyn. Pamięć wojny zaś w tej twórczości przekornie „trwa, wpisana w strukturę głęboką wielu tekstów, które w warstwie bezpośredniej zalecają «witanie jutrzenki»"[126].

Miłosz, jakby zgodnie z łacińskimi znaczeniami *includo* — 'zamykać, więzić, zatykać, otaczać' oraz *inclusio* — 'uwięzienie'[127], sięga po topos bursztynu z inkluzją, by określić sytuację pułapki, ale także by wyrazić rozmaitą refleksję temporalną. W *Widzeniach nad Zatoką San Francisco* godzi się z tezą historyków religii, głoszącą, iż dwie figury określają ludzki sposób postrzegania czasu. Jedną jest strzała o judeochrześcijańskiej proweniencji, odsyłająca między innymi do przymierza z Bogiem, wędrówki Izraelitów i zapowiedzi przyjścia Mesjasza. Druga — koło — ma rodowód grecki i zakłada, że „było" przechodzi w „jest", aby znów powrócić do „było". Zdaniem poety obraz koła odziedziczyła zsekularyzowana

123 Zob. A. Fiut, *Moment wieczny...*, s. 16, 69.
124 Tamże, s. 16.
125 Cz. Miłosz, *W Warszawie*, [w:] Tenże, *Wiersze wszystkie...*, s. 227.
126 D. Opacka-Walasek, *„...pozostać wiernym niepewnej jasności". Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*, Katowice 1996, s. 69.
127 Zob. *Pszczoła w bursztynie...*, s. 28.

cywilizacja Zachodu, w tym także kultura amerykańska, mniej uwrażliwiona historycznie. W niej: „każdy człowiek musi jakoś sobie poradzić ze swoją sytuacją muchy uwiezionej w bursztynie”[128].

W autobiograficznym, późnym *Ogrodzie Ziemskich Rozkoszy* pojawia się motyw kuli, w której zamknięty jest świat, a jednocześnie poeta skutecznie wiąże topos bursztynu jednak z linearnie upływającym czasem ludzkiego, własnego, życia:

> [...]
> Miało się ku końcowi dwudziestego wieku,
> w którym będę zamknięty jak mucha w bursztynie[129].

Ryszard Nycz określa ten alegoryczny obraz „przeszłości samej w sobie” jako „melancholijnie piękny” i wskazuje na rzadką u pisarzy „świadomość historycznej zamkniętości swego dzieła”, co stanowi zaprzeczenie „wiecznej aktualności”[130]. Przenikliwy krytyk nowoczesności, jak określa badacz Miłosza, ma tym samym realizować mit modernizmu. Trudno mi jednak wyprzeć skojarzenie z przypomnianym już staropolskim obrazem lirycznym Gawińskiego, opartym także na litocie oraz toposie skromności.

We wcześniejszym wierszu podmiot liryczny gwarantuje natomiast uwiecznienie krytykom literackim:

> [...]
> Błysną w kamieniu, kiedy go z szuflady
> Wyjmie kto, spośród pamiątek prababki[131].

Tytułowi zoile, uwięzieni niczym muchy w bursztynie, „zawiedzeni” i trzymający „modlitewne łapki”[132], a przy tym wyśmiani przez poetę — to bez wątpienia obraz polemiczny czy wręcz sarkastyczny. Wiersz bazuje na antagonizmie: poeta jest wielki, a pozostali — mali i nędzni, choć kłótliwi. Krytycy poddani degradującej animalizacji przypominają równie groteskowe „muchi” z jednego z seniliów — *Na cześć księdza Baki*[133]. Choć w *Zoilach* nie użyto regionalizmu wileńskiego, dostrzec należy zbliżony

128 Cz. Miłosz, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*..., s. 185.

129 Tenże, *Ogród Ziemskich Rozkoszy*, [w:] Tenże, *Wiersze wszystkie*..., s. 781.

130 R. Nycz, *Miłosz, „Miłość” i przesłanie na nowy wiek. Przyczynek do aktualności arcydzieł*, „Teksty Drugie” 2019, nr 5, s. 7. Sam badacz wyznaje: „wolę wyobrażać sobie to dzieło w postaci masywnej góry-świadka XX wieku, która jednym trwale przesłania wszelkie horyzonty, innych skłania do nadłożenia drogi i wyminięcia tak wielkiej przeszkody w rozwijaniu własnej twórczej aktywności, a jeszcze innych zachęca do wspinaczki, w nadziei, że góra stanie się drogowskazem, dzięki któremu nowe widoki na przyszłość się pokażą...” Tamże, s. 8.

131 Cz. Miłosz, *Zoile*, [w:] Tenże, *Wiersze wszystkie*..., s. 350.

132 Tamże.

133 Zob. Tenże, *Na cześć księdza Baki*, [w:] Tenże, *Wiersze wszystkie*..., s. 1345.

sposób rymowania (dominacja rymów głębokich) oraz oparte na ironii zwroty w stronę lirycznego adresata. W stylizowanym na sarmacki „pastiszu przeciw zamieraniu”[134], wykorzystującym topos *dance macabre*, podjęta zostaje refleksja na temat przemijania[135], natomiast w pamflecie autor sięga po horacjański motyw „pomnika trwalszego od spiżu”. Wiersz jawi się jak klejnot, w którym poeta zamyka krytyków „w kryształ nieruchomy”[136]. Oczywiście jest to nader przewrotna realizacja toposu, ponieważ ze wściekłych złośliwców przetrwają głównie „kąśliwe” fragmenty lub sygnały finalnej bezradności, jak sugeruje ciąg deminutywów: „[…] modlitewne łapki” / Skrzywione pyszczki, fraczki, żądła, szpady”[137]. Jest w tym przejaw charakterystycznej dla Miłosza poetyki: „Opiera się o synekdochę, *pars pro toto*, o wszelkie figury metonimiczne. Z ptaka, dnia, człowieka, budowli zostają dziób, chwila, ręka i usta”[138]. Próżna okaże się aktywność much (chyba i os, skoro podmiot liryczny mówi o żądłach): „[…] Wasz trzepot znikomy”[139]. Danuta Opacka-Walasek, pisząc o wierszu *Na cześć księdza Baki*, zwraca uwagę nie tylko na sarmacki, ale również Mickiewiczowski rodowód much-ludzi[140]. Czyżby i w *Zoilach* muchy-krytycy przypominali złośliwe, litewskie owady, znane z *Pana Tadeusza* oraz *Dziadów*?

W *Świetle dziennym* — tomie, z którego pochodzi interpretowany wiersz — tworzywem jest poddany rozmaitym emocjom dialog prowadzony z wieloma rozmówcami. Nie brakuje adwersarzy, jak w utworach: *Zoile*, *Faust warszawski*, *Portret z połowy XX wieku*, *Do polityka*, *Który skrzywdziłeś* oraz *Nie ma wzroku*[141]. W ostatnim z wymienionych tekstów Miłosz, rozczarowany Stanami Zjednoczonymi, w których przebywał jako przedstawiciel rządu, kreuje Nowy Świat na przestrzeń obcą[142]. Jednak w wersach: „[…] ptak, niby w lasce bursztynu, / Wiecznie trwa w zwinięciu długich skrzydeł”[143] nie dostrzegam ostrza ironii. Nasuwa mi się raczej skojarzenie z innym lirykiem z tego zbioru, powstałym w Waszyngtonie w 1947 roku — *Na śpiew ptaka nad brzegami Potomaku*. W nim to

134 Sięgam po określenie Danuty Opackiej-Walasek. Zob. D. Opacka-Walasek, *Pastisz przeciw zamieraniu. Czesława Miłosza „Na cześć księdza Baki”*, [w:] Taż, *Pasaże liryczne*, Katowice 2013, s. 36–64.

135 Jak pisze jednak Opacka-Walasek, wątpliwe jest, czy „mamy do czynienia z poważną refleksją, wyrażoną w dykcji na opak, czy z ciepłym żartem, podszytym czarną groteską […].” Tamże, s. 63.

136 Cz. Miłosz, *Zoile*…, s. 350.

137 Tamże.

138 J. Błoński, *Epifanie Miłosza*…, s. 34

139 Cz. Miłosz, *Zoile*…, s. 350.

140 Zob. D. Opacka-Walasek, *Pastisz przeciw zamieraniu*…, s. 53–58.

141 Zob. E. Kołodziejczyk, *„Światło dzienne” i doświadczenie amerykańskie Czesława Miłosza*, „Acta Universitatis Lodziensis” 2012, nr 4, s. 144–145.

142 Zob. J. Jarzębski, *Obrazy Ameryki w „Świetle dziennym” Czesława Miłosza*, „Ruch Literacki” 2012, nr 3, s. 300.

143 Cz. Miłosz, *Nie ma wzroku*, [w:] Tenże, *Wiersze wszystkie*…, s. 288.

wiecznotrwałość przyrody (choć względna), symbolizowana przez niezmienną pieśń ptaka, jest ochroną przed żywymi wspomnieniami zawieruchy wojennej czy wszelaką nietrwałością kultury[144].

Wbrew niektórym ironicznym realizacjom toposu owada w bursztynie, w twórczości Miłosza ochroną przed zmiennością może być osłonięcie tego, co cenne w słowiańskim złocie. Moim zdaniem koresponduje to z ideą apokatastazy, bliską Grzegorzowi z Nyssy, Johannnesowi Scotusowie Eriugenie czy Wiliamowi Blake'owi, a przez poetę głoszoną między innymi w poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*. Podmiot liryczny tłumaczy apokatastazę jako „przywrócenie":

> Każda rzecz ma więc dla mnie podwójne trwanie.
> I w czasie, i kiedy czasu już nie będzie[145].

W *opus magnum* poety „podwójne trwanie" ma Lauda — kraina, której nazwa „może brzmieć Saana albo Armaggedon, Pathmos albo Lethe, Arcadia albo Parnassus."[146] — jak pisze autor, parafrazując passusy przetłumaczonego przez siebie metafizycznego poematu Oskara Miłosza[147]. Wbrew zasugerowanej we fragmencie równoważności, wymienione miejsca nie są tożsame. Muzułmańska Saana wprawdzie odpowiada antycznej Arkadii, Armaggedon jest jednak dopiero zapowiedzią przyszłego szczęścia po ostatniej bitwie dobra ze złem. Tak samo Pathmos jako miejsce objawienia Janowego kojarzy się z zapowiedzią, odsyła do przyszłości. Lethe — rzeka zapomnienia z greckiej mitologii — odwołuje do przeszłości przekreślonej, a Parnas według greckich wierzeń to siedziba Apollina i muz. Zatem Lauda ma złożoną naturę[148]. To miejsce zanurzone w czas radosnego

144 Zob. J. Jarzębski, *Obrazy Ameryki w „Świetle dziennym" Czesława Miłosza*..., s. 299.

145 Cz. Miłosz, *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*..., s. 679. Jerzy Szymik przestrzega: „to poetyckie «wyznanie wiary» w apokatastyczny «ruch odwrotny» i «przywrócenie», mimo wyrażonego *explicite* pokrewieństwa z teologicznymi i teozoficznymi protoplastami tej metafizyczno-kosmologicznej (ostatecznie) koncepcji, nie uprawnia do stawiania znaku równości między treściami, jakie wiąże z apokatastazą Miłosz, a debatą teologiczną nad problematyką «nadziei na puste piekło i na zbawienie wszystkich». Już choćby wymowa dwóch ostatnich wersów obrazuje oryginalność (a także wybiórczość) Miłoszowego myślenia w tej dziedzinie". J. Szymik, *Apokatastaza według Miłosza. Teologia sensu i nadziei*, „Studia Oecumenica" 2020, nr 20, s. 150. Na wybiórczość Miłoszową zwraca uwagę również Zofia Król. Zob. Z. Król, *Powrót do świata. Dzieje uwagi w filozofii i literaturze XX wieku*, Warszawa 2013, s. 186–190. Jak pisze Danuta Opacka-Walasek: „Miłosz wiąże apokatastazę głównie z kwestiami czasu i pamięci czasu w «bezczasie». Akcentuje istotę chwili i szczegółu, które w wieczności nie powinny zaginąć. Apokatastaza — tu: «odczynienie», «oczyszczenie», to dla niego przede wszystkim oczyszczenie pamięci czasu". D. Opacka-Walasek, *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*, Katowice 2005, s. 179.

146 Cz. Miłosz, *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*..., s. 644.

147 Zob. J. Dudek, *„Gdzie wchodzi słońce i kędy zapada". Europejskie korzenie poezji Czesława Miłosza*, Kraków 1991, s. 102–103.

148 Zob. M. Berkan, *Poetycka Litwa Miłosza*, „Acta Universitatis Lodziensis" 1998, nr 1, s. 106.

świętowania, folkloru, obrzędu, tworzącego wspólnotę, co podkreśla trawestacja popularnej kolędy. Jest też przestrzenią sacrum, rajskimi zaświatami, eschatologicznym dopełnienie, widzeniem pełnym jak w *Hymnie o miłości* świętego Pawła. Stanowi więc przeciwieństwo Ziemi Ulro:

> Inna to przestrzeń. Króle witają,
> Z ulic pasterze śpiewają,
> Lwy pod arkadią klękają,
> Cuda ogłaszają.
>
> I my zamknięci w bursztynie, z trąbkami, wiolami,
> Biegniemy, śpieszymy, wychwalamy życie minione
> Za to, że to, co było, widzimy bez bólu[149].
>
> [...]
>
> A teraz jesteśmy złączeni w obrzędzie.
> W kryształe? w bursztynie? Muzykowanie.
> Ani to, co było, ani to co będzie,
> Tylko to co jest, kiedy świat ustanie[150].
>
> [...]
>
> Ten przezroczysty kamyk na dłoni,
> My w nim i dzwonki z kapelą,
> I pieśń, i goście w taneczku dostojni
> Wiecznie nas odtąd weselą[151].

Jednocześnie Lauda jest ogniskującym wyobraźnię poety miejscem urodzenia („Tam urodziłem się [...], „[...] Nasza wieś spokojna. / Choć niebogata [...]”[152]), które bierze swoją nazwę od litewskiej rzeki Liaudė. Stanowi więc zaprzeczenie nieszczęśliwej ziemi z okupacyjnego wiersza *W Warszawie*. Miłosz, będąc w Ameryce, komentuje:

> Nie twierdzę, że przytrafiło się to mnie akurat w dziewiętnastym albo w dwudziestym wieku, bo to nie jest pewne i zresztą nie ma znaczenia. W tej krainie wypadki z wczoraj i sprzed czterystu lat mało się różnią. Co innego miejsce, które zyskuje, nie taci, na wyrazistości, jest jak najbardziej konkretne, i wspominając je, wystrzegam się jakichkolwiek zmyśleń. Mimo że zbierałem obrazy ziemi w wielu krajach na dwóch kontynentach, moja wyobraźnia nie mogła z nimi sobie poradzić inaczej, niż wyznaczając im miejsce na południe, na północ, na wschód i na zachód od drzew i pagórków jednego powiatu[153].

149 Cz. Miłosz, *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*..., s. 644.
150 Tamże, s. 651.
151 Tamże, s. 653.
152 Tamże, s. 645.
153 Tamże, s. 646.

Po słowach tych autor przytacza szereg wypisów z dokumentów historycznych, dotyczących rodzimych okolic.

Przekonuje mnie interpretacja Jolanty Dudek — Lauda jest niczym duchowe Jeruzalem znane z literackiej wizji Blake'a, jak i Mickiewiczowski kraj lat dziecinnych, do którego tęskni się na emigracji i który jest już zaledwie przedmiotem wspomnień. Ma zatem sens dosłowny, mistyczny oraz moralny. Wszak bursztyn, znany z litewskich amuletów, a w utworze funkcjonujący na prawach klamry kompozycyjnej, staje się symbolem miłości bezinteresownej. Zdaniem Dudek odpowiada on złotu alchemików, wspomnianemu przez wieszcza w jego wykładach[154]. Wydaje mi się, że bursztynowy mikrokosmos może korespondować również z fragmentem *Konrada Wallenroda*, w którym Aldona-Pustelnica opisuje niezmienną miłość oraz nieustanną pamięć o tym, co dawne i w czym tkwiło piękno:

> Tak motyl piękny, gdy w bursztynie utonie
> Na wieki całą zachowuje postać[155].

W *Konradzie Wallenrodzie* tematyzowana była miłość kochanków, w *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* uczucie ma inny charakter — dotyczy całej wspólnoty.

Poemat Miłosza zawiera nie tylko obraz małej ojczyzny, bogatej w koloryt lokalny, ale też innych miejsc związanych z autorem — Wilna, Francji oraz Kalifornii. W utworze łączą się one w Nad-Krainę[156]. Jest coś nostalgicznego w tym, że Miłosz, przebywając na drugim kontynencie, wciąż tak chętnie sięga po motyw, litewskiego najczęściej, bursztynu. Zakładając, że tak zwany literacki południk zero, związany z centrum, nobilitującym dzieło do kanonu literatury światowej (czy też — by nawiązać do tytułu książki Casanovy — „światowej republiki literatury"), od lat sześćdziesiątych XX wieku przesunął się z Francji do Ameryki Północnej[157], a ułatwiającym tenże awans wydarzeniem jest przyznanie Literackiej Nagrody Nobla, stanowiącej „certyfikat uniwersalności", „najwyższe namaszczanie w literackim uniwersum"[158], to pojawia się szansa, że poetycki jantar,

---

154 Zob. J. Dudek, *„Gdzie wchodzi słońce i kędy zapada". Europejskie korzenie poezji Czesława Miłosza*..., s. 96, s. 100. Zob. też T. Bilczewski, *„Mucha uwięziona w bursztynie". O Ameryce i wyobraźni Miłosza*, [w:] *Rodzinny świat Czesława Miłosza*, red. Tenże, L. Marinelli, M. Woźniak, Kraków 2014, s. 105.

155 A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, wyd. 4, Wrocław 1998, s. 100.

156 Zob. M. Berkan, *Poetycka Litwa Miłosza*..., s. 105; T. Bilczewski, *„Mucha uwięziona w bursztynie". O Ameryce i wyobraźni Miłosza*..., s. 111.

157 Zob. P. Casanova, *Światowa republika literatury*..., s. 139–143; P. Czapliński, *Literatura światowa i jej figury*..., s. 23–25.

158 P. Casanova, *Światowa republika literatury*..., s. 222. Według badaczki przyznanie Nagrody Nobla w dziedzinie literatury jest przejawem prestiżowego „udzielenia literackiej konsekracji na skalę światową" (tamże, s. 223). Sama konsekracja jest przez nią opisywana z wykorzystaniem metaforyki alchemii: „Konsekracja, czyli uznanie przez autonomiczną

wędrujący wraz z Noblistą ze Wschodu na Zachód (Francja, Stany Zjednoczone), z „upominku krajowego" staje się „upominkiem światowym". Jeżeli tak, to trzeba przyznać, że jego ciężar już jest spory. Wszak ładunek symboliczny, ugruntowany wiekami tradycji europejskiej, odsyła do rozmaitych sensów: piękna, powrotu szeroko rozumianego (w tym palingenezy lub apokatastazy), wieczności, trwałości albo przemiany, historii albo mitu, ocalenia albo jego braku, miłości lub gniewu, radości lub nostalgii, życia lub śmierci, wolności albo uwięzienia, natury albo kultury, ludzkiego i nieludzkiego. A przecież przywołane utwory Morsztyna, Gawińskiego, Rymkiewicza, Miłobędzkiej, Ficowskiego, Grochowiaka oraz Miłosza stanowią zaledwie niewielki odcinek bursztynowego szlaku poezji, na którym zdarza się, że kropla żywicy zawiera królewskiego owada, a czasem nawet cały świat. Trasa ta nie tylko biegnie niczym dawny szlak handlowy z Południa na Północ, lecz także, niekiedy przynajmniej, wzdłuż linii Wschód—Zachód.

Bibliografia

Literatura podmiotu

Ficowski J., *Dobrodziejstwo inwentarza*, Sejny 1999.
Ficowski J., *Gorączka rzeczy*, Warszawa 2002.
Gawiński J., *Dworzanki albo epigrammata polskie*, wstęp J. Glażewski, Warszawa 2005.
Grochowiak S., *Wiersze zebrane*, t. 1, wybór i oprac. B. Symber, Wrocław 2017.
Grochowiak S., *Wiersze zebrane*, t. 2, wybór i oprac. B. Symber, Wrocław 2017.
Krasiński Z., *Pisma Zygmunta Krasińskiego*, red. J. Czubek, t. 6: *Utwory liryczne (1833–1858)*, Kraków 1912.
Marcjalis, *Epigramy. Wybór*, przeł. S. Kołodziejczyk, Warszawa 1985.
Marjańska L., *Żywica*, Warszawa 2001.
Mickiewicz A., *Konrad Wallenrod*, wyd. 4, Wrocław 1998.
Miłobędzka K., *Anaglify*, Lusowo 2019.
Miłosz Cz., *Rodzinna Europa*, Warszawa 1990.
Miłosz Cz., *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Kraków 2000.
Miłosz Cz., *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011.
Morsztyn J.A., *Wybór poezji*, oprac. W. Weintraub, wyd. 2, Wrocław 1998.
Obraz literatury powszechnej, red. P. Chmielowski, E. Grabowski, t. 1, Warszawa 1895.

krytykę, jest swego rodzaju przekroczeniem literackiej granicy. Twórczość po przejściu tej niewidzialnej linii ulega przeobrażeniu, chociaż należałoby tu raczej mówić o transmutacji w znaczeniu alchemicznym. Konsekracja tekstu jest niemal magiczną metamorfozą zwykłej materii w złoto, w literacką wartość absolutną. W tym znaczeniu instytucje konsekrujące pełnią funkcję strażaków, gwarantów i wytwórców wartości [...]". Tamże, s. 194.

Owidiusz, *Przemiany*, wybór i przeł. A. Kamieńska, Warszawa 1969.
Pszczoła w bursztynie. Rzecz o motywie inkluzji, zebrał, oprac. K. Orzechowski, Kobylin 2017.
Rymkiewicz J.M., *Anatomia*, Warszawa 1970.
Rymkiewicz J.M., *Czym jest klasycyzm? Manifesty poetyckie*, Warszawa 1967.
Światła w bursztynie. Antologia współczesnej poezji chińskiej, przeł. M. Religa, K. Sarek, Warszawa 2021.

Literatura przedmiotu

Andrzejczyk M., *Etymologia i konotacje nazw drogich kamieni w twórczości Adama Mickiewicza oraz Juliusza Słowackiego. Studium leksykalno-stylistyczne*, Białystok 2020.
Bachelard G., *Miniatura*, przeł. K. Mokry, T. Markiewka, „Literatura na Świecie" 1999, nr 9, s. 153–187.
Bachelard G., *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, przeł. Tenże, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.
Baron M., *Grzebanie grzebania. Archeolog i grabarz w twórczości Jerzego Ficowskiego*, Katowice 2014.
Berkan M., *Poetycka Litwa Miłosza*, „Acta Universitatis Lodziensis" 1998, nr 1, s. 83–108.
Bieńczyk M., *Przezroczystość*, Warszawa 2015.
Bilczewski T., *„Mucha uwięziona w bursztynie". O Ameryce i wyobraźni Miłosza*, [w:] *Rodzinny świat Czesława Miłosza*, red. Tenże, L. Marinelli, M. Woźniak, Kraków 2014, s. 103–113.
Błoński J., *Epifanie Miłosza*, „Teksty" 1981, nr 4–5, s. 27–51.
Borowski A., *Przekład jako tłumaczenie, czyli… interpretacja*, „Humanities and Cultural Studies" 2022, nr 3, s. 77–90.
Brückner A., *Bursztyn*, [w:] Tenże, *Etymologiczny słownik języka polskiego*, wyd. 2, Warszawa 1985, s. 50.
Bursztyn jako dobro turystyczne basenu Morza Bałtyckiego, red. J. Hochleitner, Elbląg 2008.
Bursztyn jako przedmiot ochrony dziedzictwa kulturowego, red. J. Hochleitner, Elbląg 2011.
Bursztyn jako stymulator turystyki kulturowej, red. J. Hochleitner, Elbląg 2009.
Bursztyn, [w:] *Słownik języka polskiego, obejmujący oprócz zbioru właściwie polskich, znaczną liczbę wyrazów z obcych języków polskiemu przyswojonych; nomenklatury tak dawne, jak też nowo w użycie wprowadzone różnych nauk, umiejętności, sztuk i rzemiosł; nazwania monet, miar i wag główniejszych krajów i prowincij; mitologję plemion słowiańskich i innych ważniejszych, tudzież oddzielną tablicę słów polskich nieforemnych z ich odmianą; do podręcznego użytku*, red. A. Zdanowicz i inni, t. 1, Wilno 1861, https://eswil.ijp.pan.pl/index.php [dostęp: 22 września 2022 r.].
Bursztyn: Wczoraj, dziś i jutro, red. D.J. Olszewski-Strzyżowski, Gdańsk 2018.
Bursztynowy artefakt a kreowanie turystyki kulturowej, red. J. Hochleitner, Elbląg 2010.

Casanova P., *Światowa republika literatury*, przeł. E. Gałuszka, A. Turczyn, Kraków 2017.
Curtius E.R., *Topika*, przeł. K. Krzemieniowa, „Pamiętnik Literacki" 1972, nr 1, s. 231–265.
Czabanowska-Wróbel A., *Utopia powtórzenia. Powtórzenie, podmiotowość, pamięć w literaturze modernizmu*, Kraków 2019.
Czapliński P., *Literatura światowa i jej figury*, „Teksty Drugie" 2014, nr 4, s. 13–40.
Czwordon P., *Empatia i obserwacja. O poezji Jerzego Ficowskiego*, Poznań 2011.
Dembińska-Pawelec J., *Jarosław Marek Rymkiewicz w cieniu Miłosza*, „Ruch Literacki" 2012, nr 2, s. 219–226.
Dudek J., *„Gdzie wchodzi słońce i kędy zapada". Europejskie korzenie poezji Czesława Miłosza*, Kraków 1991.
Eliade M., *Czas święty i mity*, przeł. A. Tatarkiewicz, [w:] *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. G. Godlewski i inni, Warszawa 2005, s. 101–110.
Falęcka B., *Jan Andrzej Morsztyn — Poeta wirtuoz*, „Pamiętnik Literacki" 1977, nr 3, s. 147–165.
Fiut A., *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 1998.
Gierłowska G., *Uroda bursztynu*, „Bursztynisko" 2004, nr 20, s. 11–12.
Glażewski J., *Wprowadzenie do lektury*, [w:] J. Gawiński, *Dworzanki albo epigrammata polskie*, Warszawa 2005, s. 5–13.
Górniak-Prasnal K., *Rzeczy, które się do nas zbliżają — „Anaglify" Krystyny Miłobędzkiej*, „Wielogłos" 2017, nr 2, s. 53–67.
Grüner Z., *Estetyka japońska w kulturze Zachodu*, „ZN TD UJ — Nauki Humanistyczne" 2011, nr 2, s. 114–129.
Gutorow J., *Glif*, [w:] *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, wybór i oprac. J. Borowiec, Wrocław 2012, s. 17–35.
Janion M., *„Kuźnia natury"*, [w:] Taż, *Prace wybrane. Gorączka romantyczna*, wstęp M. Czermińska, t. 1, Kraków 2000, s. 275–322.
Jarzębski J., *Obrazy Ameryki w „Świetle dziennym" Czesława Miłosza*, „Ruch Literacki" 2012, nr 3, s. 295–304.
Jarzyna A., *Na nowo. Wokół „Spisu z natury" Krystyny Miłobędzkiej*, https://www.zamekczyta.pl/na-nowo-wokol-spisu-z-natury-krystyny-milobedzkiej/ [dostęp: 27 września 2022 r.].
Kaczor-Scheitler K., *„Vita contemplativa" według Franciszka Sitańskiego — wizualizacja życia klasztornego w okolicznościowym kazaniu „Pszczółka w bursztynie"*, „Pamiętnik Literacki" 2015, nr 1, s. 83–97.
Kaniecki F., *Korespondencja z Chin*, „Bursztynisko" 2004, nr 22, s. 10–11.
Kaniecki F., *Relacja z otwarcia w Pekinie pierwszego w Chinach salonu detalicznego „Neptun"*, „Bursztynisko" 2004, nr 22, s. 11–12.
Kicińska U., *Splendory domowe w staropolskich inwentarzach ruchomości*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej" 2017, nr 4, s. 461–470.
Kisiel J., *Tropy samotności. O doświadczeniu egzystencji w poezji*, Katowice 2011.
Klikowicz-Kusior A., E. Sontag, *Inkluzje. Wyobraźnia vs. rzeczywistość*, „Bursztynisko" 2019, nr 43, s. 92–94.

Kobielska M., *Nastrajanie pamięci. Artykulacja doświadczenia w poezji Jerzego Ficowskiego*, Kraków 2010.
Kołakowski L., *Obecność mitu*, Warszawa 2003.
Kołodziejczyk E., *„Światło dzienne" i doświadczenie amerykańskie Czesława Miłosza*, „Acta Universitatis Lodziensis" 2012, nr 4, s. 143–159.
Kołodziejczyk E., *Podróż syna marnotrawnego. O motywie romantycznym w «Trzech zimach» Czesława Miłosza*, „Pamiętnik Literacki" 2001, nr 3, s. 135–169.
Kopaliński W., *Hesperydy*, [w:] Tenże, *Słownik mitów i tradycji kultury*, t. 1, Warszawa 2007, s. 418.
Kosmowska-Ceranowicz B., *Bursztyn w Polsce i na świecie*, Warszawa 2017.
Kowalczuk P., *Bursztyn jest trendy*, „Bursztynisko" 2004, nr 22, s. 7.
Kraska M., *O poezji, pamięci i śmierci oraz o tym, jak rzeczy te do siebie się mają. „Chłopiec jeziorny" Stanisława Grochowiaka*, [w:] *Sztuka interpretacji. Poezja polska XX i XXI wieku*, red. D. Szczukowski, G.B. Tomaszewska, Gdańsk 2014, s. 267–280.
Król Z., *Powrót do świata. Dzieje uwagi w filozofii i literaturze XX wieku*, Warszawa 2013.
Lam A., *Wyobraźnia ujarzmiona*, Kraków 1967.
Lévi-Strauss C., *Wszyscy jesteśmy kanibalami*, przeł. K. Thiel-Jańczyk, Kraków 2006.
Lisecka M., *Jan Andrzej Morsztyn w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*, [w:] *Przedziwne światy. Prace z historii i teorii literatury ofiarowane dr. hab. Jerzemu Z. Maciejewskiemu*, red. K. Ćwikliński, R. Moczkodan, R. Sioma, Toruń 2010, s. 225–242.
Lukasiewicz J., *Szmaciarze i bohaterowie*, Kraków 1963.
Łukasiewicz J., *Grochowiak i obrazy*, Wrocław 2002.
Łuszczykiewicz P., *Książę erotyku. O poezji miłosnej Stanisława Grochowiaka*, Warszawa 1975.
Mazurkiewicz R., *O wężach, żmijach i jaszczurkach w literaturze polskiego średniowiecza, a osobnie o jednem robaczku albo wężu przez jadu*, „Teksty Drugie" 2003, nr 1, s. 157–172.
Michałowski P., *Polskie imitacje haiku*, „Teksty Drugie" 1995, nr 2, s. 41–53.
Nadolska-Mętel E., *Teoria toposu literackiego*, „Roczniki Humanistyczne" 2004, nr 1, s. 227–261.
Nawrocki M., *„Tego się naucz każdy, kto dotykasz próżni". Rzecz o poezji Stanisława Grochowiaka*, Kraków 2007.
Nycz R., *Miłosz, „Miłość" i przesłanie na nowy wiek. Przyczynek do aktualności arcydzieł*, „Teksty Drugie" 2019, nr 5, s. 7–17.
„Poezja" 1977, nr 2 (numer w całości poświęcony Stanisławowi Grochowiakowi).
Olejniczak J., *Miłosz. Północ—Południe (intuicje i fragmenty)*, „Fabrica Litterarum Polono-Italica" 2022, nr 1, s. 1–18.
Olszewska A., *Zobacz pradawną jaszczurkę. Muzeum Bursztynu ma 10 lat*, https://www.gdansk.pl/wiadomosci/Zobacz-pradawna-jaszczurke-Muzeum-Bursztynu-ma-10-lat,a,56874 [dostęp: 15 października 2022 r.].
Opacka-Walasek D., *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*, Katowice 2005.
Opacka-Walasek D., *Pastisz przeciw zamieraniu. Czesława Miłosza „Na cześć księdza Baki"*, [w:] Taż, *Pasaże liryczne*, Katowice 2013, s. 36–64.

Opacka-Walasek D., *„...pozostać wiernym niepewnej jasności". Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*, Katowice 1996.

Ortega y Gasset J., *Rozmyślania o Europie*, przeł. H. Woźniakowski, Warszawa 2006.

Petelenz-Łukasiewicz J., *„Ów chłopiec niezwykły"*, [w:] *Dusza czyśćcowa. Wspomnienia o Stanisławie Grochowiaku*, oprac. A. Romaniuk, Warszawa 2010, s. 27–43.

Pieczonka J., *Apostrofy do wód — nowe spojrzenie na cykl epigramów w czwartej księdze Marcjalisa (18, 22 I 63)*, „Colectanea Philologica" 2018, nr 21, s. 117–126.

Piętka R., *„Kiedy gwiazdy się na niebie złocą...". Metaforyka jubilerska w rzymskich opisach nieba*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae" 2015, nr 2, s. 35–51.

Pliniusz Starszy, 37 księga *Historii naturalnej*, przeł. A. Wąsik, [w:] A. Wąsik, *Kamienie szlachetne w łacińskich źródłach literackich: od Pliniusza Starszego do Izydora z Sewilli*, praca doktorska napisana pod kierunkiem W. Olszańca, Warszawa 2018, s. 127–183.

Popiołek J., *Pochodzenie bursztynu w opiniach polskich przyrodników do połowy XIX wieku*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki" 2005, nr 3–4, s. 135–148.

Poprawa A., *Na początku było inne. „Anaglify"*, [w:] *Miłobędzka wielokrotnie*, red. P. Śliwiński, Poznań 2008, s. 95–104.

Przybylski R., *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Gdańsk 1996.

Rachoń E., *Bursztynowy Szlak w Szanghaju*, „Bursztynisko" 2018, nr 42, s. 57.

Rymkiewicz J.M., *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*, Warszawa 1968.

Sontag E., R. Szadziewski, J. Szwedo, *Muzeum Inkluzji w Bursztynie na Uniwersytecie Gdańskim — promocja i nauka*, „Bursztynisko" 2015, nr 37, s. 38–39.

Spólna A., *Poeta, który „znalazł się w Nigdzie". Poemat „Orfeusz i Eurydyka" Czesława Miłosza*, „Przegląd Humanistyczny" 2016, nr 2, s. 165–173.

Stępień M., *Czesława Miłosza odkrywanie Ameryki*, „Pamiętnik Literacki" 1981, nr 4, s. 143–176.

Stusek M., *Bariery i możliwości. O haiku na gruncie polskim*, „Forum Poetyki" jesień 2018, s. 74–85.

Szamałek K., *Bursztyn jako surowiec strategiczny*, „Biuletyn Państwowego Instytutu Geologicznego" 2016, nr 466, s. 291–296.

Szawerna-Dyrszka A., *Leśne tropy Czesława Miłosza*, „Postscriptum Polonistyczne" 2011, nr 1, s. 53–62.

Szwedo J., R. Szadziewski, E. Sontag, *Najstarszy opis inkluzji zwierzęcych w bursztynie bałtyckim*, „Bursztynisko" 2018, nr 42, s. 12–16.

Szymik J., *Apokatastaza według Miłosza. Teologia sensu i nadziei*, „Studia Oecumenica" 2020, nr 20, s. 147–155.

Tajl S., *Wystawa polskiej biżuterii artystycznej z bursztynem po raz pierwszy w historii na liście najciekawszych wydarzeń kulturalnych w Chinach*, „Bursztynisko" 2018, nr 42, s. 41.

Wcielenia Jerzego Ficowskiego. Według recenzji, szkiców i rozmów z lat 1956–2007, wybór i oprac. P. Sommer, Sejny 2010.

Weintraub W., *Wstęp*, [w:] J.A. Morsztyn, *Wybór poezji*, oprac. W. Weintraub, Wrocław 1988, s. V–XCII.

Wiśniewska H., *Uciechy miłości i wojowanie w wierszach konceptowych Jana Andrzeja Morsztyna (1621–1693)*, Lublin 2010.
Zaleski M., *Formy pamięci*, Gdańsk 2004.
Zaleski M., *Miłosz: piosenki niewinności i doświadczenia*, „Teksty Drugie" 1991, nr 1–2, s. 81–95.

Humanities and Cultural Studies
ISSN 2657-8972
2022, vol. 3, no. 4, p. 115–130
DOI: 10.55225/hcs.482
Licencja / License: CC BY-NC 4.0

Zofia Cygal-Krupa
Akademia Nauk Stosowanych w Tarnowie
https://orcid.org/0000-0001-7770-0644
zofiacygalkrupa@hotmail.com

Polskie słownictwo przyrodnicze w *Dictionarii variarum rerum [...]* J. Murmeliusza

Polish botanical vocabulary in J. Murmeliusz's *Dictionarii variarum rerum [...]*

Abstrakt

Tematem artykułu jest polskie słownictwo botaniczne w słowniku J. Murmeliusza z 1526 r. Łacińskie terminy botaniczne w *Dictionario [...]* stanowią podstawę materiałową dla polskich nazw roślin, które powstały jako rezultat tłumaczenia łacińskiego oryginału. Materiał polski został uporządkowany i opracowany w formie alfabetycznego Słowniczka polskich nazw przyrodniczych, a także opatrzony krótkim komentarzem na temat znaczenia poszczególnych leksemów oraz struktury całego makropola, jakie tworzą owe nazwy.

Słowa kluczowe:

leksykografia XVI w., polskie słownictwo przyrodnicze, słownik J. Murmeliusza

Abstract

The paper deals with Polish botanical vocabulary in J. Murmeliusz's dictionary from 1526. Latin botanical terms in *Dictionario [...]* constitute the material basis for Polish plant names which, originated as the result of the translation of the Latin original. Polish material

Informacja o artykule / Article information

Otrzymano (Received): 16.09.2022 • Przyjęto do druku (Accepted): 1.12.2022 • Opublikowano (Published): grudzień (December) 2022

was arranged in the form of an alphabetical dictionary of Polish plant names, followed by a brief commentary on the macro-field structure formed by those namesy.

Keywords:

a lexicography of the XVI century, Polish botanical vocabulary, J. Murmeliusz's dictionary

Wprowadzenie

Dictionarius Joannis Murmellii variarum rerum cum Germanica atque Polonica interpretatione (I wyd. 1526) jest najstarszym, pierwszym drukowanym słownikiem zawierającym stronę polską[1], tj. polskie wyrazy w liczbie 2444 haseł obejmujących łącznie 4366 polskich słów. Strona łacińska ma 3207 haseł i tyleż samo odpowiedników niemieckich. Wokabularz był najbardziej popularnym słownikiem w XVI wieku, miał bowiem aż jedenaście kolejnych edycji[2].

Słownik ma, charakterystyczny dla słowniczków tego okresu, rzeczowy układ materiału leksykalnego. Składa się z trzydziestu dziewięciu rozdziałów zawierających słownictwo z różnych dziedzin życia oraz ośmiu kilkuwyrazowych grup słów, którymi są: liczebniki i ich rodzaje, reguły katechizmu typu: *siedm śmiertnych grzechów*, *trzy cnoty święte* itp. Rozdziały tworzą rodzaj swoistych, charakterystycznych kręgów tematycznych[3]. Siedem spośród całego zbioru obejmuje słownictwo przyrodnicze. Są to następujące po sobie rozdziały *O drzewach — De arboribus* (103–108); *O owocach — De fructibus arborum* (108–110); *O owocach małych drzewek*

[1] Moje badania w tym zakresie pozwoliły wysunąć przypuszczenie, iż autorem części polskiej był Hieronim Spiczyński z Wielunia. Zob. Z. Cygal-Krupa, *Szesnastowieczne edycje „Dictionarii Joannis Murmellii variarum rerum […]"*, Warszawa 1979, s. 21–36. Hipotezę tę potwierdza Włodzimierz Gruszczyński, pisząc *Dictionarius Joannis Murmellii variarum rerum* spolszczony przez Hieronima Spiczyńskiego. Dalej w przypisie nr 4 (na s. 54): „Ostatecznych dowodów dostarczyła Skoczylas-Stawska (1995), wcześniej hipotezę taką niezależnie przedstawili inni badacze: Plezia (1957), Karplukówna (1971), Cygal-Krupowa (1979), a zwłaszcza Kędelska (1986)". Zob. W. Gruszczyński, *Nie tylko łacina, czyli o językach zestawianych z polszczyzną w słownikach z XVI, XVII i XVIII wieku*, [w:] *Problemy leksykografii. Historia — metodologia — praktyka*, red. W. Gruszczyński, L. Polkowska, Warszawa 2011, s. 53–72.

[2] Por. Z. Cygal-Krupowa, *Szesnastowieczne edycje…*, dz. cyt.

[3] Por. szczegółowe prace na temat *słownictwa tematycznego*: Z. Cygal-Krupa, *Słownictwo tematyczne języka polskiego. Zbiór wyrazów w układzie rangowym, alfabetycznym i tematycznym*, Kraków 1986; Z. Cygal-Krupa, *Podstawowe słownictwo tematyczne języka polskiego*, Kraków 1990; Z. Cygal-Krupa, *Świat roślin w gwarze Porąbki i okolicy*, [w:] *Człowiek, uczony, organizator Mieczysław Małecki*, red. J. Rusek, Kraków 2005, s. 271–278; Z. Cygal-Krupa, K. Choińska, M. Pachowicz, *Słownictwo tematyczne w językoznawstwie polskim (ze szczególnym uwzględnieniem leksykologii, leksykografii i glottodydaktyki. Słownik tematyczny uczniowskiej polszczyzny. Słownictwo rzadsze*, t. 1–2, Tarnów 2016, s. XIII–LV.

— *De fructibus* (111); *O zyołach — De herbis* (112–116); *O kwyeczyu — De floribus* (116–117); *O wonyayących zyołach — De aromatibus* (117–118); *O zbożu y jarzynach — De frumentis et leguminibus* (118–120). Wymienione tu nazwy rozdziałów (podane w pisowni oryginału) tworzą swego rodzaju makropole polskich nazw botanicznych, będących odpowiednikami łacińskich leksemów. Te ostatnie ułożone są alfabetycznie. Polskie nazwy botaniczne w słowniku J. Murmeliusza są zbiorem nieuporządkowanym, ujętym jedynie w grupy semantyczne. W tej sytuacji wydaje się celowe sporządzenie w tym artykule ich alfabetycznego słowniczka z odpowiednimi objaśnieniami dotyczącymi hasła łacińskiego w oryginale i znaczenia słów. I to właśnie jest przedmiotem niniejszego opracowania.

Przedstawiony tu zbiór stanowi bardzo ciekawy materiał badawczy, odzwierciedlający, w zasadzie, średniowieczny stan nazw botanicznych. Przy jego zestawieniu ograniczono się wyłącznie do leksyki przyrodniczej pomieszczonej w dykcjonarzu J. Murmeliusza, w jego drugim wydaniu, tj. u Wietora, w Krakowie, w 1528 roku. Nie wyjaśnia się etymologii ani nie przeprowadza się analizy strukturalno-gramatycznej nazw roślin, ponieważ zagadnienia te zostały już opracowane w monografiach Wandy Budziszewskiej, Elżbiety Kędelskiej, Eugeniusza Pawłowskiego, Anny Spólnik, Ludwiki Wajdy-Adamczykowej, a także w licznych artykułach m.in. E. Pawłowskiego, Władysława Sędzika, Henryka Wróbla[4].

Sporządzony w niniejszym artykule słowniczek liczy 221 nazw roślin ułożonych alfabetycznie. Składa się on z zasadniczej części podstawowej zawierającej konkretne nazwy roślin, wśród których zamieszczonych jest także kilkanaście słów niebędących ściśle nimi. Są to: 1) ciągi definicyjne typu: *wszelki owoc godny ku jedzeniu*; 2) terminy części struktury roślin, np. *pień*, *wirzch*, *gałązka*; 3) nazwy rodzajów produktów spożywczych przygotowywanych z danej rośliny, np. *mąka*.

[4] Zob. W. Budziszewska, *Słowiańskie słownictwo dotyczące przyrody żywej*, Wrocław 1965; E. Kędelska, *Łacińsko-polskie słowniki drukowane pierwszej połowy XVI wieku i ich stosunek do źródeł czeskich*, Wrocław 1986; E. Pawłowski, *Polskie nazwy roślin. (Próba klasyfikacji semantycznej)*, [w:] *Studia indoeuropejskie*, red. J. Kuryłowicz, Wrocław 1974, s. 163–169; A. Spólnik, *Nazwy polskich roślin do XIII wieku*, Wrocław 1990; L. Wajda-Adamczykowa, *Polskie nazwy drzew*, Wrocław 1989; E. Pawłowski, *Przegląd najważniejszych zagadnień słownika nazw roślin polskich*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Krakowie" 1970, z. 38, „Prace Językoznawcze", t. 1, s. 75–91; W. Sędzik, *Ze studiów nad prasłowiańskim słownictwem rolniczym. Prasłowiańskie nazwy zbóż*, „Acta Baltico-Slavica" 1977, vol. 11, s. 251–276; H. Wróbel, *Związki staroczesko-staropolskie w terminologii botanicznej*, „Zeszyty Naukowe WSP w Katowicach. Sekcja Językoznawstwa. Prace Katedry Języka Polskiego II" 1962, s. 106–137.

Budowa artykułu w słowniczku jest następująca:

1) Polska nazwa botaniczna, podana we współczesnej pisowni ortograficznej, wyróżniona tłustym drukiem, z zachowaniem jej historycznej formy językowej.
2) Zapis znaczenia (w łapkach).
3) Różne znaczenia tej samej nazwy. Jeśli różni się ono od znaczenia we współczesnym języku polskim, wówczas sprawdzam je w cytowanych niżej źródłach[5], wybieram właściwą definicję, tj. odpowiadającą hasłu łacińskiemu, przytaczam ją w łapkach, w nawiasie podaję skrót źródła. Pojawiające się różne znaczenia formalnie tej samej nazwy, notuję pod tym samym hasłem, zaś odmienność semantyczną zaznaczam cyframi arabskimi 1, 2, 3..., np. **Bobek** 1. 'drzewo laurowe': Laurus, M 107; 2. 'owoc drzewa laurowego': Fructus lauri, M 110.
4) Polski odpowiednik w wokabularzu, ale jedynie w przypadku poświadczenia go w formie wyrażenia dwu lub więcej wyrazów.
5) Lokalizacja w wokabularzu.
6) Nazwy synonimiczne, zwłaszcza zasygnalizowane w wokabularzu kwalifikatorem „albo", „też" łączę odsyłaczem „Zob." zamieszczonym na końcu artykułu hasłowego, np. **Borag** [...] Zob. *Wołowy język*.
7) Formy deminutywne notuję pod hasłem podstawowym, np. *gałązka* pod *gałąź* itp.

Zestawienie ilościowe nazw botanicznych w określonych mikropolach jest zdecydowanie różne. Najliczniejszą grupę stanowią nazwy ziół, co ma swoje uzasadnienie w ogromnym zainteresowaniu nimi, począwszy od średniowiecza poprzez odrodzenie, podyktowanym rozwojem ziołolecznictwa w całej Europie. Jak wiadomo, *Dictionarius*... J. Murmeliusza w tym czasie był dziełem znanym i bardzo popularnym. Drugie miejsce na liście rangowej zajmują nazwy drzew, jako wyraz naturalnego, zwłaszcza w owym czasie, środowiska przyrodniczego człowieka; trzecie — nazwy owoców; czwarte — nazwy zbóż i jarzyn. Dominują wśród nich nazwy zbóż powszechnie znanych i uprawianych w Europie. Piąte miejsce — nazwy pachnących — woniejących ziół, w ówczesnym rozumieniu ich jako przyprawy typu: *cynamon*, *imbir*, *pieprz*, *muszkat*, *„gwoździki"* — 'goździki' itp. Szósta pozycja na liście to kwiaty — reprezentuje je zaledwie 9 nazw, wśród których znajdujemy m.in. odwieczne: *różę*, *lilię*, *fiołki*, *goździki* i *bratki*.

[5] Za podstawę określenia znaczenia danego terminu przede wszystkim przyjmuję *Słownik etymologiczny* W. Borysia (WBor); *Słownik staropolski* (Słstp); *Słownik polszczyzny XVI w.* (SPXVI); *Słownik staropolski* S. Reczka (SRecz); *Mały Słownik zaginionej polszczyzny* F. Wysockiej (FWys). Dodatkowo każda nazwa została także sprawdzona i porównana ze słownikami zamieszczonymi w monografiach: A. Spólnik, dz. cyt. i L. Wajdy-Adamczykowej, dz. cyt. Chodziło tu o uniknięcie błędów w identyfikowaniu roślin, gdyż, jak wiadomo, „do 1753 r., tj. do czasu ukazania się dzieła Karola Lindego *Species plantarum*, niejednolicie nazywano rośliny". Por. L. Wajda-Adamczykowa, dz. cyt., s. 6.

Ostatnie, siódme miejsce, przypada tzw. w wokabularzu „owocom małych drzew" będących nazwami roślin i krzewów zapachowych typu: *kadzidłowe drzewo*, *mirra*, *balsamowe drzewo*. Stwierdzona nierównomierność ilościowa poświadczeń nazw botanicznych w makropolu w pewnym stopniu jest wynikiem nie tylko użyteczności i zadomowienia określonych okazów w polskiej kulturze materialnej, ale przede wszystkim ich zasobem w łacińskim oryginale słownika Murmeliusza.

Słowniczek

Agrest 'owoc': Agrestis, Murmeliusz (dalej M) 106.
Balsam 'żywica drzew i krzewów balsamowych, wydzielająca olejek eteryczny' (SPXVI, t. I, 291): Opobalsamum M 111.
Balsamowe drzewo 'drzewo wydzielające żywicę — olejek eteryczny' (SPXVI, t. I, 292): Balsamum, M 111.
Balsamowa różdżka 'gałązka drzewa balsamowego' (SRecz, 429): Xylobalsamum, M 111.
Bez 'krzew o miłym zapachu': Sambucus, M 107.
Bluszcz 'roślina Hedera helix' (WBor 30): Hedera, M 107.
Bławat 'bławatek, chaber' (SRecz 23): Calta, M 117.
Bob 'bób, roślina uprawna': Faba, M 120.
Bobek 1. 'drzewo laurowe': Laurus, M 107; 2. 'owoc drzewa laurowego': Fructus lauri (…), M 110.
Borag 'ziele lecznicze używane jako składnik leków, także jako jarzyna, buglossus Murm…' (SPXVI, t. II, 325): Buglossus…, M 113. Zob. Wołowy język.
Boże drzewko 'boże drzewko': Abrotanum, M 112.
Broskini 'owoc brzoskwini': Persicum, M 108;
Broskinia 1. 'też owoc brzoskwini': Pomum persicum, M 110; 2. 'drzewo owocowe brzoskiwni': Persica pomus, M 107.
Brzoza 'brzoza': Betula, M 106.
Buk 'buk': Fagus, M 106.
Bukszpan 'zioło': Brossica, M 112.
Bylica 'zioło, piołun': Artemisia, M 113.
Cebula 'roślina, warzywo'[6]: Cepa, M 113.
Cedr 'drzewo': Cedrus, M 107.
Centurzyja 'zioło lecznicze, centuria': Centaurea, M 113.
Cewka zob. Kolanko.
Ciemierzyca 'zioło lecznicze i trujące': Elleborum, M 114.
Cis 'drzewo': Taxus arbor, M 105.

[6] W dykcjonarzu J. Murmeliusza nazwy współcześnie znanych warzyw zamieszczone są w rozdziale o ziołach — *De herbis*, *O ziołach*, s. 112–113.

Chmiel ‘roślina, zioło’: Lupulus, Humulus idem (dalej id.), M 112.
Cukier ‘słodka przyprawa do potraw wyrabiana przeważnie z trzciny cukrowej’ (SPXVI, t. III, 712): Saccharum, M 117. Zob. Lodowy cukier.
Cynamon ‘przyprawa zapachowa’: Cinnamonum, M 117.
Cypres ‘cyprys’ (SRecz, 52): Cupressus, M 107.
Czosnek ‘roślina, Allium sativum’: Allium, M 113.
Ćwikła ‘buraki ćwikłowe przyrządzone jako przyprawa do mięs, Stp. od XVI w.’ (WBor 107): Beta, M 113.
Datły ‘bez l. poj. daktyle’ (FWys 48): Dactylus fructus palmae, M 110.
Dąb ‘drzewo Quercus’: Robur, Quercus etiam arbor glandifera, M 106.
Drzewo ‘drzewo’: Arbor, M 103; Lignum, M 105; **Drzewko** ‘małe drzewo’: Arbusculus, M 103.
Drzewo owocowe ‘drzewo owocowe’: Wszelkie drzewo noszące owoc który gyedzą, Pomus arbor ferens fructus esui aptos, M 105.
Figa ‘owoc drzewa figowego’: Ficus, M 109.
Figowe drzewo ‘drzewo figowe, figowiec lub jego owoc ’(WBor 149): Ficus, M 106.
Fijołka 1. ‘roślina ozdobna, pachnąca’: Viola, M 116’; 2. ‘bratek polny’: żolta fiyolka, Flamea viola lutea, M 116; 3 ‘hiacynty’: Brunatne żółto czyrwone y byale fiyolky, Violae plura sunt genera, purpureae, luteae, croceae et albae […], Hyacinthus viola purpurea […] M 116.
Gałąź ‘gałąź’: Ramus, M 104. **Gałązka** ‘gałązka — mała gałąź’: Ramusculus, M 104.
Ganyż ‘anyż’: Anisum, M 115.
Gier ‘ziele, Podagrycznik pospolity’ (SPXVI, t. IX, 2): Opych albo gyer, Apium, M 112. Zob. Opych.
Głog 1. ‘głóg, kolczasty krzew’: Cornus, M 107; 2. ‘owoc głogu’: Cornus, M 110[7].
Głowa kapustna ‘główka kapusty’: Canticulus, M 112. Zob. Kapusta.
Gorczyca 1. ‘goryczka, Gentiana, nasiona gorczycy używane w lecznictwie i do wyrabiania musztardy’ (WBor 172): Gentiana, M 114; 2. ‘roślina ognicha, Sinapis’: Sinapis, M 115.
Gorzekwiat ‘1. gatunek miłka, jaskółcze ziele, 2. glistnik’ (FWys 74): Chelidonia, M 114.
Groch[8] ‘od XV w. uprawiana roślina strączkowa Pisum sativum i jej nasiona, jej owoce’ (WBor 178): Erwilia, M 120. Zob. Wielki albo włoski groch; zob. Wielogroch.

[7] Za takim znaczeniem przemawia umieszczenie tego słowa w rozdziale: *O owocach drzew – De fructibus arborum*, M 110. Por. Słstp (t. I, 770), pod tym hasłem łac. podaje znaczenie ‘drzewo dereniowe’.

[8] Por. SPXVI, t. XVIII, s. 126–127, gdzie tego rodzaju zestawienia określa jako nazwy botaniczne na oznaczenie różnych gatunków roślin strączkowych.

Grono ‘kiść lub pojedynczy owoc winny, winogrono’ (SPXVI, t. VIII, 144); 1. ‘winogrono’: Grono winne, Uva, M 110; 2. ‘rodzaj winogron: muszkat’: Grono muskatełłego winna, Apianae uvae, M 110. Zob. Jagoda winna.

Gruszka 1. ‘owoc’: Pyrum, M 109; 2. ‘grusza — drzewo’: Gruskowe drzewo, Pyrus, M 105.

Gwoździk 1. ‘kwiat’: Chariophilus, M 117; 2. ‘owoc drzewa goździkowego, przyprawa korzenna’: Chariophilum, M 119.

Hanyż ‘anyż’: Anetum, M 119.

Imbir ‘przyprawa’: Zinziber, M 117.

Iskierki ‘kwiaty, rodzaj astrów’ (SPXVI, t. IV, 2): Sifer, M 113.

Izop ‘hyzop’, ‘Hyzop lekarski Officinalis’ (Sp 20): Hysopus, M 114.

Jabłko ‘owoc jabłoni’: Malum, M 109.

Jabłkowe drzewo od XVI w. jabłoń ‘drzewo owocowe Malus’: Jabłkowe drzewo, Malus, M 105. Zob. Płonka.

Jagły od XVI w. ‘kasza z prosa’(WBor 202): Milium, M 119.

Jagoda winna ‘winogrono’: Jagoda winna, Acinus, M 110.

Jarzyna ‘roślina warzywna, warzywo’, stp. od XIV w. jarzyna / jerzyna ‘zboże jare siane na wiosnę’ (WBor 205): Legumen, M 118.

Jawor ‘drzewo, jeden z gatunków klonu’ (Sp 36): Platanus, M 107.

Jądro od XV w. ‘ziarno w łupinie lub pestce owocu’ (WBor 209): Nucleus, M 109.

Jedlina ‘jodła’: Abies, M 107.

Jemiele jagody ‘owoce jemioły’: Jemyele yagody, Mespilium, M 110.

Jemioła od XV w. ‘roślina pasożytująca na drzewach’ (WBor 212): Mespilus, M 107.

Jesion ‘drzewo’: Fraximus, M 107.

Jęczmień od XV w. ‘rodzaj zboża’: Hordeum, M 119.

Jęczmienny 1. ‘kasza, krupy’: Jączmyenne krupy. Polenta, M 119; 2. ‘mąka jęczmienna’: Mąka yęczmyenna albo ptyzana[9], Aliae, quidam potionem esse dicunt, M 119.

Kadzidło ‘ziarna roślin zapachowych używane do kadzenia’: Thus, M 111.

Kadzidlnik ‘zioło zapachowe’ 1. ‘Melittis melissophylium […] melisana montana’; 2. ‘mlecz zwyczajny’, Sonchus oleraceus; 3. ‘szałwia polna’, Salvia pratensis (Słstp, t. III, 217)[10]: Melissa, M 115.

---

9 Por. FWys 279 *ptyzana*, *ptyzanna*, *tyzana*, *tyzanna* 1. kleik, odwar z kaszy jęczmiennej […], 2. *ptyzanna* mąka jęczmienna.

10 Por. FWys 92 […] 3. bot. kadzidlnik gat. *mlecza*, 4. bot. […] gat. szałwii; SPXVI, t. X, s. 16 (1976): *kadzidlnik* (9 r.) bot. Melissa officinalis; ‘melisa lekarska’ bylina z rodziny wargowatych (Labiatae) o silnej cytrynowej woni, używana w perfumerii; melissa Murm 115, syn. *turybularz*’. Por. WBor 235 […] w stp. może też ‘jesion, Fracsinus’.

Kadzidłowe drzewo ‘drzewo służące do przyrządzania kadzidła: drzewo balsamowe’ (Słstp, t. III, s. 218; SPXVI, t. VI, 102): Kadzydłowe drzewo, Libanotis, M 111.
Kapusta ‘roślina warzywna’: Candis, M 112. Zob. Głowa kapustna.
Kapary 1. ‘owoc australijski […]; 2. przyprawa z kaparów […]; ‘szparag, asparagi Słstp. kapary’ (SRecz 149): Capparis, M 116.
Kasja ‘drzewo rosnące w Etiopii i Arabii o wonnej podobnej do cynamonu korze’ (SPXVI, t. VI, 446): Casia, M 111.
Kasztan ‘owoc kasztana’: Castanea, M 106.
Kasztanowe drzewo ‘kasztan, kasztanowiec’: Kasztanowe drzewo, Castanea, M 106.
Kąkol od XV w. ‘chwast zbożowy Agrostemma githago’ (WBor 226): Lolium, M 119.
Kitana ‘pigwa, krzew owocowy z rodziny jabłkowatych’ (Pomoideae) pochodzący z Azji, cytoneum, cydonium […] (SPXVI, t. X, 334–335): Cotoneum, Cydonium id., M 108.
Klon od XV w. ‘drzewo podobne do Platanu ’(L.W.-A. 41): Acer, M 107.
Kłos od XV w. ‘część kłująca zboża ’(WBor 238): Spica, M 120; **Kłosek** ‘deminutivum od kłos’: Spicula, M 120.
Kmin od XV w. ‘roślina Cuminum cyminum, kminek zwyczajny’ (WBor 239): Cyminum, M 117.
Kolanko od XIV w. ‘[…] bot. węzeł w źdźbłach roślin trawiastych’ (WBor 243): Kolanka w źblye albo włośnyey iako pospolycye myanuyemy cewka, Genicula, culmi seu stipule intermedia, M 120.
Kopr ‘bot. koper’: Feniculum, M 114.
Korzeń od XV w. ‘dolna część rośliny tkwiąca w ziemi’ (WBor 251): Radix, M 103. **Korzonek** ‘deminutivum od korzeń’: Radicula, M 103.
Korbas ‘dynia, melon od XVIII w. roślina Cucurbita pepo’; od XV w. ‘melon Cucurmis melo’ (WBor 136): Cucurbita, M 113.
Korek ‘masa korkowa, surowiec uzyskiwany z kory niektórych drzew (dąb korkowy, korkowiec amurski)’; ‘[…] w XVI w. korek/kork ‘dąb korkowy, Quercus suber’, ‘jakiś wytwór z kory tego drzewa’ (WBor 250): Łub albo korek, Suber, M 107. Zob. Łub.
Koziełki ‘storczyk’, Koziełki-Orchis-storczyk’ (Sp 94): Satyrion, M 115.
Krzewnik ‘krzaki, zarośla, gęstwina, arbusta Lumeta […]’ (Słstp, t. III, 413): Robus arbor spinosa ferens mora, M 108.
Kwiat od XV w. ‘roślina kwitnąca’, ‘część rośliny zawierająca organy rozrodcze’ (WBor 278): Flos, M 116; **Kwiatek** ‘deminutivum od kwiat’: Flosculus, M 116. Zob. Muszkatowy.
Lakrycija ‘zioło — lukrecja’: Glycyrrhica, M 114.
Lawanda ‘roślina zapachowa’: Lavendula, M 114.
Lebiodka od XV w. ‘chwast Chenopodium, roślina lecznicza […], stp XV w. *lebioda* ‘łoboda ogrodowa […]’ (WBor 281): Origanum, M 114. Zob. Łoboda.
Leszczyna od XV w. ‘krzew Corylus avellana’ (WBor 285): Corylus, M 106.

Liliya 1. ‘kwiat’: Lilium, M 117; 2. ‘różne gatunki lilium, lilija polna, zawilec […]’ (FWys 122): Brunatna lilya, Narcissus est purpureum Lilium, M 117.
Lipa od XIV w. ‘drzewo liściaste Tilia’ (WBor 288): Tilia, M 108.
List 1. ‘liść’, ‘zwykle w funkcji coll. ‘liście’ w połączeniu z nazwą rośliny’: *Lyst*, Folium, M 104; Lysty Frons frondis, M 104; *wynny lyst*, Pampinus folium vitis, M 104; 2. ‘pięciornik’, ‘roślina z rodziny różowatych, Rosaceae’ (SPXVI, t. XII, 264–265) pyęć listow, Pentaphilon, M 115.
Lodowy cukier ‘cukier skrystalizowany w bezbarwnej, przeźroczystej postaci’ (SPXVI, t. III, 713): Mel harundinis, M 117. Zob. Cukier.
Lubczyk ‘zioło, przyprawa’: Ligusticum, M 114.
Latorostka ‘latorośl’: Surculus, M 105.
Łoboda ‘lebioda’: Atriplex, M 114. Zob. Lebiodka.
Łopian od XV w. ‘roślina Arctium lappa […] roślina z dużymi liśćmi (łopuch, łopian, dziewanna)’; (WBor 301): Rzep albo łopyan, Lappa, M 115.
Łub ‘łubie, drzewo korkowe; kora szczególnie z lipy, pas kory’ (FWys 128): Łub albo korek, Suber, M 107. Zob. Korek.
Ług 1. ‘niewielki las, lasek, gaj’ (FWys 128); 2. ‘porg’, ‘Por — Alium porum’ (Sp 38): Porrum, M 113.
Łupina od XV w. ‘skórka, powłoka owoców, korzeni jadalnych, w stp. i dial. też […] łuska (np. rybia), skorupa (np. jajka)’ (WBor 305): Lupyna wyrzchnya y ostra kastanowa, Echinatus calix, M 109).
Łuska ‘zob. Łupina’: Putamen, M 109.
Łuszczyna 1. ‘zewnętrzna okrywa nasienia lub owocu spełniająca rolę ochronną, strąk charakterystyczny dla roślin motylkowatych’ (SP XVI, t. XII, 627): Folliculus, Siliqus, M 120; 2. Łuszczyna bobowa ‘strąk bobu’: Łuszczyna bobowa, Hilum, M 120.
Majeran bot. ‘origanum majorana’ (Słstp, t. IV, 145), ‘roślina z rodziny wargowatych (Labiatae) używana w lecznictwie, przy wyrobie pachnideł i jako przyprawa kuchenna: amaracus Murm […]’ (SP XVI, t. XIII, 33): Amaracus, M 112.
Mak od XV w. ‘roślina Papaver, jej nasiona, […] uprawiana od starożytności’ (WBor 311): Papaver, M 115.
Makowki ‘koniczyna rozdęta’, Trifidium fragiferum — koniczyna rozdęta (Sp 95): Trifolium, M 115.
Malon bot. ‘owoc, melon, dynia’: Ogurky y malony, Cucumi sunt quae a Natericis Mellones apellantur, M 113. Zob. Ogórki.
Marelle ‘owoc morela’: Morum rubi, M 109.
Mąka od XV w. ‘zmielone ziarno zbóż’; 1. ‘wszelka mąka, każdy rodzaj mąki’: Wszelka mąka, Fargenus frumenti […], M 119; 2. Mąka yęczmynna albo ptysana, Alcea, M 119. Zob. Pszenica.
Migdał ‘owoc drzewa migdałowego, migdał’: Amygdala, M 109.
Migdałowe drzewo ‘migdałowiec’: Mygdalowe drzewo, Amygdalus, M 106.

Minca[11] od XV w. ‘roślina zioło Mentha’: Menta, M 114.
Mirra od XV w. 1. ‘drzewko rodzące owoce zapachowe’: Thymiana, M 118; 2. ‘owoc mirry’: Myrrha, M 111.
Muszkat[12] ‘owoc, gałka muszkatowa’: Nux myristicae, M 117.
Muszkatowy kwiat ‘kwiat drzewa muszkatowego’: Muszkatowy kwyat, Flores myristici, M 118.
Nardusz ‘roślina z rodziny kozłkowatych, pochodząca z Indii, też olejek wonny z tej rośliny — nardum’ (Słstp, t. V, 86–87): Nardus frutex odoratus, M 111.
Oczko bot. ‘część rośliny’: Oczko albo pączek, Oculus, M 105. Zob. Pączek.
Ogurek bot. ‘ogórek, Cucumis sativus […], Ogurki melon Indus […]’ (Słstp, t. V, 535–536): Ogurky y malony, Cucumi, M 113.
Oliwka 1. ‘owoc, oliwka’: Oliva, M 110; 2. ‘drzewo oliwkowe’: Olywne drzewo, Olea, M 106.
Olszyna ‘drzewo brzozowate, Olcha Alnus’: Alnus, M 108.
Opych zob. Gier.
Orzech od XV w. ‘owoc suchy o zdrewniałej łupinie’, ‘roślina (drzewo lub krzew) mająca takie owoce’ (WBor 396): 1. Włosky orzech, Juglans, M 109; 2. Lyaskowy orzech, Avellanna, M 109.
Oset od XV w. ‘roślina Carduus, w stp też inne rośliny, np. dziewięciosił, głóg, krzak ciernisty’ (WBor 397): Tribulus, M 115.
Osika od XV w. ‘drzewo Populus tremula’ (WBor 398): Tremulus, M 108.
Osypka ‘otręby ze zbóż dawane do pokarmu dla zwierząt’ (SPXVI , t. XXII, 248): Zea, M 119.
Owies ‘gatunek zboża’: Avena, M 119.
Owoc ‘owoc’: Fructus, M 108. Zob. Poźny, Rany wszelki. 1. Poźny owoc ‘późny owoc’: Pozny owoc, Oporum fructus autumnalis, M 108; 2. Rany owoc ‘wczesny owoc’: Rany owoc, Precolta poma, M 108; 3. Wszelki owoc […]: Wszelky owoc godny ku yedzenuy, Pomum, M 108; 4. Wszelki twardy owoc: Wsselky twardy owoc, Nux pomum omne quod duro operimento tegitur, M 109.
Palma ‘drzewo’: Palmowe drzewo, Polma, M 106.
Pasternak ‘roślina pastewna’: Pastina, M 113.
Pączek ‘część rośliny — pęd’: Oculus, M 105. Zob. Oczko.
Pień ‘część drzewa od korzeni do gałęzi’: Pyen od korzenya aż do gałęzi, Truncus statura arboris insistens radici, M 104.

[11] Polska nazwa chyba błędnie zapisana jako *Minca*, ponieważ w staropolszczyźnie (por. Słstp, SPXVI w., FWys, SRecz, WBor) notowane są jedynie następujące warianty językowe: *mięta*, *miętka*, *miętkiewi*.

[12] Por. różne znaczenia wyrazu, jakie notuje Słstp, t. XV, 219: „Muszkat, Myristica fragrans ‘muszkatowiec wonny, drzewo z rodziny muszkatołowcowatych’ Myristica ceae. Nasiona zwane kwiatem muszkatołowym używane jako przyprawa korzenna, podobnie jak jądro nasiona zwane gałką muszkatołową”.

Pieprz ‘pieprz — przyprawa’: Piper, M 117.
Polski pierz ‘nasiona pieprzu zwyczajnego stanowiące przyprawę do potraw’ (FWys 223); ‘Sativum, kolendra siewna, roślina roczna z rodziny blaszkowatych […] przyprawa, lecznicza i miododajna’ (SPXVI, t. XXIV, 133): Polsky pyerz, Coriandrum, M 115.
Pięć listów ‘pięciornik’: Pyęć listow, Pentaphilon, M 115.
Pigwa ‘drzewo pigwy’: Pigwowe drzewo, Cydonius, M 105.
Piołun od XV w. ‘roślina, zioło lecznicze, piołun’: Absinthium, M 112.
Piotruszka ‘warzywo — pietruszka’: Hipposelinum, M 113.
Plewy ‘zwykłe plewy, od XV w. ‘odpadki po wymłóceniu zboża i odwianiu ziarna (drobne części kłosa, osłony ziarna’ (WBor 441): Palea, M 120; Jęczmyenna plewa, Gluma, M 120.
Płonka ‘dzika jabłoń’: Arbutum, M 110.
Podrożnik ‘roślina, zioło, podróżnik’: Heletropium, M 114.
Pokrzyk ‘bot. Mandragora officinarum […] bylina z rodziny psiankowatych z obszaru śródziemnomorskiego, o właściwościach leczniczych i trujących’ (SPXVI, t. XXVI, 391): Mandragora, M 114.
Pokrzywa od XV w. ‘roślina chwast, pokrzywa’: Urtica, M 115.
Polej od XV w. ‘bot. *mięta*, *polej* Mentha’ (Słstp, t. V, 344–345); Polegium, M 115.
Pomarańcza ‘owoc pomarańczy’: Punicum, M 108.
Potraw ‘drugi pokos trawy, odrastającej po pierwszym pokosie’: Cordum, M 112.
Pozimek ‘bot. poziomka’; 1. ‘owoc’: Fragum, M 115; 2. ‘roślina, bylina’, Pozimki bez l. poj.’ (FWys 253): Fragaria, M 115.
Prątek ‘gałąź, różdżka, sadzonka, wiklina, krzew, zarośle’ 1. Virgultum […] ‘gałąź, różdżka, krzew, zarośle, gałąź’: Ramus, M 104; 2. ‘pręt, rózga’: Ferula, M 104.
Psi język[13] ‘ostrzeń pospolity — Cynoglossum officinale’: Pszy yęzyk, Cynoglossa, M 113.
Psinki pl. tantum bot. psianki, ‘psianka czarna, Solanum nigrum’ (Słstp, t. VIII, 390): Solatrum, M 114.
Pszenica od XIV w. 1. ‘zboże Triticum vulgare i jego ziarno’ (WBor 501): Triticum, M 118; 2. bot.: a) pszenica wyborna: pszenyca wyborna, Robus, M 118; b) pszenica mąka, Simulago ex tritico […], M 119.
Rogoż ‘rogozie, sitowie, trzcina’ (SRecz 414): Rogoż, Ulva, M 112.
Rojownik ‘roślina rosnąca gęsto na murach, na skałach’: Barbaiovis, M 113.

[13] A. Spólnik notuje tę nazwę poświadczoną u Murmeliusza na s. 113 jako odpowiednik łac. hasła cynoglossa pod nazwą *Farbownik lekarski — Anchusa officinalis*, według mnie, należy ją wiązać z nazwą *ostrzeń pospolity*, której odpowiada łac. termin bot. *Cynoglossum*. Zob. A. Spólnik, dz. cyt., s. 17.

Rozga ‘gałązka, gałąź, młody pęd drzewa, pręt zielony, czasem służący do bicia’ (FWys 287): Virga, M 104; dem. Rożdżka, Virgula, M 107.
Rozmarina ‘rozmaryn’; ‘Rozmaryn lekarski — Rosmarinus officinalis’ (Sp 55): Rozmarinus, M 115.
Roża od XV w. ‘krzew ozdobny’, Rosa; (WBor 525): Rosa, M 117; ‘demin. *rożyczka*’: Rosula, M 117.
Rumien ‘rumien, romien, rumian, 1. gatunek rumianku, 2. gatunek rumianu’ (FWys 293): Rumyen, Chamamelum, M 114.
Ruta ‘ruta’: Ruta, M 115.
Ryż ‘ryż’: Oryza, M 119.
Rzep bot. 1. ‘łopian większy Arctium Lappa […]’, 2. ‘rzepień pospolity Xantium strumarium’ (Słstp, t. VIII, 100); od XV w. ‘kulisty koszyczek, kwiatostan łopianu lub ostu z haczykami czepnymi’ […], od XV w. ‘łopian większy, Arctium lappa’, rzepień pospolity, Xantium strumarium’ (WBor 533): Rzep albo łopyan, Lappa, M 115. Zob. Łopian, zob. Rzepa.
Rzepa od r. 1400 ‘roślina okopowa Brassica rapa’, w stp. też inne rośliny: *rzymska rzepa* ‘przestęp biały, Bryonia alba’, *rzepa świerzepia* ‘dziewięćsił bezłodygowy, Carlina acaulis’ (WBor 533): Rapa, M 115.
Rzeżucha[14] od XIV w. 1. ‘roślina pieprzyca siewna, Lepidium sativum […]’ (WBor 535): Nasturcium, M 114.
Leśna rzeżucha ‘gat. rzeżuchy’: Lesna rzerzucha, Nasturcium aquaticum, M 115.
Rzodkiew od XV w. ‘roślina Raphanus sativus’ (WBor 535): Raphanus, M 115.
Sałata ‘sałata’: Lactica, M 114.
Siano od XIV w. ‘siano (stp. też *sieno*) […], skoszona i wysuszona trawa, używana jako pasza dla bydła (dla zwierząt — Z.C.-K.)’ (WBor 543): Foenum, M 111.
Sit od XV w. ‘sitowie ‘roślina Scirpus’, stp. ‘oczeret jeziorny i inne rośliny błotne z rodzaju Scirpus i Juncus’ (WBor 549): Juncus, Scirpus id., M 112.
Słod od XV w. ‘słód’, ‘skiełkowane ziarno zbóż (zwłaszcza jęczmienia), surowiec do produkcji piwa’ (WBor 559): Ptisana, M 119.
Skora ‘skóra, kora drzewa’: Skora na drzewie, Cortex, M 104.
Smolne drzewo ‘świerk’[15]: Smolne drzewo, Picea, M 107.
Soczewica od XV w. ‘roślina uprawna Ervum lens i jej jadalne nasiona’ (WBor 566): Lens, M 120.
Sosna od XIII w. ‘drzewo Pinus silvestris’ (WBor 567): Pinus, M 107.

[14] Nazwa *rzeżucha* w staropolszczyźnie XIV–XV w. oznaczała wiele gatunków tej rośliny, m.in. takie jak: *pieprzyca gruzowata*, *rzeżucha leśna*, *włoska* (Por. WBor 535).
[15] Znaczenie wyrażenia *Smolne drzewo* ustalam na podstawie jej łacińskiego odpowiednika: Picea.

Szafran '[…] 1. pomarańczowy proszek ze znamion słupka kwiatów szafranu; 2. bot. ogrodny szafran, polny szafran, swojski szafran, polski szafran' (FWys 321): Crocus, M 114.

Szałwia 'zioło lecznicze': Salvia, M 115.

Szczotki od XV w. bot. 'w nazwach roślin, np. szczotka 'polna szczeć pospolita', centuria pospolita, jakaś ciernista roślina', 'nawłoć późna' (WBor 598): Virga pastoris, M 115.

Ślaz od XV w. 'roślina malwa, Malva' (WBor 614): Malva, M 114.

Śliwa 'owoc — śliwa': Prunum, M 109;

Śliwowe drzewo 1.'drzewo owocowe, śliwa': śliwowe drzewo, Prunus, Prunus arbor glandifera, M 105; 2. 'drzewo mastyksowe, pistacja, lentyszek' (FWys 132): Drzewo małych śływ, Lentiskus, M 106; 3. 'tarnina': Ślywowe drzewo, Spinus arbor prunorum, M 108.

Świnia wesz 'jadowite zioło, szalej' (KKum 86); 'Szczwół plamisty Conium maculatum' (Sp 47): Swynya wesz, Cicuta […] herba est, M 115.

Tatarka 1. 'rodzaj zboża'[16]: Cicerula, M 120; 2. od XV w. 'oczyszczone i łuszczone drobno pokruszone surowe ziarno zbożowe'; 'kasza'(WBor 264): Tatarczane krupy, Cicer ,M 120.

Topola od XV w. 'drzewo Populus nigra' (WBor 638): Populus, M 107.

Trawa od XIV w. 'wszelkie drobne rośliny dziko rosnące' (WBor 640): Gramen, M 112.

Trzcina od XV w. 'roślina Fragmites' (WBor 648): Arundo, M 111.

Trześnia zob. Wiśnia

Tyka 'wiklina, łozina': Vimus, M 106.

Wiąz od XV w. 'drzewo liściaste Ulmus': Arbutus, M 108.

Wianek od XV w. m.in. znaczenie: 'splot kwiatów, gałązek, ziół, zwinięty w kółko, wianek' (WBor 694): Corolus, M 116; też *wieniec*: Sertacorium, M 116.

Wielki groch 'rodzaj grochu, fasola': Wyelky albo włosky groch, Pisum, M 120. Zob. Wielogroch; zob. Włoski groch.

Wielogroch bot. 'groch zwyczajny, Pisum sativum […]' (Słstp, t. X, s. 178): Lupinus, M 120.

Wilczy mlecz bot. 'wilczomlecz obrotny Tithymalus helioscopius' (WBor 331): Carduus, M 115.

Wino 'winogrono'. Zob. Grono.

Wirzba od XV w. 'wierzba, drzewo Salix': Salix, M 107.

Wirzch 'wierzch, wierzchołek drzewa': Cacumen, M 104.

[16] W słownikach XVI-wiecznych poświadczone są dwie nazwy na określenie tego samego zboża, mianowicie małopolska *tatarka* i mazowiecka *gryka*, por. J. Mączyński, *Lexicon latino-polonicum ex optimis latinae linguae scriptoribus concinnatum*, Cz. 1 i 2, Konigsberg 1564, u Murmeliusza tylko młp *tatarka*, podobnie i w słowniku Bartłomieja z Bydgoszczy, por. też uwagi w pracy A. Spólnik, dz. cyt., s. 61.

Wiśnia ‘owoc drzewa owocowego’: Wysznya albo trzesnya, Cerasum, M 109.
Wiśniowe drzewo ‘drzewo owocowe — wiśnia’: Wysnyowe drzewo, Cerasus, M 105.
Włoski groch ‘fasola’[17]: Wyelky albo włosky groch, Pisum, M 120.
Wołowy język[18] zob. Borag.
Wyka od XV w. ‘roślina pastewna Vicia sativa’: Vicia, M 120.
Ziarno od XV w. ‘nasienie zbóż i innych roślin’ (WBor 739): Frumentula, M 118.
Zboże od XIV w. bot. ‘rośliny uprawiane ze względu na ziarno i słomę’ (WBor 733): Fruges, M 118.
Ziele od XIV w. 1. ‘roślina zielona, o pędach niezdrewniałych’ (WBor 739): Herba, M 112; 2. ‘jarzyna, zielenina’: Wszelkye syane zyelye, Olus, M 112; 3. ‘pachnące ziele’: wonyayące zyelye, Aroma, M 117. Zob. Zioło.
Zioło od XIV w. ‘roślina o pędach niezdrewniałych, roślina zielona’, *zioła* l.mn. ‘ususzone […], zioła lecznicze’ (WBor 741): O zyołach, De herbis, M 112; O wonyających zyołach, De aromatibus, M 117; dem. zyołko, Holusculum, M 112. Zob. Ziele .
Żołądź od XIV w. ‘owoc dębu’, w stp. też zbiorowo żołędzie (WBor 755): Glans, M 110.
Żyto od XIV w. ‘roślina zbożowa Secale cereale, jej ziarno’, stp ‘zboże’ […], ‘to, co do życia służy, utrzymanie […]’ (WBor 759): Siligo, M 118.
Źdźbło od XIV w. ‘łodyga roślin trawiastych, słoma, pęd, trawa’: Culmus, M 119; Stipula też źdźbło, M 119.

Podsumowanie

W podsumowaniu należy podkreślić, iż sporządzenie Słowniczka nazw botanicznych występujących w *Dictionarii variarum rerum…* J. Murmeliusza, mimo licznych opracowań tej terminologii w historii języka polskiego, ma sens, ponieważ:

po pierwsze, ukazuje ten fragment słownictwa w tym konkretnym zabytku leksykografii polskiej. Z powodu jego łacińskiego oryginału oraz

[17] SPXVI (t. II, 490) pod hasłem *włoski groch* podaje także znaczenie: ‘łubin’, ale z łac. odpowiednikiem *Lupinus*. Sł Pl. (t. III, 398) *Lupinus* tłumaczy jako ‘ziarno łubinu’, łac. hasło *Lupinus* Murmeliusz opatruje polskim odpowiednikiem *Wielogroch*, M 120.

[18] Por. uwagi na temat rozwoju tego terminu: „w XVIII wieku nazwa przeszła na zupełnie inną roślinę, a mianowicie na Beta vulgaris L. — Burak zwyczajny, z innym znaczeniem (od koloru bulwy)”. Por. A. Spólnik, dz. cyt., s. 87. *Borag* u Murmeliusza występuje w znaczeniu ‘jarzyna’. Por. też SPXVI, t. II, 325, gdzie jako znaczenie *borag* u Murmeliusza podaje się ‘jarzynę’, co moim zdaniem jest wątpliwe, ponieważ wyraz ten i jego synonim *Wołowy język* są odpowiednikami łac. *Buglossa* i występują w rozdziale *O ziołach*. Natomiast znaczenie ‘jarzyna’ ma słowo *ćwikła* — łac. Beta (M, 113).

układu rzeczowego słownictwa, braku alfabetycznego porządku w części polskiej, praktycznie jest on trudny do korzystania;

po drugie, wyraża kompetencje i wysiłek autora części polskiej wokabularza w tłumaczeniu, a właściwie w doborze polskich odpowiedników łacińskich haseł. Praca ta została wykonana najprawdopodobniej przez Hieronima Spiczyńskiego bardzo skrupulatnie, na łączną liczbę łacińskich haseł (187) z tej dziedziny, tylko jedno nie otrzymało polskiego objaśnienia, a mianowicie Mirtus (M 107), co raczej należałoby traktować jako zwyczajne pominięcie;

po trzecie, jest przykładem, zwłaszcza w tym makropolu ilustrującym początki metody leksykograficznej polegającej na pojawiających się „zalążkach" kwalifikatorów typu: *kolanko w źble* właśniej jako pospolicie mianujemy cewka. Są to kwalifikatory częstości i potoczności użycia danego słowa;

po czwarte, poświadczony tam słowniczek w pewnym stopniu ukazuje kulturę materialną w dziedzinie uprawy roślin, ich praktycznego wykorzystywania, stosowania i znajomości — stąd nie dziwią znane do dziś jabłonie, śliwki, orzechy, mąki, kasze: jęczmienna i tatarczana itp.

Zdumiewa jak na tę epokę bogactwo nazw roślin egzotycznych, co się może tłumaczyć ich zawartością w europejskim oryginale wokabularza — dziele niderlandzkiego humanisty, ale z drugiej strony trafność ich „opatrzenia" polskimi słowami dowodzi faktu ich znajomości przez autora polskiej części dykcjonarza.

Na koniec, trzeba stwierdzić, iż w *Dictionarii variarum rerum […]* J. Murmeliusza równie interesujących makropól jest parędziesiąt: czekają na szczegółowe opracowanie.

Wykaz skrótów

bot. — botaniczny
dem. — deminutivum
FWys — F. Wysocka, *Mały* słownik zaginionej polszczyzny, Kraków 2003
gat. — gatunek
id. — idem
KKum — K. Kumaniecki, *Słownik łacińsko-polski*, Warszawa 1969
L.W.-A. — L. Wajda-Adamczykowa, *Polskie nazwy drzew*, Wrocław 1989
łac. — łaciński
M — Murmeliusz
n. — następne
SłPl — *Słownik łacińsko-polski*, t. I–V, red. M. Plezia, Warszawa 1998–1999
Słstp -*Słownik staropolski*, Warszawa 1953 i n.
Sp. — A. Spólnik, *Nazwy polskich roślin do XVIII w.*, Wrocław—Warszawa—Kraków—
—Gdańsk—Łódź 1990
SPXVI — *Słownik polszczyzny XVI wieku*, Wrocław 1966 i n.

SRecz — S. Reczek, *Podręczny słownik dawnej polszczyzny*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1968
WBor — W. Boryś, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 2006

Bibliografia

Boryś W., *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 2006.
Budziszewska W., *Słowiańskie słownictwo dotyczące przyrody żywej*, Wrocław 1965.
Cygal-Krupa Z., *Słownictwo tematyczne języka polskiego. Zbiór wyrazów w układzie rangowym, alfabetycznym i tematycznym*, Kraków 1986.
Cygal-Krupowa Z., *Szesnastowieczne edycje „Dictionarii Joanis Murmellii variarum rerum […]"*, Warszawa 1979.
Cygal-Krupa Z., *Podstawowe słownictwo tematyczne języka polskiego*, Kraków 1990.
Cygal-Krupa Z., Świat roślin w gwarze Porąbki i okolicy, [w:] *Człowiek, uczony, organizator Mieczysław Małecki*, red J. Rusek, Kraków 2005, s. 271–278.
Cygal-Krupa Z., K. Choińska, M. Pachowicz, *Słownictwo tematyczne w językoznawstwie polskim (ze szczególnym uwzględnieniem leksykologii, leksykografii i glottodydaktyki. Słownik tematyczny uczniowskiej polszczyzny. Słownictwo rzadsze*, t. 1–2, Tarnów 2016, s. XIII–LV.
Gruszczyński W., *Nie tylko łacina, czyli o językach zestawianych z polszczyzną w słownikach z XVI, XVII i XVIII wieku*, [w:] *Problemy leksykografii. Historia — metodologia — praktyka*, red. W. Gruszczyński, L. Polkowska, Warszawa 2011, s. 53–72.
Kędelska E., Łacińsko-polskie słowniki drukowane pierwszej połowy XVI wieku i ich stosunek do źródeł czeskich, Wrocław 1986.
Kumaniecki K., *Słownik łacińsko-polski*, Warszawa 1969.
Mączyński J., *Lexicon latino-polonicum ex optimis latinae linguae scriptoribus concinnatum*, Cz. 1 i 2, Konigsberg 1564.
Pawłowski E., *Przegląd najważniejszych zagadnień słownika nazw roślin polskich*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Krakowie" 1970, z. 38, „Prace Językoznawcze", t. 1, s. 75–91
Pawłowski E., *Polskie nazwy roślin. (Próba klasyfikacji semantycznej)*, [w:] *Studia indoeuropejskie*, red. J. Kuryłowicz, Wrocław 1974, s. 163–169.
Reczek S., *Podręczny słownik dawnej polszczyzny*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1968.
Sędzik W., *Ze studiów nad prasłowiańskim słownictwem rolniczym. Prasłowiańskie nazwy zbóż*, „Acta Baltico-Slavica" 1977, vol. 11, s. 251–276.
Spólnik A., *Nazwy polskich roślin do XIII wieku*, Wrocław 1990.
Wajda-Adamczykowa L., *Polskie nazwy drzew*, Wrocław 1989.
Wróbel H., *Związki staroczesko-staropolskie w terminologii botanicznej*, „Zeszyty Naukowe WSP w Katowicach. Sekcja Językoznawstwa. Prace Katedry Języka Polskiego II" 1962, s. 106–137.
Wysocka F., *Mały słownik zaginionej polszczyzny*, Kraków 2003.

Humanities and Cultural Studies
ISSN 2657-8972
2022, vol. 3, no. 4, p. 131–153
DOI: 10.55225/hcs.439
Licencja / License: CC BY-NC 4.0

Iwona Piechnik
Université Jagellonne de Cracovie
https://orcid.org/0000-0003-3235-8122
iwona.piechnik@uj.edu.pl

Internationalismes dans le vocabulaire littéraire en lituanien, islandais, finnois et hongrois

Internationalisms in literary vocabulary in Lithuanian, Icelandic, Finnish and Hungarian

Résumé

L'article présente la terminologie littéraire en quatre langues (lituanienne, islandaise, finnoise et hongroise) dans le contexte du développement de leur norme et de la formation de la terminologie scientifique au XIX^{e} siècle, au sein du nationalisme romantique. Les quatre langues se sont développées avec leurs identités nationales dans des circonstances historiques similaires qui ont influencé leur attitude plus ou moins puriste envers l'acceptation de mots étrangers dans leur vocabulaire. Et comme il existe de nombreux mots d'origine gréco-latine dans la terminologie littéraire internationale, nous vérifions combien d'entre eux sont utilisés actuellement dans les langues choisies.

Mots-clés

terminologie littéraire, internationalismes, lituanien, islandais, finnois, hongrois

Abstract

The article presents literary terminology in four languages (Lithuanian, Icelandic, Finnish and Hungarian) against the background of the development of their standard and the

Informacja o artykule / Article information

Otrzymano (Received): 29.08.2022 • Przyjęto do druku (Accepted): 06.12.2022 • Opublikowano (Published): grudzień (December) 2022

formation of scientific terminology in the 19th century, within romantic nationalism. All four languages have developed their national identities under similar historical circumstances that influenced their more or less purist attitude towards accepting foreign words into their vocabulary. And since there are many words of Greek-Latin origin in the international literary terminology, we check how many of them are used in the chosen languages nowadays.

Keywords

literary terminology, internationalisms, Lithuanian, Icelandic, Finnish, Hungarian

Les internationalismes lexicaux sont des mots qui ont la forme et le sens similaires dans au moins trois langues de divers groupes génétiques, tandis que les mots similaires qui existent seulement dans les langues au sein de la même famille ne sont pas considérés comme internationalismes. La plupart des internationalismes viennent du latin, du grec, de langues romanes (surtout du français, de l'espagnol et du portugais), de l'hébreu (surtout par la Bible) et de l'anglais (surtout depuis la Seconde Guerre Mondiale). Presque toutes ces langues ont eu — ou ont toujours — le statut de langues internationales exerçant de grandes influences sur d'autres[1].

De nombreux internationalismes qui circulent dans le monde entier sont des termes-clés universels de la civilisation humaine, qui, suite à diverses circonstances, ont été forgés dans lesdites langues. La globalisation contribue à leur diffusion. Naturellement, on en invente toujours, avec le développement civilisationnel et l'accroissement des inventions de l'homme. Souvent, on continue de créer des néologismes justement à base lexicale gréco-latine ou anglaise, donc ils deviennent internationaux presque automatiquement.

Dans le présent article, nous analysons des exemples de termes littéraires qui circulent à peu près sous la même forme dans un grand nombre de langues dans le monde entier. La source de la plupart de ces termes est le grec, quoique parfois ils viennent du latin, du français ou d'autres langues. Certes, nous devons la terminologie littéraire surtout aux Grecs anciens, en premier lieu à Aristote avec sa *Poétique*. Ensuite viennent les Romains anciens (presque toujours sous l'influence grecque), comme Cicéron et Quintilien. À cette époque, la rhétorique et la poétique (ou la littérature au sens large) sont presque indissociables[2].

1 On comprend bien aussi que nombre de ces langues ont eu une grande histoire de domination coloniale (à diverses époques) qui a contribué à leur popularité.

2 Voir p.ex. W. Stroh, *La puissance du discours : une petite histoire de la rhétorique dans la Grèce antique et à Rome*, trad. de l'all. par S. Bluntz, Paris 2010.

Il ne faut pas oublier que d'habitude, la littérature est nationale en tant que patrimoine des nations[3]. Mais certaines formes littéraires sont universelles, donc la terminologie pour les appeler l'est souvent aussi, d'autant plus que le berceau de la plus ancienne littérature européenne est l'ensemble des œuvres antiques gréco-latines. En outre, la terminologie littéraire est un héritage historique de nombreuses générations de l'Europe où les idées circulaient dans la communication internationale d'abord en latin, puis en français et allemand, tandis qu'un grand nombre de langues nationales développent leur norme écrite plus tard (depuis le XVI^{e} s. avec la Réforme, et surtout au XIX^{e} s. avec le nationalisme romantique). On peut donc dire que la terminologie littéraire est en gros internationale et globale, avec quelques exceptions.

I. Exemples du vocabulaire littéraire

Le terme même *littérature* est un internationalisme. On trouve ses formes similaires dans la plupart des langues européennes. Selon le *Trésor de la Langue Française*[4], le terme français, attesté depuis le XII^{e} s., est un emprunt au latin *litteratura* < *litterae* 'lettres' au sens de : 'écriture', 'ce qui concerne l'étude des lettres' et 'production littéraire'. Son terme voisin *belles-lettres* date du XVII^{e} s. et c'est un mot composé indiquant qu'il s'agit de « beaux » textes[5] à l'opposé des sciences.

D'autres termes généraux de la littérature viennent surtout du grec ancien par l'intermédiaire du latin, mais il y a aussi d'autres sources : *poésie* (gr.), *lyrique* (gr., de *lyre*), *drame* (gr.), *prose* (lat.), *rhétorique* (gr.), *poétique* (gr.), *stylistique* (lat., de *style*, par l'interm. allemand), *allégorie* (gr.). Genres et formes littéraires, p.ex. : *ballade* (proven. < lat.), *élégie* (gr.), *épopée* (gr.), *hymne* (gr.), *ode* (gr.), *sonnet* (ital. < diminutif du lat. *sonus* 'son'), *nouvelle* (lat.), *pièce de théâtre* (*pièce* < lat. médiév. < gaulois + *théâtre* du gr.), *comédie* (gr.), *tragédie* (gr.), *tragicomédie* (gr.), *psaume*

---

3 J.V. Snellman, l'un des éveilleurs d'idées du nationalisme finlandais au XIX^{e} s., croyait que les belles-lettres sont dans le centre de la vie spirituelle d'une nation. Il a aussi conçu l'idée de la littérature nationale (fin. *kansalliskirjallisuus*). Snellman pensait que la littérature fait naître intérêt de la société à la langue maternelle et à l'identité nationale, en contribuant au développement de l'esprit national. Bref, selon lui, une nation doit avoir sa littérature nationale, écrite dans sa langue nationale. Voir K. Laitinen, *Suomen kirjallisuuden historia*, Helsinki 1981, p. 182, 184, 186.

4 *Trésor de la Langue Française informatisé*, https://www.cnrtl.fr/definition/ [accès : le 28 juillet 2022].

5 Pour une discussion sur la nature de la littérature et la littérarité voir p.ex. W. Rapak, *La littérature, la littérarité et le littéraire : (entre « Qu'est-ce que la littérature ? » essentialiste et « Quand est-ce de la littérature ? » conditionaliste). P. 1*, « Romanica Cracoviensia » 2004, vol. 4, p. 119–136 et *P. 2*, « Romanica Cracoviensia » 2005, vol. 5, p. 189–203.

(gr.), *pamphlet* (ang. < anc. fr. < lat. < gr.), *anecdote* (gr.), *calembour* (fr. d'origine incertaine), *aphorisme* (gr.), *épigramme* (gr.), *pastiche* (ital. < lat.), *parodie* (gr.), *satire* (lat.), *cabaret* (m. néerl. < v. picard), *limerick* (ang. < ville irl. *Luimneach* dans sa version ang. *Limerick*). Quelques exemples de la versification : *alexandrin* (du prénom gr. *Alexandre*), *prosodie* (gr.), *strophe* (gr.), *vers* (lat.), *refrain* (lat.). Et de la métrique : *mètre* (lat./gr.), *pied* (calque du lat./gr.), *rythme* (gr.), *syllabe* (gr.), *rime* (lat. < anc. german.). Parmi les figures de style : *allusion* (lat.), *anagramme* (gr.), *anaphore* (gr.), *assonance* (lat.), *emphase* (gr.), *euphémisme* (gr.), *ironie* (gr.), *métaphore* (gr.), *synecdoque* (gr.), *paraphrase* (gr.), *périphrase* (gr.), *personnification* (lat.), etc.

Cet aperçu des origines des termes choisis montre nettement que le grec est ici une langue-clé et qu'ils sont facilement reconnaissables dans un grand nombre de langues en Europe, avec quelques exceptions, ce que nous allons voir ci-dessous.

II. Un aperçu de la formation du standard des langues choisies

Même si les internationalismes — le plus souvent issus de quelques langues européennes — sont populaires dans le monde entier, en Europe même il y a des langues qui sont plus réticentes envers les mots étrangers que d'autres. Ceci est dû principalement à leur histoire (mouvements du renouveau identitaire et circonstances indépendantistes). Certaines de ces langues continuent une politique puriste et conservatrice : par exemple l'islandais, le lituanien et le hongrois préfèrent toujours leurs propres équivalents lexicaux.

Pour faire une comparaison et jeter un coup d'œil sur le niveau de l'internationalisation du vocabulaire littéraire en Europe, nous avons choisi 4 langues de 2 familles :

- lituanien et islandais (indo-européens),
- finnois et hongrois (ouraliens).

Ce choix peut nous permettre de vérifier si les origines communes des langues influencent le taux d'adoption des internationalismes.

Notre choix n'est pas seulement motivé par les origines de ces langues, mais surtout par le fait qu'elles ont eu des circonstances presque parallèles de leur développement :

- leur norme écrite ne se formait qu'au XIX^{e} s. (donc à l'époque du réveil national et identitaire romantique du Printemps des peuples),
- pendant un long temps dans leur histoire, ces langues étaient dominées par d'autres (c'est donc en sortant d'une telle position périphérique qu'elles ont entrepris leur réorganisation, voire leur rénovation).

Ainsi, malgré la diversité de leurs origines, les langues choisies ont-elles partagé les circonstances similaires de leur développement à la même époque. C'est dans de telles conditions qu'est née aussi leur terminologie spécialisée, y compris celle dans le domaine de la littérature. L'histoire y joue un grand rôle.

II.1. Lituanien

Depuis le mariage de Ladislas Jagellon avec Hedwige en 1386, le Grand-duché de Lituanie et le Royaume de Pologne étaient unis, quoique d'abord informellement. Cette union (depuis 1569 en tant que République des Deux Nations) ne s'est terminée définitivement qu'en 1795, quand l'État polonais a cessé d'exister, partagé par trois empires voisins. Une telle longue coexistence de nations et de leurs langues (d'abord non standardisées) a eu un impact sur leur sort[6]. Malheureusement, la position du lituanien était toujours plus faible. Pour des raisons du prestige et des perspectives de carrière, le polonais est devenu la langue des élites lituaniennes qui abandonnaient leur langue nationale. Finalement, le lituanien n'était parlé que par les paysans, donc il stagnait, disloqué par une forte différenciation dialectale. Des initiatives de le développer étaient rares : en 1547 à Königsberg, Martynas Mažvydas publie le premier livre en lituanien (catéchisme conçu selon la Réforme) ; plus tard, vers 1619 Konstantinas Sirvydas publie le premier dictionnaire trilingue (polonais, lituanien, latin), puis, vers 1630, il publie la première grammaire de lituanien.

Pourtant, au XIX^{e} s., quand les terres lituaniennes se trouvaient déjà sous le joug prussien et russe, on croyait cette langue comme presque extincte, absente dans la scolarisation et l'administration. A. Piročkinas résume bien cet état de la langue lituanienne :

> Elle est comme une « belle au bois dormant ». Au XIX^{e} siècle, la terminologie moderne et les normes codifiées de la phonétique et de la grammaire lui font défaut, ainsi que toute la dimension culturelle propre à une langue littéraire commune. La langue lituanienne a perdu son rôle social suite à la politique d'assimilation menée par les autorités russes. (…) Les prêtres catholiques de formation polonaise finissent par la chasser de l'Eglise. Depuis que l'élite de la société renonce à la parler, elle s'est bornée à être la langue familiale des paysans et perd sa capacité à servir d'impulsion culturelle[7].

6 N'oublions pas que suite à ce mariage, les Lituaniens se sont convertis au christianisme, en entrant dans la zone de la latinité.

7 A. Piročkinas, *Jonas Jablonskis (1860–1930) et le réveil de la langue lituanienne*, « Cahiers Lituaniens » 2003, vol. 4, p. 23.

Au milieu de ce siècle, quand le nationalisme romantique parcourait l'Europe, dans la région de Petite Lituanie (en Prusse-Orientale), il y a eu un réveil identitaire parmi les Lituaniens (dits « occidentaux ») qui ont mis l'accent sur leur langue en tant qu'élément intrinsèque de leur identité nationale. Les intellectuels lituaniens ont donc commencé à lutter contre la germanisation, la russification et la polonisation sur toutes les terres lituaniennes, en distribuant clandestinement des textes en lituanien sur les terrains de la Grande Lituanie sous l'administration russe[8]. Les initiatives se développaient donc d'abord en Prusse-Orientale : la Société de Littérature Lituanienne (lit. *Lietuvių literatūros draugija* et all. *Litauische litterarische Gesellschaft*) est née en 1879 ; le premier journal en lituanien *Aušra* (d'abord *Auszra*, selon l'orthographe polonaise) a été fondé en 1883, en choisissant comme forme de la langue les dialectes du sud-ouest (Lituanie Prussienne et Sudovie) ; le second journal lituanien était *Varpas* (1889–1906), où Jonas Jablonskis, linguiste éminent, a enfin normalisé la langue standard. C'est alors que beaucoup de mots étrangers et néologismes inefficaces étaient remplacés par leurs équivalents lituaniens grâce à l'ingéniosité de Jablonskis et d'autres intellectuels. Z. Zinkevičius le résume bien : « There was a long battle ensued against lexical barbarisms, with attempts to replace them with newly created words, often artificial ones. Neither was this a simple task, with the neologisms often being replaced with yet others »[9].

Après la Grande Guerre, la Lituanie a recouvré son indépendance en 1918 et, pour la première fois, le lituanien est devenu la langue d'État. Il y a donc eu un besoin urgent de créer le lexique pour l'administration, la culture, les sciences, la scolarisation, etc. Malheureusement, déjà en 1940, la Lituanie a été occupée par les envahisseurs russes, ce qui a abouti à sa soviétisation forcée, interrompue brièvement par les Allemands en 1941–1944. Suite à la contre-offensive russe, la Lituanie est devenue l'une des Républiques socialistes soviétiques, soumise à une forte russification (avec des déportations des gens et l'installation de nouveaux habitants russes). Le pays est devenu bilingue (lituanien et russe comme langues officielles), mais dans certaines régions il y a eu aussi des usagers du polonais et du biélorusse. En 1990, la Lituanie a déclaré son indépendance et depuis, elle veille à la purification de sa langue.

II.2. Islandais

L'Islande, colonisée par les vikings au IX^{e} s., était un pays libre jusqu'en 1262, quand, à cause des conflits entre les clans, le Royaume de Norvège

8 L'interdiction de la presse a été levée en 1904.
9 Voir Z. Zinkevičius, *The history of the Lithuanian language*, Vilnius 1998, p. 293–294.

l'a dominée, en lui laissant quand même une certaine autonomie. En 1397, l'Islande est devenue soumise au triple royaume de Norvège, de Danemark et de Suède, mais au XVI^{e} s., c'est le Royaume du Danemark qui devient le seul souverain de cette île : il impose le monopole commercial entre les deux pays, en renforçant ainsi la dépendance économique des Islandais à Copenhague ; il impose aussi la Réforme luthérienne par les clercs danois. Par conséquent, pendant des siècles, presque toute l'élite islandaise faisait ses études au Danemark et parlait danois.

Au fil du temps, c'est donc le danois qui était la source de nouveaux mots et même si la langue islandaise elle-même n'a pas beaucoup changé en pratique, son lexique est devenu « danoisé »[10]. Dans la seconde moitié du XVIII^{e} s., Eggert Ólafsson, naturaliste islandais, a porté attention sur la nécessité de préserver la pureté de l'islandais contre l'influence danoise ; en même temps, il a éveillé l'esprit du nationalisme islandais. Ces idées ont commencé à germer et on s'est mis à inventer des équivalents islandais de mots d'origine étrangère. Ce mouvement était promu surtout par la Société d'Éducation Islandaise (*Hið íslenska lærdómslistafélag*), fondée en 1779. En 1818, elle a fusionné avec la Société de Littérature Islandaise (*Hið íslenska bókmenntafélag*) créée en 1816. Au cours du XIX^{e} s. avec le nationalisme romantique qui parcourait l'Europe, le souci des Islandais pour leur langue s'est renforcé, avec le mouvement indépendantiste. C'est alors qu'on écrit beaucoup en islandais (livres et presse) sur divers sujets et qu'on traduit des livres de langues étrangères : une telle diffusion des articles et des livres fait propager les mots nouveaux forgés pour ces besoins. Le premier roman islandais *Piltur og stúlka : dálítil frásaga* ('Garçon et fille : un petit récit') de Jón Thoroddsen a été publié en 1850 à Copenhague, donc au Danemark, mais ce roman d'amour des jeunes de deux familles rivales à la campagne islandaise, a remporté un grand succès en Islande, en stabilisant la norme écrite de sa langue[11].

Avec les efforts linguistiques et littéraires, les activités politiques (surtout celles de Jón Sigurðsson) étaient non moins importantes pour libérer l'Islande : en 1874 le Danemark lui donne l'autonomie et la constitution, mais en 1918, le Danemark accepte le statut de l'Islande en tant qu'État indépendant (dit « Royaume d'Islande ») lié par l'union personnelle avec

10 Ce n'était pas seulement le problème de danismes, mais aussi d'autres mots étrangers apportés par l'intermédiaire du danois qui est riche en emprunts, vu que le danois est la langue la plus libérale parmi les langues nordiques (tandis que l'islandais est actuellement le plus puriste). Voir L. Vikør, *Language purism in the Nordic countries*, « International Journal of the Sociology of Language » 2010, vol. 204, p. 27.

11 Voir H. Bernharðsson, *Spreading the standard : The nineteenth-century standardization of Icelandic and the first Icelandic novel*, « Journal of Historical Sociolinguistics » 2018, vol. 4(2), p. 149–176.

l'ancienne métropole. En 1944, l'Islande proclame son indépendance en tant que république.

Le purisme islandais s'est inscrit dans la politique linguistique du pays. Il y a des comités dans des milieux professionnels qui discutent des néologismes. On crée de nouveaux mots par des calques, par des compositions descriptives ou par des mots anciens en les dotant d'un nouveau sens. À la limite, on adapte les mots étrangers au système linguistique islandais[12]. Pourtant, avec le temps, les initiatives strictement puristes des autorités se sont affaiblies. Certes, la globalisation y joue un grand rôle, parce qu'elle influence les attitudes des usagers de la langue, d'autant plus que les médias (télévision, radio) font leurs émissions sans le doublage. L'anglais est presque omniprésent[13]. Malgré tout, une enquête récente (menée en 2011) parmi les étudiants et leurs enseignants montre que les deux générations trouvent l'usage des emprunts inapproprié dans les textes officiels et formels, tandis qu'à l'oral et dans la communication sur Internet, on utilise des emprunts assez souvent[14].

Il faut noter que l'islandais est parfois appelé le « latin du Nord ». Grâce à la préservation des traits anciens de leur langue, les Islandais sont capables de lire les vieux textes d'il y a 1000 ans, ce dont ils sont fiers. Depuis le 16 novembre 1996, chaque année, l'Islande célèbre le Jour de la langue islandaise[15].

II.3. Finnois

Jusqu'en 1809, la Finlande faisait partie du Royaume de Suède, donc sa langue administrative était le suédois. Par conséquent, c'était aussi la langue des élites finlandaises : la culture et la science dans ce pays se développaient en suédois, tandis que le finnois était une langue du peuple et de l'église. En 1809, suite à une guerre russo-suédoise, le Grand-duché de Finlande est annexé à l'empire russe, quoique doté d'une grande autonomie et de maints privilèges, ce qui a finalement encouragé les Finlandais à s'émanciper de leur passé suédois et à éveiller l'idée d'un État de Finlande. Petit à petit, le mouvement dit « fennomane »[16], prend de l'élan, en

12 Voir p.ex. B. Wahl, *Isländisch : Sprachplanung und Sprachpurismus*, Heidelberg 2008, p. 237–289.

13 Il y est d'ailleurs présent depuis la Seconde Guerre Mondiale, quand les Américains ont installé leurs bases sur l'île.

14 A.P. Kristinsson, A. Hilmarsson-Dunn, *Implications of language contact: Evaluating the appropriateness of borrowings in written Icelandic*, [in :] *New Trends in Nordic and General Linguistics*, ed. M. Hilpert et al., Berlin 2015, p. 55–67.

15 Ce jour est choisi pour commémorer l'anniversaire du poète Jónas Hallgrímsson (1807–1845), l'un des chantres du nationalisme romantique islandais.

16 Dirigé surtout par J.V. Snellman, dont la langue maternelle, paradoxalement, était le suédois.

prônant le développement de la langue finnoise pour marginaliser le suédois. On a postulé d'enseigner le finnois et en finnois. On a aussi remarqué le besoin de standardiser cette langue à cause d'une forte différenciation régionale de dialectes. De nombreux journaux et ouvrages scientifiques en finnois ont contribué à l'essor de cette langue. La publication du *Kalevala* en 1835 par Elias Lönnrot a été la clef de voûte de la composition de l'identité nationale des Finlandais qui voyaient un véritable trésor dans ces histoires basées sur les anciens récits et chants folkloriques, ramassés par Lönnrot dans de petits villages à l'Est de Finlande.

La politique tsariste de russification de la Finlande (1899–1905 et 1908–1917) a encore renforcé l'attitude identitaire des Finlandais. Bientôt, l'élan fennophile a même éveillé un grand mouvement de finnicisation des noms de famille (parfois aussi de prénoms) : beaucoup de Finlandais ayant des noms de famille en formes suédoises les ont remplacés par les finnoises (avec des équivalents exacts ou avec d'autres noms).

Avec ces tendances, surtout tout au long du XIX^{e} s., il y a eu des efforts d'intellectuels de créer des mots finnois pour remplacer des emprunts au suédois ; de même, divers groupes professionnels essayaient de créer leurs terminologies en finnois : non seulement dans les sciences exactes ou en médecine, mais aussi dans les sciences humaines (y compris celle de la littérature). Un grand nombre d'entre ces néologismes sont des calques (surtout du suédois, de l'allemand et du latin) ou des mots composés descriptifs[17]. Actuellement, dans la Finlande indépendante (depuis 1917), le finnois coexiste avec le suédois, donc le transfert des emprunts est toujours inévitable.

II.4. Hongrois

Le latin était la langue officielle du Royaume de Hongrie depuis sa fondation en 1000 jusqu'en 1844, quand le hongrois l'a enfin remplacé. Cependant, n'oublions pas que depuis 1683, le Royaume de Hongrie appartient à l'Empire autrichien et qu'une partie du pays avait aussi été une partie de l'Empire ottoman entre 1541 et 1699 (l'an où toute la Hongrie s'est trouvée au sein de la monarchie des Habsbourg). Ainsi, l'allemand et le turc y ont-ils joué leur rôle aussi dans la communication publique. En 1777, l'impératrice Marie-Thérèse a introduit la scolarisation obligatoire laïque en langues maternelles des nationalités de l'empire[18]. Pourtant, en 1784,

17 L. Lehikoinen, S. Kiuru, *Kirjasuomen kehitys*, Helsinki 2001, p. 142–151. Précisons aussi que ce n'est pas seulement cette période qui a vu la création de néologismes en finnois : leur premier forgeur avait été Mikael Agricola (1510–1557), appelé « père du finnois littéraire » (en tant que traducteur de la Bible en finnois), mais surtout dans le langage religieux.

18 Ce décret de 1777 avait le titre : *Ratio Educationis totiusque Rei Literariae per Regnum Hungariae et Provincias eidem adnexas* ; ensuite, en 1806, François I^{er} d'Autriche a édité

l'empereur Joseph II a publié un décret pour faire de l'allemand la langue officielle de la Hongrie, ce qui a causé des protestations véhémentes, et finalement l'empereur l'a révoqué juste avant sa mort en 1790.

Cependant, il faut avouer que depuis longtemps, les élites hongroises parlaient français, allemand et latin, tandis que le hongrois était plutôt la langue du peuple. Parmi les premiers patriotes, qui ont remarqué la nécessité d'ennoblir la langue hongroise jusqu'alors tenue à l'écart et d'éveiller la littérature hongroise arriérée par rapport à l'Occident, était le poète György Bessenyei (1747–1811), qui, parmi ses nombreux écrits, a aussi publié des discours pour le développement du hongrois, y compris pour son inclusion dans les sciences. Quant à la littérature, il encourageait à suivre le modèle des écrivains français (surtout Voltaire dont il était admirateur), car il voyait que leur littérature était nationale et universelle à la fois[19].

Ces événements, nourris aussi par le nationalisme identitaire romantique qui commençait à se répandre en Europe, ont éveillé un mouvement du renouveau de la langue hongroise qui a pratiquement duré de la fin du XVIII^{e} s. jusqu'à la moitié du XIX^{e} s. : il s'agit bien de l'époque de *nyelvújítás* :

> [...] réforme de la langue ; la modernisation, en fait la re-création de la langue hongroise dans la première moitié du XIX^{e} siècle était le mouvement culturel le plus important de l'époque, un effort commun de l'intelligentsia hongroise. La suppression des traces du latin, jusqu'alors langue officielle et la libération de la nature de la langue (syntaxe !) hongroise ont suscité de tels changements qu'aujourd'hui il est difficile de comprendre les écrits qui datent d'avant l'époque de Petőfi[20].

Ce mouvement a réorganisé surtout le lexique hongrois, en chassant un grand nombre d'emprunts, mais aussi en adaptant ce lexique au développement civilisationnel moderne. Le pionnier du purisme hongrois était Ferenc Verseghy (1757–1822) qui voyait dans la langue de son époque beaucoup de constructions incorrectes et de mots d'origine étrangère (latinismes, slavismes et d'autres). Pourtant, le véritable chef d'orchestre du renouveau (en fait, de la magyarisation) du hongrois était Ferenc Kazinczy (1759–1831) qui a aussi remarqué la nécessité de créer des noms pour de nouveaux phénomènes. Beaucoup d'intellectuels ont contribué à cette réforme de la langue, mais non sans tensions entre leurs visions (querelles entre les « néologistes » et les « orthologistes » conservatifs). L'Académie hongroise des sciences, fondée en 1825, a codifié la langue

le décret *Ratio publicae totiusque rei literariae per Regnum Hungariae et provincias eidam adnexas*. Le rôle du latin en tant que leur langue de rédaction est bien visible.

19 Voir « Bessenyei », *A Pallas nagy lexikona,* https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-a-pallas-nagy-lexikona-2/b-26DA/bessenyei-3789/ [accès le 30 juillet 2022].

20 I. Bart, *La Hongrie et les Hongrois*, Budapest 2005, p. 128.

standard dans les années 1830. Malheureusement, le hongrois perd son statut de la langue officielle déjà en 1849, à cause de la révolution hongroise de 1848 contre la dépendance des Habsbourg, mais la création de l'union Autriche-Hongrie en 1867 a enfin stabilisé la place officielle du hongrois dans cet État.

Le purisme hongrois est toujours vivant. Par exemple, en 1989, quelques intellectuels hongrois ont fondé *Anyanyelvápolók Szövetsége* (Association des Soigneurs de la Langue Maternelle) et en 2000, quelques chercheurs universitaires hongrois ont fondé *Magyar Nyelvstratégiai Kutatócsoport* (groupe de recherches sur la stratégie de la langue hongroise). Une des plus intéressantes initiatives est née en 2009, quand *Magyar Nyelvi Szolgáltató Iroda* (Bureau de Services de la Langue Hongroise, connu maintenant sous le mot-valise *Manyszi*) a créé le site https://www.szomagyarito.hu/ pour permettre aux internautes de magyariser les mots d'origine étrangère. On peut y proposer et discuter leurs équivalents hongrois possibles et voter pour les meilleurs.

En somme, on peut constater que, pour défendre leur identité, les langues susmentionnées ont donc eu une attitude plus ou moins puriste envers les influences étrangères. Ces caractéristiques historico-socio-politiques laissent deviner une sorte d'armure, particulièrement visible dans le lexique de ces langues. Cela nous incite à regarder leur situation des internationalismes. Ainsi, pouvons-nous comparer un répertoire d'exemples de la terminologie littéraire avec leurs équivalents dans ces langues.

III. À la recherche de la terminologie littéraire

D'abord, jetons un coup d'œil sur les circonstances de la formation de la terminologie littéraire des langues choisies.

III.1. Lituanien

Naturellement, la langue dans la Lituanie indépendante (depuis 1918) avait beaucoup d'emprunts et de termes hybrides. On a donc dû le normaliser pour établir la langue standard : le Ministère de l'Éducation a convoqué la Commission de terminologie qui a travaillé entre 1921 et 1926. Les travaux étaient divisés en sous-commissions, composées de spécialistes de divers domaines. Quant aux termes littéraires, la sous-commission se composait de littéraires et de linguistes éminents. La plupart des termes discutés ont été avancés par Kazys Bizauskas, ministre de l'Éducation (1920–1920), littéraire et auteur d'un manuel de théorie de l'écriture et de la littérature (*Raštijos bei literatūros teorija*) de 1918. Un point de repère pour ce groupe de chercheurs étaient deux articles publiés plus tôt : en 1898, Vincas Kudirka dans le journal « Varpas » et en 1990, Kazimieras Macius dans le

journal « Žinyčia », ont proposé quelques termes littéraires lituaniens ou emprunts lituanisés. La commission a rejeté p.ex. *atsiliepima* de Kudirka pour *rimas* 'rime' ou *giperbola* de Macius pour *hiperbola*, etc.[21] Bizauskas a profité de sa participation à ces travaux, en publiant un autre manuel de théorie littéraire pour les écoles supérieures (*Literaturos teorija; vadovelis augštesniosioms mokykloms*) déjà en 1922. Ce manuel a servi de modèle pour les chercheurs postérieurs. Pourtant, Bizauskas n'a pas mis en pratique absolument toutes les solutions admises par la sous-commission, pour ne pas s'écarter trop de la terminologie proposée dans son premier manuel de 1918, donc des différences entre les deux publications ne sont pas grandes, p.ex. *strofė* 'strophe' de la sous-commission = *strofa* de Bizauskas, ou bien *kirčio skiemuo* ou *kertamas skiemuo* 'syllabe accentuée' = *kirčiuotas skiemuo*, ou bien *tikybinė/dvasinė giesmė* 'hymne religieux/spirituel' = *tikybinė giesmė* 'hymne religieux', etc.[22]

On peut voir la phase initiale de la normalisation de la terminologie littéraire lituanienne p.ex. dans *Trumpa visuotinės literatūros istorija* (Une brève histoire de la littérature universelle) de Maironis[23], publiée en 1926. Dans cet ouvrage, on observe la domination du suffixe adjectival *-iška(s)*, qui accompagne aussi les lexèmes d'origine gréco-latine, facilement reconnaissables, p.ex. *klasiška literatūra*, *bibliškas motyvas*, *fantastiškas/jumoristiškas romanas*. On voit également que les emprunts sont toujours présents dans ce vocabulaire, parfois comme formes mixtes, parfois juste comme des mots adaptés morphologiquement, p.ex. : *balada*, *oda*, *poėta* 'poétesse'[24], *originalis*, *sentimentalis*, etc.[25]

Mais l'usage de termes variait chez différents auteurs[26]. Il y a des internationalismes qui se répètent, p.ex. : *epitetas*, *eufemizmas*, *ironija*, *metonimija*, *perifrazė*. Mais parfois dans leur adoption chez divers auteurs, il y a des vacillations morphologiques et orthographiques, p.ex. *antitezė/antitėzė/antiteza*, *kalamburas/kalambūras*, *(h)iperbolė/hiperbola*, *al(l)egorija*, *apostrofa/apostropė*, etc.[27] Certains termes internationaux coexistent

21 A. Mitkevičienė, *Terminologijos komisijos (1921–1926) vaidmuo lietuvių literatūros mokslo terminijos istorijoje*, « Terminologija » 2013, vol. 20, p. 175–176.

22 A. Mitkevičienė, *Lietuvos Nepriklausomybės Akto signataras : Kazys Bizauskas ir lietuvių literatūros mokslo terminija*, « Terminologija » 2018, vol. 25, p. 213 et suivantes.

23 C'est un pseudonyme du prêtre et écrivain lituanien Jonas Mačiulis (1862–1932).

24 La forme masculine de cet internationalisme est *poetas* (tandis que la forme purement lituanienne est *dainius*).

25 S. Keinys, *Maironis ir mūsų literatūros mokslo terminologija*, « Terminologija » 2002, vol. 9, p. 52.

26 Asta Mitkevičienė, chercheuse de l'Institut de la langue lituanienne de Vilnius, a consacré plusieurs articles au développement de la terminologie littéraire lituanienne dans l'entre-deux-guerres. Voir la bibliographie.

27 A. Mitkevičienė, *Figūrų ir tropų pavadinimai 1918–1940 m. literatūros mokslo darbuose*, « Terminologija » 2014, vol. 21, p. 180–181.

avec leurs équivalents lituaniens, p.ex. *personifikacija* & *įasmeninimas* & *sužmoginimas*, etc.[28]

III.2. Islandais

Les Islandais ont une longue tradition littéraire, surtout dans les formes poétiques dites scaldiques ou dans les sagas en prose (la *saga* est un internationalisme islandais utilisé surtout dans le contexte littéraire, quoique ce soit un mot général signifiant 'histoire'). La littérature islandaise a aussi développé ses figures spécifiques, p.ex. *kenning* (périphrase par métaphore), *þula* (ou *thula* — liste de noms propres par allitération ou assonance) ou *lausavísa* (strophe intercalée dans un texte en prose). L'islandais dispose aussi de verbes poétiques spéciaux : *yrkja* 'composer la poésie' et *kveða* 'dire ; réciter ; chanter, composer des vers ou des chants'.

En 1851, le pionnier-lexicographe Konráð Gíslason a publié le dictionnaire danois-islandais (*Dönsk orðabók með íslenzkum þýðingum*) où l'on peut trouver quelques termes littéraires, p.ex. : dan. *litteratur* = is. *bókfræði*, *bókvísi*, *bóklistir*, *bókmenntir* ; dan. *poesie* = *skáldskapur*, *kveðskapur*, *skáldmæli*, *ljódmæli*, *ljód*, *kvæði*. Plusieurs équivalents islandais pour un terme précis danois prouvent qu'à cette époque leur usage vacillait. Actuellement, c'est *bókmenntir* (< *bók* 'livre' + *mennt* 'art, compétence') qui est utilisé le plus souvent au sens de 'littérature', tandis que 'poésie' a plus de variantes, mais *ljóðlist* (< *ljóð* 'poème' + *list* 'art, habileté') est la plus fréquente[29].

L'islandais est une langue résistante à l'introduction d'éléments étrangers dans le lexique, mais dans la seconde moitié du XX^{e} s., surtout depuis les années 1970, il y a eu des discussions de plus en plus ferventes parmi les chercheurs académiques islandais sur la terminologie islandaise de la littérature générale[30], parce qu'elle a atteint ses limites, tandis que les

[28] Curieusement, Regina Kvašytė, dans son article sur la terminologie de la stylistique (ou des études littéraires en général) en lituanien et en letton, constate que, de nos jours, la plupart de leurs termes sont presque parallèles, quoique parfois l'attribut lituanien exprimé par un adjectif corresponde au génitif letton d'un nom. L'auteure remarque aussi un grand nombre d'internationalismes dans les deux langues, quoique le lituanien se serve plus souvent de ses équivalents vernaculaires. R. Kvašytė, *Lietuvių ir latvių stilistikos terminija gretinamuoju aspektu*, [in :] *Lietuvių ir latvių gretinamosios stilistikos klausimai*, ed. R. Kvašytė et al., Šiauliai 2006, p. 54–63.

[29] En 1854, Sveinbjörn Egilsson, a publié le premier volume de son *Lexicon poëticum antiquæ linguæ septentrionalis* où il a expliqué en latin des mots de l'islandais littéraire, mais, malgré son titre, ce n'est pas un dictionnaire de terminologie littéraire : on peut dire que c'est juste un dictionnaire islandais-latin où il n'y a même pas de terme 'littérature' ou 'poésie'. Mais le terme 'poète' y est bien : *skáld*, de même que le terme 'histoire' est *saga*.

[30] Un aperçu est donné dans l'article de V. Ólafsson, *Hugtök og heiti í bókmenntafræði*, « Orð og Tunga » 2009, vol. 11, p. 101–116.

recherches littéraires et linguistiques dans le monde occidental se développaient de plus en plus vite. Pour répondre à ce besoin des enseignants et des étudiants de l'Université d'Islande, Jakob Benediktsson (spécialiste en littérature islandaise vernaculaire mais aussi néo-latine), sous les auspices de l'Institut de littérature de cette Université, a dirigé les travaux sur le premier dictionnaire de termes littéraires en islandais, publié en 1983[31]. Ce grand ouvrage pionnier contient environ 750 termes, rédigés par les professeurs de littérature et d'autres universitaires islandais, avec une petite aide de leurs étudiants. Ils ont essayé plutôt de ramasser des termes déjà utilisés dans les milieux littéraires que d'inventer des nouveaux. Il y a donc des mots islandais traditionnels (p.ex. *kenning* ou *þula* susmentionnés), mais la plupart des termes sont des mots composés étant des mots descriptifs ou des calques des termes et expressions étrangers qui les accompagnent en tant que termes alternatifs dans l'usage, p.ex. *goðsögn* (lit. 'récit de dieux') = *mýþa* 'mythe' ou bien *hluti í stað heildar* (lit. 'une partie au lieu de tout') = lat. *pars pro toto*. Un tiers est constitué par les emprunts sans équivalents islandais : emprunts intégraux sans adaptation, p.ex. *canzone*, *commedia dell'arte*, *chanson de geste*, *jongleurs* ou bien déjà adaptés, p.ex. *melódrama*, *kabarett*, *sálmar* 'psaumes' et *Passíusálmar* 'Psaumes de la Passion'[32]. Pourtant, parfois il y a des imprécisions : p.ex. le terme *umritun* est juxtaposé à *periphrasis* (qui est son calque), tandis qu'actuellement *umritun* fonctionne déjà plutôt au sens de 'translittération', ou bien le terme *orðaleikur* (lit. 'jeu de mots') avec *paronomasia*, mais actuellement il peut embrasser d'autres sens. En outre, dans ce recueil, on ne trouve pas d'équivalents pour p.ex. la paraphrase pour laquelle d'autres dictionnaires généraux islandais donnent seulement des explications descriptives (voir le tableau ci-dessous).

III.3. Finnois

Les termes finnois de la littérature ont été forgés principalement au XIX[e] siècle, ce qui reflète certainement la force du réveil national des Finlandais à cette époque. Il est significatif que le terme-clé *kirjallisuus* 'littérature' n'a été inventé en finnois qu'1831. Son auteur est Elias Lönnrot, futur auteur du *Kalevala*, épopée nationale finlandaise qui paraîtra en 1835. Avant, on avait utilisé divers termes finnois pour cette notion, p.ex. : *kirjakeinot* 'arcanes livresques, manières d'écrire', *kirjalliset konstit* 'moyens écrits', le néologisme *oppimus* 'science/scient-ique' ou l'internationalisme *litera-*

31 J. Benediktsson, *Hugtök og heiti í bókmenntafræði*, Reykjavík 1983.

32 En fait, *Passíusálmar* c'est le titre d'un important recueil de psaumes écrits par Hallgrímur Pétursson (1614–1674), l'un des plus grands poètes islandais. C'est à son honneur que la plus grande église de Reykjavík porte le nom de *Hallgrímskirkja* (église de Hallgrímur).

tuuri[33] (sans doute emprunté au suédois *litteratur*). Or, en janvier 1831, un groupe de jeunes intellectuels de l'Université de Helsinki[34] a décidé de fonder la Société de littérature finnoise, mais le problème était le manque d'un terme exact finnois pour la littérature. Lönnrot l'a inventé à la base du mot *kirja* 'livre', d'autant plus que l'adjectif *kirjallinen* 'écrit ; littéraire' était utilisé depuis 1614[35]. Ainsi, la Société de littérature finnoise est-elle née sous son nom officiel : *Suomalaisen Kirjallisuuden Seura*.

Voici quelques autres termes vernaculaires avec les dates de leur première attestation et les noms de leurs forgeurs[36] : *kaunokirjallisuus* 'belles-lettres' (1853, D.E.D. Europaeus), *runous* (1838, C. Helenius), *runousoppi* 'poétique' (1863, A. Ahlqvist), *runojalka* 'pied' (1860, A. Ahlqvist), *näytelmä* 'spectacle, pièce de théâtre, drame' (1847, anonyme), *huvinäytelmä* 'comédie' (1891, S. Alkio)[37], *tavu* 'syllabe' (1847, E. Lönnrot), *säe* 'vers, ligne' (1889, C.F. Nordlund), *kertosäe* 'refrain' (1847, Europaeus), *loppusointu* 'rime' (1835, anonyme) ; *alkusointu* 'allitération' (1835, anonyme ; mais avant, en 1828, C.A. Gottlund proposait *alkusointuminen*, ensuite en 1842 A. Wikman : *alkusointumus*, et *alkusointo* en 1853 par Europaeus) ; *mitta* 'mesure, mètre' (1845) et *runomitta* 'mètre poétique' (1839) par E. Lönnrot, mais en 1821, un anonyme proposait aussi *tahtimitta* 'mesure de tact', etc.

En outre, il y a quelques emprunts dans leur forme fennisée, mais facilement reconnaissables : *romaani* (1835, E. Lönnrot), *lyriikka* (1865, F. Ahlman), *draama* (1866, J. Calamnius), *komedia* (1838, C. Helenius), *balladi* (1855, A. Ahlqvist)[38], *novelli* (1847, anonyme), *riimi* (1838, C. Helenius), *rytmi* (1853, Europaeus qui, en même temps, proposait le terme *poljento*), *stroofi* (1899, J.A. Hahnsson), etc.

Puisque le suédois était la langue des élites en Finlande, c'est lui qui a été la source de la plupart de ces internationalismes. Pour le voir, il suffit de

33 Voir https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:kirjallisuus et https://www.finlit.fi/fi/suomalaisen-kirjallisuuden-seura/sks-pahkinankuoressa#.Yv1-i-zP1aS [accès : le 31 juillet 2022].

34 À l'époque, son nom était « Université impériale Alexandre ». Elle était une forme de continuation de l'Académie de Åbo, transférée à Helsinki en 1828, après un grand incendie de Turku (suéd. Åbo). Lönnrot en tant qu'étudiant en médecine, est venu de Turku à Helsinki justement avec l'université transférée.

35 Ensuite, entre autres, on a aussi inventé *kirjain* 'lettre (signe graphique)' (1834), parce qu'avant on avait utilisé *bokstawi* (du suédois *bokstav*) et son calque finnois *kirjansauwa*. Voir *Suomen sanojen alkuperä*, Helsinki 1992, t. 1, p. 369.

36 Les données ont été puisées principalement dans M. Rapola, *Sanastomme ensiesiintymiä Agricolasta Yrjö-Koskiseen*, Helsinki 1960, mais aussi sur le site *Kielipankki*, https://sanat.csc.fi/wiki/Rapolan_1800-sanasto [accès : le 31 juillet 2022] et sur le site de *Tieteentermipankki* : https://tieteentermipankki.fi [accès : le 31 juillet 2022].

37 Le terme *huvinäytelmä* 'comédie' est déjà considéré comme obsolète. Il y a eu aussi un autre terme : *ilveilys* utilisé par Theodolinda Hahnsson en 1888, mais sans aucune continuation.

38 En 1853, Europaeus proposait pour 'ballade' le terme *kertomaruno*, mais il n'est plus utilisé.

regarder leurs équivalents suédois : *roman*, *lyrik*, *drama*, *komedi*, *ballad*, *novell*, *rim*, *rytm*, *strof*, dont les origines gréco-latines sont faciles à déceler.

III.4. Hongrois

Le terme hongrois *irodalom* 'littérature' date de 1832, donc de l'époque de la réforme linguistique. Son probable auteur, Pál Szemere, écrivain hongrois qui popularisait la connaissance de la littérature, aurait créé ce terme par la dérivation du verbe *ír* 'écrire' + suffixe nominal *-dalom*. Son origine aurait pu être influencée par le mot allemand *Schrifttum*[39] 'ensemble des écrits publiés dans un domaine spécialisé ou sur un sujet précis', dérivé de *Schrift* 'écriture ; document écrit', du verbe *schreiben* 'écrire'. En outre, l'écrivain est *irodalmár* (1856) ou *szépíró* (1761) qui correspond à l'all. *Schönschreiber* (cf. ang. *belletrist* ou pol. *beletrysta*), dont l'origine serait fr. *belles-lettres*.

Avant, on avait utilisé le terme *literatúra* issu du latin et attesté depuis 1729, mais le terme *irodalom* l'a complètement supplanté et actuellement *literatúra* est obsolète. Les dérivés de ce terme étaient *literátor* 'écrivain, homme de lettres' (1789) et *literátus* (adj. et subs.) 'érudit qui a une grande formation littéraire ; écrivain, homme de lettres' (1806)[40].

Le renouveau linguistique a aussi touché le mot comme : *poézis* 'poésie' (1605) > *költészet* (1830) et *poéta* (1490) > *költő* — vieux mot qui était d'abord un adjectif ('inventif, créatif', attesté vers 1395) devenu ensuite un substantif (1643), d'abord dans le sens général 'inventeur, créateur', précisé ensuite dans *versköltő* 'créateur de vers' et dans l'expression *verset költ* '(il) compose un vers', pour acquérir ensuite le sens 'poète'. Ainsi, ces dérivés du verbe *költ* 'inventer, créer, composer' dominent-ils aujourd'hui dans le monde hongrois de la poésie, sans oublier complètement les termes internationaux considérés déjà comme obsolètes : *poétika* 'poétique' (subst. attesté depuis 1653, actuellement *költészettan*), *poétikus* 'poétique' (adj. attesté depuis 1789, actuellement *költői*) et *poéma* (attesté depuis 1767, actuellement *költemény*, attesté depuis 1621, ou bien *vers* — emprunt au latin depuis 1372)[41].

La réforme linguistique hongroise a aussi changé d'autres emprunts, p.ex. : *komédia* (1559) > *vígjáték* (1750), *anekdota* (1789) > *adoma* (1851), *ritmus* (1531) > *ütem* (1843), *irónia* (1613) > *gúny* (1805), *strófa* (1659) > *versszak* (1835), *trópus* (1763) > *szókép* (1909), etc.[42] Une curiosité est le mot *alagya* 'élégie', entré dans la langue hongroise au XVI[e] s., quoique

[39] G. Zaicz (szerk.), *Etimológiai szótár*, Budapest 2006, p. 342.
[40] Ibidem, p. 491.
[41] Ibidem, p. 443, 650, 908.
[42] Voir ibidem et K. Szily, *A magyar nyelvújítás szótára*, Budapest 1902.

depuis 1604 on utilise aussi la forme *elégia*[43] : pendant la période de la réforme linguistique, *alagya* en tant que terme « magyarisé » s'est trouvé dans la langue littéraire, pour ensuite devenir obsolète dans la seconde moitié du XIX[e] s.[44], et actuellement on n'utilise que le terme *elégia*.

En revenant à l'initiative de *Magyar Nyelvi Szolgáltató Iroda* (Bureau de Services de la Langue Hongroise) que nous avons mentionnée plus haut, en été 2022, nous avons consulté le site de ce bureau (https://www.szomagyarito.hu/), pour voir les propositions des internautes de « magyarisation » de quelques termes discutés dans cet article, p.ex. : *dráma* > *érzelemmű* 'œuvre de sentiments/émotions' (4+, 2–)[45], *próza* > *folyóbeszéd* 'discours courant' (4+, 4–) ; mais *allegória* a 3 propositions : *kiterjesztett azonosítás* 'identification étendue' (1+, 1–), *összevont hasonlat* 'comparaison concentrée/consolidée' (1+, 1–), *fogalomábra* 'figure/schéma d'idées' (0+, 4–) ; de même *óda* a 3 propositions : *dicshimnusz*[46] 'hymne de louanges' (5+, 5–), *magasdal* 'chant élevé/haut', (4+, 11–), *foha* 'supplication, prière suppliante'[47] (3+, 10–), etc. Les termes *elégia*, *szonett*, *tragédia*, *tragikomédia* sont dans le répertoire du site mais n'ont pas encore de propositions de leurs équivalents. Les termes *ballada*, *anafora*, *eufémizmus*, *rím* n'ont même pas leurs entrées dans le répertoire du site, comme s'ils étaient irremplaçables...

IV. Tableau comparatif d'exemples de la terminologie littéraire

Enfin faisons une petite comparaison. Les exemples ci-dessous sont seulement un petit échantillon de la terminologie littéraire actuelle des langues choisies.

Français	Lituanien	Islandais	Finnois	Hongrois
littérature / belles-lettres	literatūra	bókmenntir	kirjallisuus / kaunokirjallisuus	irodalom / szépirodalom
poétique	poetika	skáldskaparlist	runousoppi	költészettan, poétika

43 G. Zaicz (szerk.), *Etimológiai szótár*, Budapest 2006, p. 173.

44 Selon I. Tótfalusi (szerk.), *Magyar etimológiai szótár*, Budapest 2004.

45 Il s'agit des voix des votants : les « plus » (+) signifient 'pour', les « minus » (–) signifient 'contre'.

46 Remarquons que *himnusz* 'hymne' est un emprunt au grec quand même.

47 L'origine de ce terme serait *fohász* 'prière' issu du verbe *fohászkodik* 'prier, faire une prière', dérivé de *fú(j)* 'souffler; soupirer'. Voir I. Tótfalusi (szerk.), *Magyar etimológiai szótár*, Budapest 2004.

Français	Lituanien	Islandais	Finnois	Hongrois
poésie	poezija	ljóðlist, skáldskapur, kveðskapur, ljóðmæli, kvæði, ljóðagerð	runous	költészet
lyrique	lyrika	hörpuljóð	lyriikka	líra[1]
drame	drama	sjónleikur, leikrit	draama	dráma
théâtre	teatras	leikhús	teatteri	színház
pièce (de théâtre)	pjesė	sjónleikur, leikrit	näytelmä	(szín)darab
prose	proza	óbundið mál	proosa	próza
style / stylistique	stilius / stilistika	stíll / stílfræði	tyyli / stilistiikka/ tyylintutkimus / tyylioppi[2]	stílus / stilisztika
rhétorique	retorika	mælska, mælskufræði, mælskulist	retoriikka, puhetaito	szónoklattan, ékesszólástan, retorika
allégorie	alegorija	táknsaga, líkingarsaga, allegória	allegoria	allegória
ballade	baladė	þjóðsögukvæði, streng-leikakvæði, götuvísa	balladi	ballada
élégie	elegija	sorgarljóð, harmaljóð	elegia	elégia
épopée	epopėja, epas	söguljóð, kviða, hetjuljóð, óðsaga, epísk kvæði	eepos, epopea	eposz, hősköltemény
hymne	giesmė, himnas	lofsöngur, sálmur	hymni	himnusz
ode	odė	óðurinn, óða, stutt kvæði	oodi	óda
sonnet	sonetas	sonnetta	sonetti	szonett
nouvelle	novelė	skáldsaga[3]	novelli, pie-noisromaani	kisregény

Français	Lituanien	Islandais	Finnois	Hongrois
comédie	komedija	grínleikur, grínmynd, gleðileikur, gamanleikur	komedia, huvinäytelmä	vígjáték, komédia
tragédie	tragedija	sorgarleikur, harmleikur	tragedia, murhenäytelmä	tragédia
tragicomédie	tragikomedija	blendingur af harmleik og gleðileik[4]	tragikomedia	tragikomédia
psaume	psalmė	sálmur	virsi, psalmi	zsoltár[5]
pamphlet	pamfletas	bæklingur, flugrit	pamfletti	pamflet
anecdote	anekdotas	smásaga, skrítla	anekdootti	anekdota, adoma
calembour	kalambūras	orðaleikur	sanaleikki	szójáték
aphorisme	aforizmas	spakmæli, kjarnyrði	aforismi	aforizma
pastiche	pastišas	stæling, pastiche	pastissi	stílusutánzat
parodie	parodija	skopstæling, paródía	parodia, ivamukaelma	paródia
satire	satyra	háðsádeila, satíra	satiiri	szatíra
cabaret	kabaretas	kabarett	kabaree	kabaré
essai	esė	ritgerð	essee	esszé
limerick	limerikas	limra	limerikki	limerick
versification	eiliavimas, versifikacija	bragfræði	versifikaatio	verselés
vers	eilė	vers, erindi, ljóð	säe	vers(sor)
prosodie	prozodija	samstafnafræði	prosodia	prozódia, szövegmondás
strophe	posmas, strofa	erindi, vísa	säkeistö, stroofi	versszak, strófa
refrain	priedainis, refrenas	stef	refrengi, kertosäe	refrén, ismétlődő sor
métrique	eilėdara, metrika	bragfræði	metriikka, mittasysteemi, metrinen systeemi	verstan, metrika

Français	Lituanien	Islandais	Finnois	Hongrois
mètre	metras	bragarháttur[6]	runomitta, metrumi	versmérték, metrum
pied	pėda	bragliður, kveða	runojalka, runopolvi	(vers)láb
rythme	ritmas	hljóðfall, kveðandi, taktur, hrynjandi	rytmi, poljento	ütem, ritmus
syllabe	skiemuo	samstafa, atkvæði	tavu	szótag
rime	rimas	rím, hending (í kveðskap), skáldskapur	riimi, loppusointu	rím
figure (de style)	(stilistinė) figūra	stílbragð	figura, figuura, lausemuoto	(stílus)alakzat
allusion	aliuzija	tilbending	alluusio	célzás, allúzió
épigramme	epigrama	fyndnistaka, stutt fyndniskvæði	epigrammi	epigramma
anagramme	anagrama	stafavíxl á orði, svo að nýtt orð myndast	anagrammi	anagramma
anaphore	anafora	klifun, runklifun, anafóra	anafora	anafora
allitération	aliteracija	stuðlasetning	alkusointu, allitteraatio	alliteráció
assonance	asonansas	hending	puolisointu, assonanssi	asszonánc
emphase	pabrėžimas	áhersla, ákafi	emfaasi, korostus	emfázis, érzelmi nyomaték, fellengzőség
euphémisme	eufemizmas	fegrunarheiti, skrauthvörf, eigrunarorð, vægt orðatiltæki	eufemismi, kiertoilmaus	eufémizmus
ironie	ironija	írónía, háð	ironia	irónia, gúny
métaphore	metafora, pernaša	myndhverfing, myndhvörf, myndlíking, óeiginlegt orðatiltæki	metafora	metafora
métonymie	metonimija	nafnskipti	metonymia	metonímia

Français	Lituanien	Islandais	Finnois	Hongrois
synecdoque	sinekdocha	meðskilningur, ífylling, sýnekdóka	synekdokee	szinekdoché
trope	tropas	stílbragð	trooppi, kielikuva	szókép, trópus
paraphrase	parafrazė	lausleg þýðing[7]	parafraasi	parafrázis
périphrase	perifrazė	snúningur í lengra mál[8], umritun	perifraasi	körülírás
personnification	personifikacija, įasmeninimas	persónugerving	personifikaatio	megszemélyesítés, megtestesülés

Explications: [1]Ce mot signifie aussi ‘lyre’ [2]Le terme fin. *stilistiikka* est un terme plus général, tandis que *tyylitutkimus et tyylioppi* signifient plutôt ‘étude du style’. Le dernier terme *tyylioppi* est déjà obsolète. [3]Le terme islandais est général pour ‘roman’ sans préciser sa longueur, tandis que les termes finnois et hongrois veulent dire littéralement ‘petit roman’. [4]Lit. ‘mélange/hybride de tragédie et comédie’. [5]Sous la forme de ce mot se cache l’emprunt au moyen haut-all. *salter* ‘psautier’ < lat. *psalterium* < gr. anc. Voir G. Zaicz (szerk.), *Etimológiai szótár*, Budapest 2006, p. 940. [6]Mais l’unité de mesure est *metri*. [7]Lit. ‘traduction libre’, mais plusieurs dictionnaires conseillent aussi d’utiliser des locutions verbales *þýða lauslega; segja með öðrum orðum* ‘traduire librement, dire avec d’autres mots’. [8]Lit. ‘tournure vers des termes plus longs’, mais les dictionnaires conseillent aussi de dire d’une manière descriptive, p.ex. s*egja e-ð með mörgum orðum, snúa (e-u) í lengra m*ál ‘dire qqch avec beaucoup de mots, transformer qqch en un discours plus long’. En fait, on pourrait y appliquer le terme islandais *kenning* qui est une sorte de périphrase (quoique par métaphores).

Pour conclure, le tableau montre que :

1. l’islandais possède le plus grand nombre de termes vernaculaires par rapport aux autres langues ; la plupart de ces mots sont des mots descriptifs, souvent avec plusieurs variantes,
2. curieusement, le hongrois occupe la deuxième place, malgré son riche passé latin, abandonné au XIX^{e} s.,
3. le lituanien, généralement considéré par les linguistes comme le plus archaïque d’entre les langues indo-européennes, a quand même un bon nombre d’internationalismes dans sa terminologie littéraire, ce qui est assez étonnant,
4. le finnois a le moins de termes vernaculaires, donc parmi ces quatre langues, il est le plus libéral et internationalisé dans sa terminologie littéraire.

Même si les quatre langues choisies ont passé le renouveau linguistique et littéraire au XIX^{e} s., lors du mouvement du nationalisme romantique, quand elles se trouvaient sous l’influence d’autres langues et cultures, leur

attitude envers les mots d'origine étrangère n'est pas identique : le lituanien, l'islandais et le hongrois ont forgé des terminologies plus puristes que le finnois. Cette différence du finnois peut être expliquée par le fait qu'historiquement, socialement et administrativement cette langue n'est pas entièrement disjointe du suédois (ce sont les deux langues officielles de la République de Finlande) ; or, dans la langue suédoise il y a beaucoup d'emprunts, surtout de gallicismes, donc leur transfert est inévitable. Cet exemple permet de constater que la parenté génétique des langues ne joue aucun rôle dans le purisme (les langues choisies appartiennent à la famille indo-européenne et à la famille ouralienne). Finalement, ce sont donc les circonstances historiques qui établissent leur attitude plus ou moins puriste pour accentuer leur identité nationale et se protéger contre les influences des langues dominantes, mais sans couper les liens avec les courants internationaux.

Bibliographie

Bart I., *La Hongrie et les Hongrois*, trad. C. Defourny, A. Fáber, Budapest 2005.

Bernharðsson H., *Spreading the standard : The nineteenth-century standardization of Icelandic and the first Icelandic novel*, « Journal of Historical Sociolinguistics » 2018, vol. 4(2), p. 149–176.

Keinys S., *Maironis ir mūsų literatūros mokslo terminologija*, « Terminologija » 2002, vol. 9, p. 26–54.

Kristinsson A.P., A. Hilmarsson-Dunn, *Implications of language contact: Evaluating the appropriateness of borrowings in written Icelandic*, [in :] *New Trends in Nordic and General Linguistics*, ed. M. Hilpert et al., Berlin 2015, p. 55–67.

Kvašytė R., *Lietuvių ir latvių stilistikos terminija gretinamuoju aspektu*, [in :] *Lietuvių ir latvių gretinamosios stilistikos klausimai*, réd. R. Kvašytė et al., Šiauliai 2006, p. 54–63.

Laitinen K., *Suomen kirjallisuuden historia*, Helsinki 1981.

Lehikoinen L., S. Kiuru, *Kirjasuomen kehitys*, Helsinki 2001.

Mitkevičienė A., *Epo, lyrikos, dramos žanrų ir kitų klasifikacijos vienetų pavadinimai pirmuose lietuviškuose literatūros teorijos vadovėliuose*, « Terminologija » 2005, vol. 12, p. 81–106.

Mitkevičienė A., *Figūrų ir tropų pavadinimai 1918–1940 m. literatūros mokslo darbuose*, « Terminologija » 2014, vol. 21, p. 176–191.

Mitkevičienė A., *Lietuvos Nepriklausomybės Akto signataras : Kazys Bizauskas ir lietuvių literatūros mokslo terminija*, « Terminologija » 2018, vol. 25, p. 201–234.

Mitkevičienė A., *Sinoniminiai terminai 1918–1940 metų lietuvių literatūros mokslo darbuose*, « Lietuvių Kalba » 2015, vol. 9, p. 1–23.

Mitkevičienė A., *Terminologijos komisijos (1921–1926) vaidmuo lietuvių literatūros mokslo terminijos istorijoje*, « Terminologija » 2013, vol. 20, p. 172–179.

Mitkevičienė A., *V. Dubo visuotinės literatūros vadovėlio terminų variantai*, « Terminologija » 2004, vol. 11, p. 119–144.
Ólafsson V., *Hugtök og heiti í bókmenntafræði*, « Orð og tunga » 2009, vol. 11, p. 101–116.
Piročkinas A., *Jonas Jablonskis (1860–1930) et le réveil de la langue lituanienne*, « Cahiers Lituaniens » 2003, vol. 4, p. 23–30.
Rapak W., *La littérature, la littérarité et le littéraire : (entre « Qu'est-ce que la littérature ? » essentialiste et « Quand est-ce de la littérature ? » conditionaliste). P. 1*, « Romanica Cracoviensia » 2004, vol. 4, p. 119–136.
Rapak W., *La littérature, la littérarité et le littéraire : (entre « Qu'est-ce que la littérature ? » essentialiste et « Quand est-ce de la littérature ? » conditionaliste). P. 2*, « Romanica Cracoviensia » 2005, vol. 5, p. 189–203.
Vikør L., *Language purism in the Nordic countries*, « International Journal of the Sociology of Language » 2010, vol. 204, p. 9–30.
Wahl B., *Isländisch : Sprachplanung und Sprachpurismus*, Heidelberg 2008.
Zinkevičius Z., *The history of the Lithuanian language*, Vilnius 1998.

Choix de dictionnaires et sources terminologiques

Benediktsson J., *Hugtök og heiti í bókmenntafræði*, Reykjavík 1983.
Hosiaisluoma Y., *Kirjallisuuden sanakirja*, Helsinki 2003.
Literatūros terminų žodynas, Vilnius 1962.
Rapola M., *Sanastomme ensiesiintymiä Agricolasta Yrjö-Koskiseen*, Helsinki 1960.
Szathmári I. (szerk.), *Alakzatlexikon : A retorikai és stilisztikai alakzatok kézikönyve*, Budapest 2008.
Szily K., *A magyar nyelvújítás szótára*, Budapest 1902.
Tieteentermipankki, https://tieteentermipankki.fi [accès : le 31 juillet 2022].
Tótfalusi I. (szerk.), *Magyar etimológiai szótár*, Budapest 2004, https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-etimologiai-szotar-F14D3/ [accès : le 29 juillet 2022].
Suomen sanojen alkuperä, Helsinki 1992.
Trésor de la Langue Française informatisé, https://www.cnrtl.fr/definition/ [accès : le 28 juillet 2022].
Visuotinė lietuvių enciklopedija, https://www.vle.lt/ [accès : le 31 juillet 2022].
Zaicz G. (szerk.), *Etimológiai szótár*, Budapest 2006.

Humanities and Cultural Studies
ISSN 2657-8972
2022, vol. 3, no. 4, p. 155–171
DOI: 10.55225/hcs.468
Licencja / License: CC BY-NC 4.0

Anna Grabowska
Akademia Nauk Stosowanych w Tarnowie
a_grabowska@anstar.edu.pl
https://orcid.org/0000-0002-4567-6210

Założenia interkomprehensji w językach pokrewnych a rozwijanie autonomii studenta w kształceniu językowym

The assumptions of intercomprehension in related languages and the development of student autonomy in language education

Abstrakt

Interkomprehensja jest nowym podejściem do opanowywania języków i osiągania różnojęzyczności (kilkujęzyczności). Jako zjawisko wielopłaszczyznowe wpisuje się w oczekiwania użytkowników języków obcych w wielojęzycznych społeczeństwach współczesnej Europy. U podstaw interkomprehensji leży potrzeba uzyskania większej autonomii w kontaktach językowych. Celem artykułu jest ukazanie założeń interkomprehensji w kontekście rozważań o autonomii, w tym przedstawienie metody EuroCom(Rom), przytoczenie indywidualnych cech uczącego się sprzyjających rozumieniu i ważnych dla rozwoju postawy autonomicznej, a także podkreślenie roli osoby nauczającej.

Słowa kluczowe:

autonomia, interkomprehensja, kilkujęzyczność

Informacja o artykule / Article information

Otrzymano (Received): 20.11.2022 • Przyjęto do druku (Accepted): 06.12.2022 • Opublikowano (Published): grudzień (December) 2022

Abstract

Intercomprehension is a new approach to language acquisition and achieving plurilingualism. As a multifaceted phenomenon, it meets the expectations of foreign language users in multilingual communities of contemporary Europe. Intercomprehension results from the need of language users for greater autonomy in their linguistic contacts. The aim of the article is to show the assumptions of intercomprehension in terms of autonomy, to present EuroCom(Rom) method, to quote individual learner characteristics that enhance comprehension and are important for the development of an autonomous attitude, and finally to emphasise the teacher's role.

Keywords

autonomy, intercomprehension, plurilingualism

Wprowadzenie

Celem niniejszego artykułu jest ukazanie założeń interkomprehensji w kontekście rozważań o autonomii. Franz-Joseph Meissner, uznając autonomizację za podstawową kwestię dydaktyki języków i kultur, odniósł ją do rozważań o interkomprehensji i zadał pytanie, w jakiej mierze podejście dla niej właściwe pozwala wspierać autonomizację uczących się? I dodał, że próba udzielenia odpowiedzi na to pytanie prowadzi do innych, na przykład do tego, „[...] jaka relacja łączy podejście interkomprehensywne z pojęciem autonomii i autonomizacji uczącego się oraz w jaki sposób te dwa pojęcia się uzupełniają?"[1]. W poszukiwaniu odpowiedzi, poniżej przedstawimy założenia interkomprehensji i scharakteryzujemy proponowane metody stosowane w tym podejściu (zwłaszcza EuroComRom). Spróbujemy odpowiedzieć, czy metody te i pomoce oferowane uczącemu się dla poznania samego siebie sprzyjają rozwojowi postawy autonomicznej oraz przyjrzymy się roli, jaką pełni nauczyciel — czy wspiera on rozwój autonomii ucznia.

Podejście właściwe interkomprehensji a autonomia osoby uczącej się

Założenia interkomprehensji i jej charakterystyka

Przesłanki, na których bazuje interkomprehensja, wpisują się w dążenia Europejczyków do kilkujęzyczności oraz do instytucjonalnej wielojęzyczności, tak ważnych współcześnie w wymiarze jednostkowym, jak

[1] *Lernerautonomie durch Interkomprehension. Promoting Learner Autonomy Through Intercomprehension. L'autonomisation de l'apprenant par l'intercompréhension*, red. P. Doyé, F.-J. Meissner, Tübingen 2010, s. 9.

i społecznym. Natomiast pojęcie autonomii towarzyszy rozważaniom glottodydaktycznym, zwłaszcza takim, których przedmiotem jest całościowa, osobista kompetencja komunikacyjna uczącego się osiągana w języku obcym. Wydaje się to w pełni uzasadnione, gdyż osiągnięcie samodzielności językowej przez użytkownika następuje na wyższych poziomach znajomości języka obcego. Jednak na przestrzeni ostatnich ponad dwudziestu lat obserwuje się dowartościowanie kompetencji cząstkowych w różnych językach[2]. Dalsze rozważania o autonomii w kontekście interkomprehensji stają się zasadne przy założeniu, że już sama kompetencja cząstkowa w zakresie sprawności receptywnych jest pożądana i warto stawać się samodzielnym choćby tylko w rozumieniu nieznanych dotąd języków. Założenia polityki europejskiej znajdują odzwierciedlenie w dydaktyce języków obcych. W powstającą wciąż dydaktykę różnojęzyczności wpisuje się interkomprehensja (odtąd w tekście artykułu IC), która jako rzeczownik pospolity znaczy „między-rozumienie" lub „wzajemne rozumienie". Jako zjawisko niejednorodne i wielopłaszczyznowe odpowiada oczekiwaniom Europejczyków w wielojęzycznych społeczeństwach współczesności. IC w najszerszym i pierwotnym zamyśle zakłada wypowiadanie się w swoim języku i rozumienie języka rozmówcy, używającego właściwego sobie języka ojczystego lub kolejnego języka[3]. Już podróżnicy w odległych wiekach, zwłaszcza w epoce średniowiecza i renesansu, przemierzając Morze Śródziemne i przyległe doń tereny, wypracowywali własne sposoby umożliwiające kontakt w dialektach i językach romańskich z mieszkańcami ziem, do których przybywali. Reprezentatywną, bo najsławniejszą wśród żeglarzy, ale i tajemniczą pod tym względem postacią pozostaje Krzysztof Kolumb[4].

Powyższa możliwość i umiejętność rozumienia, praktykowana przez ludzkość od wieków, a obecnie znana jako IC, podlega kształtowaniu dydaktycznemu. Zakłada nierównoczesne nabywanie sprawności językowych w języku pokrewnym (lub w kilku językach), od sprawności receptywnych poczynając. Wykorzystuje podobieństwo i pokrewieństwo językowe. Wielość i różnorodność kontekstów, a także konfiguracji językowych użytkowników sprawia, że od lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia IC znajduje wyraz w licznych projektach dydaktycznych. Dla dorosłego uczącego się umiejętność rozumienia tekstu czytanego bywa

2 Zob. *Europejski system opisu kształcenia językowego: uczenie się, nauczanie, ocenianie*, Warszawa 2003.

3 Zob. P. Escudé, P. Janin, *Le point sur l'intercompréhension, clé du plurilinguisme*, Paris 2010, s. 28; C. Degache, *Concevoir un dispositif de formation en ligne de formateurs à la compréhension et à l'interaction plurilingues*, [w:] *S'entendre entre langues voisines: vers l'intercompréhension*, red. V. Conti, F. Grin, Genève 2008, s. 299–322.

4 Zob. C. Blanche-Benveniste, *Comment retrouver l'expérience des anciens voyageurs en terres de langues romanes?*, [w:] Tamże, s. 33–51.

stosunkowo łatwo osiągalną sprawnością, która daje szeroki dostęp do różnych źródeł informacji oraz niezależność od tłumaczeń[5]. Rozważano nawet zastosowanie IC na forach międzynarodowych i wspomnieć należy o propozycjach nauki i treningu rozumienia języków, pojawiających się w instytucjach unijnych, które pozwoliłyby nabyć umiejętności rozumienia języków i oszczędzać na tłumaczeniach[6].

Metody i projekty oparte na założeniach IC, których wykaz (zapewne niekompletny ze względu na wciąż powstające nowe realizacje) i charakterystykę zamieszczono już w innych pracach[7], uświadamiają uczącemu się istnienie *continuum* językowego (łączącego języki z jednej rodziny, ale nie tylko języki spokrewnione) i wyposażają osobę uczącą się w strategie odkrywania nowych języków. Przeważnie przygoda z IC rozpoczyna się od rozumienia tekstu czytanego (co jest celem zasadniczym lub pomostem do dalszych sprawności). Uczący się zachowuje prawo do przybliżeń i uogólnień w odkrywaniu znaczenia tekstu. Zauważmy, że nie bez znaczenia pozostaje pewna „stałość" tekstu pisanego i związane z nią poczucie stabilności, jakie daje odbiorcy tekstu. Kontakt z językiem pisanym umożliwia uczącemu się — poprzez możliwość powrotów do jego części w dowolnej kolejności — budowanie strategii opartych na wnioskowaniu[8]. Dodajmy, że forma pisana tekstu i brak sztywnych ograniczeń czasowych sprzyjają samodzielnej pracy nad tekstem i jego trudniejszymi fragmentami. Możliwe staje się powracanie do niezrozumiałych wcześniej partii tekstu, stawianie hipotez co do znaczenia i późniejsza, samodzielna ich weryfikacja (po której może nastąpić grupowe omówienie). W licznych projektach rozumienie tekstu czytanego wspierane jest słuchaniem. Punktem wyjścia są zatem sprawności receptywne i właśnie one stają się pomostem do wypowiedzi i interakcji, do których wybrane metody oparte na IC z założenia prowadzą i pozwalają na ich ćwiczenie (np. platforma

5 Por. P. Escudé, P. Janin, *Le point sur l'intercompréhension, clé du plurilinguisme*, Paris 2010; I. Galińska-Inácio i in., *EuroComRom — Siedem sit: Jak od razu czytać teksty w językach romańskich*, Aachen 2004.

6 Propozycja zastosowania IC w Parlamencie Europejskim opisana w: F. Grin, *Pourquoi l'intercompréhension?*, [w:] *S'entendre entre langues voisines: vers l'intercompréhension*, red. V. Conti, F. Grin, Genève 2008, s. 21.

7 Do niektórych projektów powrócimy w dalszej części pracy. Szerzej omówione i scharakteryzowane zostały m.in. w: A. Grabowska, *Interkomprehensja w językach pokrewnych — jej założenia i możliwości adaptacji w nauczaniu języków obcych w Polsce*, [w:] *Problemy współczesnej neofilologii. Wybrane zagadnienia*, red. A. Grabowska, J. Graca, L. Smutek, Tarnów 2013, s. 281–291 oraz w: P.E. Gębal, *Interkomprehensja, strategie mediacyjne i nauczanie języków obcych*, [w:] *Tłumaczenie dydaktyczne w nowoczesnym kształceniu językowym*, red. E. Lipińska, A. Seretny, Kraków 2016, s. 77–93.

8 Zob. P. Escudé, P. Janin, *Le point sur l'intercompréhension, clé du plurilinguisme*, Paris 2010, s. 95–96.

internetowa Galanet)[9]. Podkreślmy, że podejście oferowane przez IC nie wyklucza ani nie zastępuje metod uważanych za „tradycyjne" i „całościowe" (tzn. zakładających rozwój wszystkich sprawności językowych), co potwierdzają Pierre Escudé i Pierre Janin:

> Prawdziwym celem IC jest dostarczenie środków do uczenia się języków. W tym znaczeniu IC nie przeciwstawia się „całościowemu" nauczaniu języków (we wszystkich wymiarach sprawności receptywnych i produktywnych), lecz je przygotowuje, wspomaga i czyni skutecznym[10].

Założenia interkomprehensji a definicja autonomii

Różnorodność metod i projektów realizowanych w ramach podejścia właściwego IC, liczba odkrywanych języków oraz stopień ich pokrewieństwa i podobieństwa, a także czynniki osobowościowe uczących się powodują, że można by je odnieść do różnie pojmowanej autonomii. Formy zajęć zakładające obecność osób uczących się i osoby nauczającej, w tym projekty przewidziane dla dzieci i do realizacji w szkolnej klasie można by zaklasyfikować jako odpowiednie dla modelu pracy w systemie półautonomii, kiedy to, jak pisze Weronika Wilczyńska:

> Podejście dydaktyczne zorientowane jest na promowanie i wzmacnianie postaw podmiotowych i autonomicznych u uczących się, w drodze ich współpracy z osobą nauczającą i innymi uczącymi się, opartą na równoległym, troistym oddziaływaniu: budzeniu samoświadomości uczących się, rozwijaniu ich sprawności uczeniowych oraz zapewnianiu pozytywnego doświadczenia komunikacyjnego[11].

Ponadto autonomia, kojarzona powszechnie ze zdobywaniem coraz to większej samodzielności i skuteczności, pojmowana bywa jako „aktywne ćwiczenie odpowiedzialności własnej uczącego się", jak przytacza Eric Castagne[12], zaznaczający również, że to „autonomia nakładająca odpowiedzialność" stanowi w doniosłej misji edukacyjnej sedno formowania istot ludzkich[13].

---

9 Platforma internetowa Galanet: www.galanet.eu, zakończony, międzynarodowy projekt realizujący założenia IC.

10 P. Escudé, P. Janin, *Le point sur l'intercompréhension, clé du plurilinguisme*, Paris 2010, s. 97 (tłum. własne z j. francuskiego).

11 *Autonomizacja w dydaktyce języków obcych. Doskonalenie się w komunikacji ustnej*, red. W. Wilczyńska, Poznań 2002, s. 331.

12 E. Castagne, *Systémiques, hiérarchisations et autonomisations: vers une dynamique évolutive et adaptive*, [w:] *Lernerautonomie durch Interkomprehension. Promoting Learner Autonomy Through Intercomprehension. L'autonomisation de l'apprenant par l'intercompréhension*, red. P. Doyé, F.-J. Meissner, Tübingen 2010, s. 12.

13 Tamże (tłum. własne z j. francuskiego).

Niektóre z metod rozbudowanych, przewidzianych dla dorosłych należy uznać za stosowne dla rozwijania postawy szeroko pojętej autonomii, sięgającej aż samokształcenia, które jest, jak stwierdza Paul Cyr, „zdolnością do wzięcia odpowiedzialności za własne uczenie się”[14]. Taka definicja jest bardzo obszerna i prowadzi do dalekosiężnych konsekwencji; według cytowanych autorów wiodłaby od postawienia sobie celów uczenia się aż do ewaluacji poprzez określenie zawartości, wybór metod itd. Nie są to jednak pojęcia tożsame, a rozdział daleko posuniętej autonomii od samokształcenia (samouctwa) zaznacza chociażby definicja słownikowa, którą podaje Jean-Paul Cuq[15].

W naszych rozważaniach przyjmujemy definicję autonomii stopniowo nabywanej i podlegającej świadomemu kształtowaniu, jaką podaje W. Wilczyńska. Chodzi zatem o „typ postawy podmiotowej wyrażający się głównie samodzielnością w podejmowaniu, wykonywaniu i ocenianiu zadań. […] Jest ona uznawana przez nas za postawę nie tylko wysoce pożądaną, lecz wręcz nieodzowną na poziomie zaawansowanym, a bardzo korzystną także na wcześniejszych etapach nauki JO”[16]. Powyższa definicja pozwala przyjąć, że autonomia (w ograniczonym zakresie) może charakteryzować uczących się nie tylko na poziomie zaawansowanym, ale także na wcześniejszych etapach nauki języka. Uzyskiwanie autonomii obejmuje również trening strategiczny, prowadzący do zmniejszenia zależności osoby uczącej się od nauczającej. Powyższe stwierdzenia odnoszą się również do badań nad IC, ponieważ opracowania na temat strategii stosowanych podczas rozumienia i interakcji właściwych temu ujęciu są coraz liczniejsze.

Nabywanie sprawności receptywnych a autonomia

Projekty i metody — przykłady realizacji założeń interkomprehensji

Podejście właściwe IC doczekało się różnorodnych realizacji. Przyjęły one postać metod, podręczników, projektów z przeznaczeniem dla różnych grup wiekowych odbiorców. Dostępne są jako podręcznik (np. *EuroComRom*), płyta (*Galatea*) lub strona (platforma) internetowa (*Galanet*, *Galapro*). Obejmują od trzech do siedmiu języków z danej rodziny, przeważnie dla dorosłych (nieliczne dla dzieci). Przeznaczone dla wszystkich grup wiekowych — od dzieci w wieku szkolnym (*Itinéraires Romans*) aż po stu-

[14] P. Cyr, C. Germain, *Les stratégies d’apprentissage*, Paris 1998, s. 129 (tłum. własne z j. francuskiego).

[15] Zob. *Dictionnaire de didactique du français langue étrangère et seconde*, red. J.-P. Cuq, Paris 2003, s. 31 (tłum. własne z j. francuskiego).

[16] *Autonomizacja w dydaktyce języków obcych. Doskonalenie się w komunikacji ustnej*, red. W. Wilczyńska, Poznań 2002, s. 318.

dentów i innych dorosłych użytkowników języków obcych (*Galanet*, *ICE* i wiele innych). Projekt *Galapro* został przygotowany z myślą o przyszłych nauczycielach języków romańskich w podejściu charakterystycznym dla IC. Opracowane zostały także projekty promujące różnojęzyczność wykraczającą poza rodziny językowe, budowaną pomiędzy językami z różnych rodzin językowych[17]. Metody te służą nabywaniu i rozwojowi przede wszystkim sprawności receptywnych (bazując najczęściej na rozumieniu tekstu pisanego — np. *EuRom 4 i 5*), a niektóre z nich także produktywnych i interakcji różnojęzycznej. Opracowane zostały według założeń IC, które wypływają ze studiów kontrastywnych i znajdują swe uzasadnienie w możliwości wykorzystania transferu międzyjęzykowego. Dąży się do kognitywnego wykorzystania pokrewieństwa pomiędzy językami w ramach danej rodziny, ale i pomiędzy rodzinami. Najliczniej jawią się inicjatywy służące nabywaniu rozumienia języków z rodziny romańskiej. Część projektów realizuje również cele interkulturowe. Znaczna liczba metod zawiera materiały do samodzielnej nauki, ale można je wykorzystać również do pracy pod kierunkiem nauczającego.

Metoda EuroCom(Rom)

Jedną z najszerszych inicjatyw w zakresie IC europejskiej (eurokomprehensji) jest metoda *EuroCom*, dzieląca się odpowiednio dla poszczególnych rodzin językowych na: *EuroComRom* (języki romańskie), *EuroComGerm* (języki germańskie) *i EuroComSlav* (języki słowiańskie)[18] oraz opracowanie *EuroComDidact* poświęcone dydaktyce różnojęzyczności. Zauważyć należy mnożące się w ostatnich latach inicjatywy związane z wykorzystaniem podejścia IC w nauczaniu języków słowiańskich. Pojawiają się one w kontekstach nauki rodzimych użytkowników języka słowiańskiego, którzy nabywają inne języki słowiańskie (zwłaszcza zachodniosłowiańskie). Obok takich inicjatyw, jako niezmiernie interesujące i obiecujące z dydaktycznego punktu widzenia jawi się nauczanie języków słowiańskich w takich kontekstach, kiedy to nie nabywają ich Słowianie, ale osoby innych narodowości, których językiem ojczystym nie jest język słowiański, np. Francuzi uczący się języków słowiańskich[19]. Inicjatywy te wpisują się w tak zwaną IC międzyrodzinną.

Dzięki badaczom głównie niemieckiego obszaru językowego powstało szeroko już znane opracowanie określane jako „siedem sit": *EuroComRom*

17 Tamże.

18 W *EuroComSlav*, adaptacji metody *EuroCom* dla rodziny języków słowiańskich, za język wyjściowy przyjęto język rosyjski jako najszerzej znany w Europie język z grupy słowiańskiej.

19 Zob. G. Labbé, *Aborder les langues slaves par l'intercompréhension*, „Miriadi" 2019, nr 1, http://publications.miriadi.net/index.php?id=75 [dostęp: 14 listopada 2022 r.].

— *Siedem sit: Jak od razu czytać teksty w językach romańskich* (wersja polska: Galińska-Inácio Iwona i in. 2004). Podstawowym pojęciem na tym obszarze badań pozostaje transfer. Korzyści wynikające z transferu pozytywnego przewyższają ryzyko interferencji, przy czym ta ostatnia może ulec znacznemu zniwelowaniu dzięki odpowiedniej dydaktyce[20]. Twórcy metody *EuroCom* proponują „siedem sit", czyli schemat analizy językowej, powtarzalny i adoptowalny dla różnych rodzin językowych. „Przesiewanie" początkowo znanych, a następnie właściwych już tylko danemu językowi elementów prowadzi do rozumienia tekstu w tym języku. Zasadniczą treść metody i zawartość podręcznika stanowi siedem filtrów — *les sept tamis, i sette setacci, los siete tamices*, siedem etapów analizy, dzięki którym można odnaleźć elementy znane w każdym nowym języku należącym do określonej grupy typologicznej. W metodzie *EuroComRom* (i analogicznie dla pozostałych rodzin językowych — germańskiej i słowiańskiej) są to hierarchicznie uporządkowane, następujące sita: 1) słownictwo międzynarodowe (tzw. internacjonalne), 2) słownictwo panromańskie (wspólne całej grupie języków romańskich), 3) odpowiedniki fonetyczne, 4) wymowa a pisownia, 5) odpowiedniki syntaktyczne, 6) reguły morfologiczno-składniowe i na końcu — 7) prefiksy i sufiksy, tzw. eurofiksy — lista przedrostków i przyrostków, pochodzących głównie z języka greckiego i łacińskiego, wspólnych dla dużej liczby języków (nie tylko romańskich). Taka lista pozwala dokonać analizy budowy wyrazów pochodnych, a proponowane poziomy prowadzą stopniowo do zrozumienia tekstu w języku określanym jako LEVIR[21]. W siedmiu etapach „przesiewania" uczący się odkrywa w nowym języku to, co już wie z języka ojczystego i innych języków. Podział na siedem stopni służy przejrzystości i ułatwia uczącemu się zrozumienie procesów prowadzących do ogólnego zrozumienia tekstu oraz pozwala na stosowanie różnych poziomów analizy. Zakłada przejście od ewidentnego rozpoznania elementów (słów transparentnych, które w różnych językach zachowują łatwo dostrzegalny, wspólny źródłosłów, a w językach romańskich jest to najczęściej źródłosłów łaciński), do trudniejszych przypadków wymagających dokładniejszej analizy i wnioskowania. Dla uzupełnienia wiedzy o językach Autorzy *EuroCom* przedstawiają w drugiej części *miniportrety* sześciu języków romańskich, którymi mówi łącznie 750 mln ludzi na świecie. *Miniportrety* składają się z charakterystyki przedstawiającej typowe cechy języka oraz z *minileksyki*, która zawiera 400 usystematyzowanych, najczęstszych elementów leksykalnych

[20] Por. F.-J. Meissner, *Le transfert dans la didactique du plurilinguisme*, [w:] *EuroCom. Mehrsprachiges Europa durch Interkomprehension in Sprachfamilien. Tagungsband des Internationalen Fachkongresses in Hagen, 9.–10. November 2001*, red. G. Kischel, Hagen 2002, s. 46–58.

[21] LEVIR — używane w IC pojęcie w j. francuskim, utworzone od pierwszych liter wyrazów: L*angue* E*trangère* V*oisine* I*nconnue* R*omane* oznacza: 'obcy', 'pokrewny', 'nieznany język romański'.

(różnych części mowy). W ten sposób uczący się zyskuje solidne zasoby do rozwoju kompetencji receptywnej.

Wraz z Autorami metody podkreślmy, że kompetencja receptywna, zwłaszcza w kilku językach, jest sama w sobie ważnym celem, który warto osiągnąć. Proponowany schemat siedmiostopniowej analizy może stać się rzeczywiście cenną pomocą w samodzielnym odkrywaniu języków należących do najważniejszych rodzin. Metoda ta jawi się zatem jako „teren", ale i „narzędzie" umożliwiające praktykę dydaktyczną zmierzającą do autonomizacji, a nawet jako pewien zbiór materiałów użytecznych w samokształceniu. Daje możliwość indywidualnych regulacji w czasie w zależności od tempa pracy i osobistych uwarunkowań. Jak dotąd brakuje jednak obszernego zestawu tekstów do osobistej lektury i analizy, którego przygotowanie postulowali sami Autorzy metody. Ale łatwość dostępu do tekstów obcojęzycznych (choćby ze źródeł internetowych) poniekąd niweluje ten brak. Użytkownik może sam znaleźć teksty odpowiadające własnym zainteresowaniom i potrzebom.

Kierunki przemian, jakim podlega rzeczywistość, skłaniają do wyrażenia opinii, że metoda ta może okazać się przydatna tym, którzy zechcą poznać nowy język, np. osobom czynnym zawodowo. Właśnie dla takich osób, wykwalifikowanych i pragnących się rozwijać, metoda ta może zostać wykorzystana jako pomoc do przyswojenia języka specjalistycznego z danej dziedziny. W duchu dydaktyki autonomizacji celowe byłoby na początkowym etapie zapoznawania się z językiem, dobieranie tekstów o dużym stopniu transparencji (stosunkowo łatwych do rekonstrukcji znaczeń wyrazów) dla poczucia sukcesu i podtrzymania motywacji. Świadomość odniesionego sukcesu, sprzyjająca budowaniu wiary w siebie, stymuluje dążenie osoby uczącej się do osiągania coraz to większej autonomii.

Metoda *EuroCom* jawi się zatem jako wartościowy sposób odkrywania języków ze względu na jej strukturę oraz możliwości zastosowania jej części w zależności od potrzeb użytkowników. Może prowadzić też do zainteresowania zjawiskami zachodzącymi pomiędzy — jak to ujmuje Ewa Lipińska — „językami w kontakcie"[22], skutkującego wzrostem świadomości metajęzykowej, niezmiernie korzystnej w tym podejściu.

[22] Zob. E. Lipińska, *Język ojczysty, język obcy, język drugi. Wstęp do badań dwujęzyczności*, Kraków 2003, s. 80–97.

Kształtowanie postawy autonomicznej w podejściu właściwym interkomprehensji

Poziom znajomości języka a postawa autonomiczna osoby uczącej się

Rozważania o autonomizacji bywają prowadzone w odniesieniu do kształtowania językowej kompetencji komunikacyjnej na poziomie (średnio) zaawansowanym. Zagadnieniom tym zostały poświęcone obszerne prace ujmujące tę złożoną problematykę w sposób wieloaspektowy i wyczerpujący[23]. Dydaktyka ukierunkowana na uczącego się umożliwia rozwój i wyrażanie się jego podmiotowości osobowej poprzez dążenie do osiągnięcia „indywidualnej sprawności obcojęzycznej"[24]. Czy można zatem mówić o autonomizacji w odniesieniu do tych uczących się, których kompetencja językowa sytuuje się na stosunkowo niskim poziomie? I w odniesieniu do niektórych tylko sprawności? Potwierdzenie zasadności kształtowania postawy autonomicznej na niższych nawet poziomach poznawania języków znajdujemy w poświęconej autonomii, obszernej pracy autorstwa W. Wilczyńskiej:

> Odwoływanie się do autonomii jest zalecane w opanowywaniu różnych przedmiotów nauczania, a uznawane za szczególnie przydatne w przyswajaniu języka obcego. Ograniczymy się tu do przytoczenia jednej tylko, syntetycznej opinii — według doświadczonego nauczyciela i inspektora szkolnego D. Girarda (1995) uczenie się języka obcego jest *bezwartościowe*, o ile nie łączy się ze stopniowym rozwijaniem autonomii ucznia. Ten radykalnie sformułowany pogląd wiąże się naszym zdaniem ze złożonością i „wewnętrznym" charakterem zachowań językowych [...]. Tak więc wspomaganie osoby uczącej się w rozwijaniu jej samodzielności komunikacyjnej i samokształceniowej będziemy traktować jako *naturalny* niejako cel tego ostatniego etapu edukacji (a przynajmniej edukacji instytucjonalnej). W perspektywie tej bylibyśmy wręcz skłonni uznać autonomię za podstawowy wyznacznik dojrzałości jednostki[25].

Powyższe słowa utwierdzają nas w przekonaniu, że kształtowanie postawy autonomicznej jest zasadne na każdym poziomie, w tym także na początkowym etapie odkrywania kolejnego języka. Większość metod i projektów realizujących założenia IC jest przewidziana — jak powiedzieliśmy — dla osób dorosłych. Można zatem oczekiwać, że dorosły uczący się jest osobą w pewnym stopniu autonomiczną, podejmuje bowiem życiowe role i rozliczne obowiązki (lub przygotowuje się do nich), a w jego postawie dostrzega się już rysy podmiotowości, samodzielności, odpowiedzialności.

---

23 Zob. W. Wilczyńska, *Uczyć się czy być nauczanym? O autonomii w przyswajaniu języka obcego*, Warszawa 1999; *Autonomizacja w dydaktyce języków obcych. Doskonalenie się w komunikacji ustnej*, red. W. Wilczyńska, Poznań 2002.

24 W. Wilczyńska, *Uczyć się czy być nauczanym? O autonomii w przyswajaniu języka obcego*, Warszawa 1999, s. 86.

25 Tamże, s. 133, wyróżn. — W. Wilczyńska.

Dążenie do autonomii powinno być tym łatwiejsze. Nie ulega jednak wątpliwości, że osoba ucząca się może coraz pełniej „okazać" swą autonomię właśnie na wyższych poziomach znajomości języka, gdy stosunkowo bogaty zasób środków językowych pozwala jej na indywidualne kształtowanie wypowiedzi i wyrażanie siebie. Jean-Pierre Robert w słowniku *Dictionnaire pratique de didactique du FLE* także wyraża przekonanie o stopniowalności autonomii i stwierdza, że zdobywa się ją powoli[26]. Tym bardziej warto kształtować autonomię od początku nauki, żeby jak najwyższe jej stopnie uczący się mógł osiągnąć w przyszłości.

Kształtowanie postawy autonomicznej studentów — wybrane propozycje

Chociaż kształtowanie postawy autonomicznej towarzyszy kształceniu językowemu, to, niestety, postawy tej nie można nikogo wprost „wyuczyć". Jak zatem wspierać jej rozwój? Opracowano odpowiednie pomoce dla uczących się i nauczycieli. Zauważono szczególne cechy osobowościowe uczących się, których rozwój ma korzystny wpływ na komunikację językową zachodzącą w kontekście rozumienia języka pokrewnego i w sytuacjach interakcji różnojęzycznych. Cechy te zebrał m.in. Paolo E. Balboni, który wylicza szereg czynników, mogących wspomagać lub utrudniać IC, jak i interkomunikację[27]. Zaprezentowaliśmy większość z nich w pracy poświęconej cechom indywidualnym uczestników komunikacji w językach pokrewnych[28]. Ograniczymy się zatem do przypomnienia, że wśród osiemnastu czynników zgrupowanych w cztery kategorie: „typy inteligencji", „style poznawcze i uczenia się", „wybrane cechy osobowości", „aspekty o charakterze społeczno-kulturowym"[29], Autor wymienia także autonomię. Zaznacza, że sporządzony przezeń wykaz czynników może służyć refleksji nad własną postawą i nabywaniu coraz to większej sprawności w interkomunikacji, jakże bliskiej IC. Formularz ten, sporządzony przez P. Balboniego w postaci tabeli, zawiera przeważnie po dwie przeciwstawne sobie cechy i może pomóc uczącemu się stwierdzić, w jakim miejscu owego kontinuum (pomiędzy daną cechą a jej przeciwieństwem) się znajduje, a przynajmniej który biegun danej cechy jest mu bliższy. Autor dedykuje formularz nauczycielom oraz studentom, jeśli zechcą ocenić swą wła-

[26] Tamże, s. 16.

[27] Zob. P.E. Balboni, *Esiste un'attitudine all'intercomunicazione?*, [w:] *Lernerautonomie durch Interkomprehension. Promoting Learner Autonomy Through Intercomprehension. L'autonomisation de l'apprenant par l'intercompréhension*, red. P. Doyé, F.-J. Meissner, Tübingen 2010, s. 17–28.

[28] Zob. A. Grabowska, *Cechy użytkowników języków obcych sprzyjające interkomunikacji (komunikacji w językach pokrewnych)*, „Neofilolog" 2017, nr 48/1, s. 143–157.

[29] Tłumaczenie własne z języka włoskiego. Tabela w obecnej wersji dostępna pod adresem: https://www.itals.it/materiali-didattici [dostęp: 16 listopada 2022 r.].

sną postawę. Zaleca powroty do tabeli i obserwowanie ewolucji własnych przemyśleń i postaw np. co kilka miesięcy. Jej dostępność w wersji elektronicznej nie ogranicza długości sporządzanych notatek i umożliwia ich modyfikowanie w czasie. P. Balboni podsumowuje: „W tabeli znajdziemy punkt poświęcony wyraźnie autonomii. Ten aspekt [...] jest w rzeczywistości wynikiem interakcji wszystkich innych czynników, ale w tabeli jest podstawowy, ponieważ skłania studenta do refleksji nad pojęciem 'autonomia / zależność'"[30].

Refleksje samych studentów i świadectwa kształtowania się ich postawy autonomicznej zamieszcza w swej pracy Maria Giovanna Tassinari. Autorka przedstawia własne „narzędzie do samooceny kompetencji samoregulacji, dynamiczny model autonomii z deskryptorami kompetencji, postaw i zachowań w uczeniu się języków obcych"[31]. Proponowany model, zawierający 120 deskryptorów, w tym 33 makrodeskryptory (opisy odnoszące się do kompetencji ogólnych) i 87 mikrodeskyptorów (kompetencji, postaw czy działań), stanowi rodzaj katalogu, według którego student może ocenić własny proces autonomicznego uczenia się. Narzędzie ma charakter otwarty i nie określa języków ani ich liczby. M.G. Tassinari zamieszcza jedynie fragment formularza w postaci list kontrolnych dotyczących „motywacji, planowania, realizacji, monitorowania i oceny uczenia się oraz współpracy". Pola do wypełnienia przez studentów obejmują w odniesieniu do deskryptorów trzy pionowe rubryki: „1) jestem w stanie, 2) chciałbym się nauczyć, 3) nie jest to dla mnie ważne"[32]. Taka formuła sprzyja zastanowieniu i indywidualnym wyborom. W wyniku refleksji nad tym swoistym katalogiem studenci postawili sobie nowe cele w procesie autonomizacji, a niektórzy podzielili się z Autorką doświadczeniami kilkujęzycznego uczenia się. Na podstawie wyników Autorka stwierdza, że relacje pomiędzy kilkujęzycznym uczeniem się a samooceną kompetencji zasługują na dokładne zbadanie. Zauważa, że z jednej strony, doświadczenia kilkujęzyczności i IC pozwalają wysubtelnić świadomość językową i pogłębić refleksję nad kompetencją językową i metodologiczną, zaś z drugiej, samoocena może przyczynić się do przeniesienia kompetencji i umotywować studenta do uczenia się kilkujęzycznego. Autorka podsumowuje stwierdzeniem, że samoocena i refleksja nad własną postawą

30 Zob. P.E. Balboni, *Esiste un'attitudine all'intercomunicazione?*, [w:] *Lernerautonomie durch Interkomprehension. Promoting Learner Autonomy Through Intercomprehension. L'autonomisation de l'apprenant par l'intercompréhension,* red. P. Doyé, F.-J. Meissner, Tübingen 2010, s. 25–26 (tłum. własne)

31 M.G. Tassinari, *Autonomia d'apprendimento: esperienze d'autovalutazione*, [w:] *Lernerautonomie durch Interkomprehension. Promoting Learner Autonomy Through Intercomprehension. L'autonomisation de l'apprenant par l'intercompréhension,* red. P. Doyé, F.-J. Meissner, Tübingen 2010, s. 164–166 (tłum. własne z j. włoskiego).

32 Tamże.

mogą prowadzić do jej doskonalenia i skłonić do przenoszenia umiejętności i wypracowanych już zachowań na następne języki, dla osiągnięcia choćby cząstkowych kompetencji.

Narzędzia proponowane przez badaczy mają charakter praktyczny i mogą stać się cenną pomocą dla dorosłych uczących się w kształtowaniu postawy autonomicznej. Autorzy podkreślają osobisty charakter refleksji i działań zainteresowanych. Do roli nauczającego należy wyjaśnianie, przedstawienie wartości samooceny i ukazanie kierunków osobistego rozwoju po przeprowadzeniu badania. Jednak to sami uczący się podejmują decyzję o samoocenie i o tym, jakie korzyści zechcą z niej wyciągnąć.

Ku dydaktyce autonomii — zarys roli osoby nauczającej w podejściu IC

W nawiązaniu do przedstawionej już myśli P. Balboniego, osoba nauczająca powinna nade wszystko starać się poznać uczących się, gdyż to specyfika ich potrzeb, celów i szeroko pojętej osobowości wyznacza działania nauczyciela. Według Autora poznanie zespołu cech osobowościowych warunkujących odkrywanie nowego języka pozwoli mu szybciej zrozumieć specyfikę grupy i jednostek, aby nie pomijać lub nie faworyzować np. umysłów intuicyjnych lub przeciwnie, umysłów o bardziej analitycznym podejściu do języka. Ukażemy poniżej niektóre cechy osoby nauczającej i jej rolę, postrzegane w perspektywie IC i kilkujęzyczności.

M.G. Tassinari w osobie nauczającej widzi przewodnika[33]. Jego opinia wyrażona w rozmowie przeprowadzanej na podstawie dokonanej samooceny bywa cennym punktem odniesienia, ponieważ sami studenci niekiedy nie doceniają lub przeceniają własne predyspozycje i umiejętności. Podkreślmy, że odbycie takiej rozmowy, dotyczącej osobistych kwestii, jest wyrazem dużego zaufania studenta wobec nauczającego. Tym solidniejsze i rozleglejsze powinny być kompetencje nauczyciela. Autorka pisze, że samoocena i autorefleksja są zasadne i służą rozwojowi, kiedy decyzję o ich dokonaniu podejmuje uczący się, a więc jeśli nie jest mu ona narzucona z zewnątrz. Dochodzi wtedy do lepszej integracji tych doświadczeń z procesem uczenia się i osobowego wzrostu.

E. Castagne, prezentując różnojęzyczny projekt ICE, podkreśla potrzebę zdefiniowania zadań nauczającego i określenia na nowo ról uczących się[34]. Tego wymaga natura IC, która jest „wielodyscyplinarnym,

33 Tamże.

34 Zob. E. Castagne, *Systémiques, hiérarchisations et autonomisations: vers une dynamique évolutive et adaptive*, [w:] *Lernerautonomie durch Interkomprehension. Promoting Learner Autonomy Through Intercomprehension. L'autonomisation de l'apprenant par l'intercompréhension,* red. P. Doyé, F.-J. Meissner, Tübingen 2010, s. 12. Zob. też *InterCompréhension Européenne* (http://logatome.eu/ice.htm), projekt kierowany przez E. Castagne, poświęcony nauczaniu rozumienia języków z różnych rodzin.

interdyscyplinarnym i ponaddyscyplinarnym" przedmiotem badań. W projekcie ICE uczący się wraz z moderatorami i odpowiedzialnymi za projekt ustalają cele i wybierają sposób ich osiągnięcia. Pomiędzy wszystkimi uczestnikami projektu powstaje więź prawdziwego partnerstwa, oparta na wzajemnym szacunku i pragnieniu wzajemnego uczenia się. Każdy uczestnik jest ważny, a moderator jest jednym spośród nich. Jego doświadczenie i kompetencje dają mu pewne prawa, ale i nakładają nań odpowiedzialność. Taka swobodniejsza atmosfera sprzyja rozwojowi zbiorowych i indywidualnych inicjatyw. Rolą moderatora jest wspieranie poszczególnych uczestników, którzy z kolei stają się liderami podczas kolejnych zajęć. Autor podkreśla, jak subtelną kwestią jest poszukiwanie równowagi pomiędzy autonomią uczących się a wsparciem moderatorów. Dla studentów, kiedy już podjęli się jakiegoś zadania, ważna jest świadomość, że mogą liczyć na bardziej doświadczoną osobę, na „moderatora" lub „tutora"[35]. Zaznacza, że jest to niezwykle istotne w zwiększaniu autonomii i motywacji uczących się oraz w budowaniu zaufania. Praca grupowa stanowi źródło wsparcia i miewa tak wielką wartość, że w wielu sytuacjach studenci mogą się obejść bez moderatora. Korzystanie z jego pomocy podczas zajęć w ramach ICE wtedy, gdy to konieczne, nie jest nigdy postrzegane jako porażka, ale faza uzupełniającego uczenia się i moment osobistego rozwoju, a nawet czynnik wzmacniający zaufanie wspólnotowe i indywidualne. Moderator poświęca czas i siły, na zajęciach i poza nimi, wspomaga uczących się zachowując dystans pozwalający im na dokonywanie wyborów i samodzielne osiąganie sukcesu. Stara się nade wszystko zachować jak najodpowiedniejszą równowagę pomiędzy autonomią i wsparciem, gdyż od tej właściwej równowagi zależy w znacznym stopniu powodzenie projektu. E. Castagne w takiej koncepcji „autonomii czyniącej odpowiedzialnym" dostrzega klucz do osobistego rozwoju studentów i pomyślnej realizacji projektu.

W charakterystyce metody *EuroCom* stwierdziliśmy za F.-J. Meissnerem, że podstawowym pojęciem na tym obszarze badań pozostaje transfer, któremu Autor poświęca osobną pracę[36]. Joanna Boratyńska-Sumara w pracy poświęconej transferowi w języku niemieckim jako L3 u polskich studentów, także akcentuje potrzebę kształtowania go przez nauczycieli: „Zadaniem nauczyciela powinno być więc ciągłe szukanie odpowiedzi na pytanie: Jak wspierać transfer pozytywny? [...] Transferowi pozytywnemu będzie sprzyjać bliskość typologiczna języka angielskiego i niemieckiego"[37].

[35] Tamże, s. 15.

[36] Zob. F.-J. Meissner, *Le transfert dans la didactique du plurilinguisme*, [w:] *EuroCom. Mehrsprachiges Europa durch Interkomprehension in Sprachfamilien. Tagungsband des Internationalen Fachkongresses in Hagen, 9.–10. November 2001*, red. G. Kischel, Hagen 2002, s. 46–58.

[37] J. Boratyńska-Sumara, *Transfer międzyjęzykowy w tworzeniu wypowiedzi pisemnych w języku niemieckim (L3) u polskich studentów filologii angielskiej*, Kraków 2021, s. 197–198.

Badania Autorki pokazują, że to lepiej poznany język angielski „stanowił preferowany punkt odniesienia w recepcji". Powyższe wnioski, wyciągnięte na podstawie obserwacji i badań studentów z językiem angielskim (L2) i niemieckim (L3) wydają się potwierdzać doniosłą rolę transferu w nabywaniu języków pokrewnych. Rozwijanie go niewątpliwie zwiększa autonomię uczących się.

Nabywanie kompetencji różnojęzycznych w grupie może doprowadzić do interesujących podziałów ról i zmiany tradycyjnie pojmowanej roli nauczyciela, jeśli sama grupa składa się z osób o różnych kompetencjach w zakresie różnych języków. Wtedy osoby mogą się wzajemnie uzupełniać i przejmować rolę lidera w zależności od kompetencji w danym języku (np. dla potwierdzenia, że dana rekonstrukcja czy hipoteza znaczeniowa są słuszne). Rola osoby nauczającej w sytuacji kilkujęzycznej przynosi, wraz z nowym kontekstem językowym, nowe wyzwania dla samego nauczyciela, wciąż za mało zbadane.

Podsumowanie

Podejścia właściwe dla IC, materiały i stosowane metody pracy mogą ponad wszelką wątpliwość wpłynąć na rozwój autonomii osób uczących się. Jej kształtowaniu sprzyjają same założenia w tym podejściu, w którym to proponuje się zwykle kilka języków pokrewnych, co wzbudza zainteresowanie ich podobieństwem, ale i odmiennością oraz stanowi wyzwanie i zachętę do samodzielnego ich odkrywania. Ponadto konstrukcja metod umożliwia pracę indywidualną, a opracowane pomoce mogą służyć autorefleksji i świadomej zmianie postawy na bardziej autonomiczną. Wreszcie rola, jaką przyjmuje osoba nauczająca, która wspiera swymi działaniami autonomię uczącego się podczas odkrywania języków, jak i w autorefleksji, umożliwia kształtowanie postawy autonomicznej uczącego się.

Ważnym wyzwaniem pozostaje wciąż opracowanie odpowiednich pomocy (językowych i służących autorefleksji) dla różnych grup odbiorców, a donioślejszym jeszcze — określenie roli, jaką wypada pełnić nauczycielowi w tym kontekście. Kończąc, wyrażamy przekonanie, że proponowane w IC podejście do poznawania języków obcych jest przyszłościowe w kilku zakresach: odkrywania języków, zdobywania wiedzy metajęzykowej i kształtowania postawy autonomicznej.

Bibliografia

Autonomizacja w dydaktyce języków obcych. Doskonalenie się w komunikacji ustnej, red. W. Wilczyńska, Poznań 2002.

Balboni P.E., *Esiste un'attitudine all'intercomunicazione?*, [w:] *Lernerautonomie durch Interkomprehension. Promoting Learner Autonomy Through Intercomprehension. L'autonomisation de l'apprenant par l'intercompréhension*, red. P. Doyé, F.-J. Meissner, Tübingen 2010, s. 17–28.

Balboni P.E., *Scheda di auto-osservazione dell'attitudine alle LS/L2*, https://www.itals.it/materiali-didattici [dostęp: 16 listopada 2022 r.].

Blanche-Benveniste C., *Comment retrouver l'expérience des anciens voyageurs en terres de langues romanes?*, [w:] *S'entendre entre langues voisines: vers l'intercompréhension*, red. V. Conti, F. Grin, Genève 2008, s. 33–51.

Boratyńska-Sumara J., *Transfer międzyjęzykowy w tworzeniu wypowiedzi pisemnych w języku niemieckim (L3) u polskich studentów filologii angielskiej*, Kraków 2021.

Castagne E., *Systémiques, hiérarchisations et autonomisations: vers une dynamique évolutive et adaptive*, [w:] *Lernerautonomie durch Interkomprehension. Promoting Learner Autonomy Through Intercomprehension. L'autonomisation de l'apprenant par l'intercompréhension,* red. P. Doyé, F.-J. Meissner, Tübingen 2010, s. 11–16.

Castagne E., *InterCompréhension Européenne*, http://logatome.eu/ice.htm [dostęp: 16 listopada 2022 r.].

Coste, D., B. North, J. Sheils, J. Trim, (Rada Europy), *Europejski systemem opisu kształcenia językowego: uczenie się, nauczanie, ocenianie*, Warszawa 2003.

Cyr P., C. Germain, *Les stratégies d'apprentissage*, Paris 1998.

Degache C., *Concevoir un dispositif de formation en ligne de formateurs à la compréhension et à l'interaction plurilingues*, [w:] *S'entendre entre langues voisines: vers l'intercompréhension*, red. V. Conti, F. Grin, Genève 2008, s. 299–322.

Dictionnaire de didactique du français langue étrangère et seconde, red. J.-P. Cuq, Paris 2003.

Escudé P., P. Janin, *Le point sur l'intercompréhension, clé du plurilinguisme*, Paris 2010.

Galińska–Inácio I., A. Randak, H.G. Klein, T.D. Stegmann, *EuroComRom — Siedem sit: Jak od razu czytać teksty w językach romańskich*, Aachen 2004.

Gębal P.E., *Interkomprehensja, strategie mediacyjne i nauczanie języków obcych*, [w:] *Tłumaczenie dydaktyczne w nowoczesnym kształceniu językowym*, red. E. Lipińska, A. Seretny, Kraków 2016, s. 77–93.

Grabowska A., *Interkomprehensja w językach pokrewnych – jej założenia i możliwości adaptacji w nauczaniu języków obcych w Polsce*, [w:] *Problemy współczesnej neofilologii. Wybrane zagadnienia*, red. A. Grabowska, J. Graca, L. Smutek, Tarnów 2013, s. 281–291.

Grabowska A., *Cechy użytkowników języków obcych sprzyjające interkomunikacji (komunikacji w językach pokrewnych*), „Neofilolog" 2017, nr 48/1, s. 143–157.

Grin F., *Pourquoi l'intercompréhension ?*, [w:] *S'entendre entre langues voisines: vers l'intercompréhension*, red. V. Conti, F. Grin, Genève 2008, s. 17–30.

Klein H.G., *Où en sont les recherches sur l'eurocompréhension ?*, [w:] *EuroCom. Mehrsprachiges Europa durch Interkomprehension in Sprachfamilien. Tagungsband des Internationalen Fachkongresses in Hagen, 9.-10. November 2001*, red. G. Kischel, Hagen 2002, s. 35–45.

Labbé G., *Aborder les langues slaves par l'intercompréhension*, „Miriadi" 2019, nr 1, http://publications.miriadi.net/index.php?id=75 [dostęp: 14 listopada 2022 r.].

Lipińska E., *Język ojczysty, język obcy, język drugi. Wstęp do badań dwujęzyczności*, Kraków 2003.

Meissner F.-J., *Le transfert dans la didactique du plurilinguisme*, [w:] *EuroCom. Mehrsprachiges Europa durch Interkomprehension in Sprachfamilien. Tagungsband des Internationalen Fachkongresses in Hagen, 9.–10. November 2001*, red. G. Kischel, Hagen 2002, s. 46–58.

Robert J.P., *Dictionnaire pratique de didactique du FLE*, Paris 2002.

Tassinari M.G., *Autonomia d'apprendimento: esperienze d'autovalutazione*, [w:] *Lernerautonomie durch Interkomprehension. Promoting Learner Autonomy Through Intercomprehension. L'autonomisation de l'apprenant par l'intercompréhension*, red. P. Doyé, F.-J. Meissner, Tübingen 2010, s. 161–172.

Wilczyńska W., *Uczyć się czy być nauczanym? O autonomii w przyswajaniu języka obcego*, Warszawa 1999.

Varia

Humanities and Cultural Studies
ISSN 2657-8972
2022, vol. 3, no. 4, p. 175–195
DOI: 10.55225/hcs.459
Licencja / License: CC BY-NC 4.0

Magdalena Szczepanik-Ninin
Akademia Nauk Stosowanych w Tarnowie
https://orcid.org/0000-0002-4950-3974
m_szninin@anstar.edu.pl

Instructions officielles pour la classe de Cours Primaire pouvant être réalisées grâce aux échecs en Pologne et en France

Official instructions for the primary school class that can be achieved through chess in Poland and France

Résumé

L'enseignement des échecs est introduit dans les écoles primaires de l'Union européenne suite à une recommandation du Parlement européen de 2012. L'Auteure a fait l'expérience d'initier les élèves de la première classe de l'école primaire aux échecs. Elle a mis en place un dispositif innovant qui initie les apprenants aux échecs tout en prenant en compte les disciplines prévues dans les instructions officielles pour cette étape éducative.

Dans la première partie du présent article, le « Cadre du programme d'enseignement général pour l'école primaire » est mis en relation avec l'enseignement des échecs. L'Auteure prouve qu'une bonne partie du programme peut être réalisée grâce aux échecs, d'une manière vivante et diversifiée. Cette approche permet d'initier le grand public aux échecs et, en même temps, préparer à une suite d'entraînement les individus intéressés et/ou doués. La première classe de l'école primaire est un espace de développement holistique de l'enfant et l'enseignement transversal peut se servir des échecs comme canevas.

La deuxième partie de l'article présente la thèse ci-dessus à la lumière de la législation française. La comparaison de l'organisation des enseignements délivrés dans le système scolaire polonais et français permet de fixer le volume horaire d'un projet échiquéen, s'il

Informacja o artykule / Article information
Otrzymano (Received): 11.11.2022 • Przyjęto do druku (Accepted): 30.11.2022 • Opublikowano (Published): grudzień (December) 2022

avait à être conduit dans les deux pays simultanément. Par ailleurs, l'analyse des «Programmes d'enseignement» français montre beaucoup de similitudes avec les directives polonaises. Les spécificités du cycle des apprentissages fondamentaux sont passées au peigne fin et, pour la seconde fois, il est démontré que les échecs contribuent au développement de la plupart de compétences spécifiées par le législateur. L'Auteure illustre de quelle façon adapter les enseignements des échecs pour atteindre les objectifs en mathématiques, langues, éducation physique et artistique ainsi que ceux du domaine social ou technique.

L'article est adressé à tous ceux pour qui l'enseignement harmonieux des enfants de 7 ans est aussi cher qu'un enseignement approprié des échecs. C'est une invitation à considérer les échecs comme un élément fédérateur, ouvrant à l'Autre.

Mots-clés

échecs, enseignement, école primaire, instructions officielles

Abstract

Chess teaching is being introduced in primary schools in the European Union following a 2012 European Parliament recommendation. The author had the experience of introducing chess to pupils in the first class of primary school. She set up an innovative scheme that introduces learners to chess while taking into account the disciplines provided for in the official instructions for this educational stage.

In the first part of this article, the "General Curriculum Framework for the Primary School" is related to chess teaching. The author proves that much of the curriculum can be achieved through chess in a lively and diversified way. This approach makes it possible to introduce the general public to chess and, at the same time, to prepare interested and/or gifted individuals for further training. The first class of the primary school is a space of holistic development of the child and cross-curricular teaching can use chess as a canvas.

The second part of the article presents the above thesis in light of French legislation. The comparison of the organisation of the teaching provided in the Polish and French school systems allows for determining the hourly volume of a chess project if it were to be conducted in both countries simultaneously. Moreover, the analysis of the French "Programmes d'enseignement" shows many similarities with the Polish guidelines. The specificities of the basic learning cycle are scrutinised and, for the second time, it is shown that chess contributes to the development of most of the competencies specified by the legislator. The author illustrates how to adapt chess lessons to achieve objectives in mathematics, languages, physical and artistic education as well as in the social and technical fields.

The article is addressed to all those for whom the harmonious education of 7-year-olds is as dear as the appropriate teaching of chess. It is an invitation to consider chess as a unifying element, opening to the Other.

Keywords

chess, teaching, primary school, official instructions

Trois facteurs balisent le présent article. Premièrement, le travail de recherche documentaire dans le domaine des instructions officielles. Deuxièmement, le choix du public qui est concerné par le projet interdisciplinaire proposé par l'auteure. Finalement, l'objectif innovant du projet qui veut

marier les exigences officielles de l'enseignement public délivré aux enfants de 7 ans et leur initiation au jeu d'échecs.

En France, comme en Pologne, le système éducatif est du ressort du gouvernement et répond à un certain nombre d'exigences. Par ailleurs, les règles de fonctionnement des établissements proviennent des instructions officielles de niveau européen ou de celles qui sont propres à un établissement donné. Aussi bien la France que la Pologne sont membres de l'Union Européenne et à ce titre, il est possible d'identifier les recomandations européennes concernant ces deux pays. Pour ce qui est des directives nationales, il semble utile de faire un rapprochement des textes officiels régissant la scolarisation de la première année du premier niveau de l'éducation pour faire ressortir les constantes existant dans les deux pays.

Sur la base de cette recherche, il serait possible de traiter les points jugés capitales pour le développement des apprenants de 6-7 ans et pouvoir s'en servir pour proposer une formation pour la première année de l'école primaire. Cette année de scolarisation paraît cruciale pour le futur éducatif des enfants car leur développement physique présente des disparités énormes et l'approche éducative doit présenter une flexibilité importante. En fait, deux enjeux se croisent : réaliser les directives officielles en respectant le niveau de développement de l'enfant et promouvoir l'envie d'apprentissage en faisant découvrir à l'apprenant ses cotés forts.

Cette approche a guidé l'auteure dans son projet d'introduction des cours d'échecs en première classe du premier cycle d'enseignement. L'initiation aux échecs est une recommandation que le Parlement européen a formulé en 2012 en soutenant le programme « Le jeu d'échecs à l'école »[1]. Les avantages du jeux d'échecs sont indéniables et touchent plusieurs domaines où le raisonnement logique, la concentration ou l'endurance psychique sont nécessaires. Une généralisation de l'enseignement des échecs peut se faire d'une façon traditionnelle, c'est-à-dire par le biais de cours obligatoires à un auditoire de plus en plus grand. Cela mène à une sélection rapide des meilleurs et le manque d'intérêt, voir le dégoût pour ce jeu de ceux qui trouvent les règles trop difficiles et la position assise désagréable.

L'objectif de cet article est d'élucider à quel point les instructions officielles dans les deux pays choisis à l'étude, à savoir la France et la Pologne, peuvent être réalisées dans le cadre du projet d'intégration des échecs à l'école primaire, en évitant des côtés négatifs mentionnés ci-haut.

[1] *Déclaration du Parlement européen du 15 mars 2012 sur l'introduction du programme « Le jeu d'échecs à l'école » dans les systèmes éducatifs de l'Union.* Consulté à l'adresse : https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/TA-7-2012-0097_PL.html [le 15 septembre 2022].

1. Instructions officielles polonaises

Le document principal auquel se réfère l'enseignant de l'enseignement primaire en Pologne est l'ordonnance[2] du 14 février 2017, dont l'annexe n°2 est le «Cadre du programme d'enseignement général pour l'école primaire» (désormais : le Cadre du programme). L'annexe présente les objectifs et le contenu de l'enseignement pour deux étapes éducatives : l'étape éducative I, qui couvre les classes de I à III, et l'étape II, qui couvre les classes IV à VIII de l'école primaire. A partir de l'année scolaire 2017/18, le professeur d'éducation intégrée (Ière étape éducative) est fortement invité à utiliser la méthode des projets[3], il peut également enrichir ses cours avec des échecs[4]. Cependant, même intéressé, l'enseignant est confronté à deux problèmes importants : tout d'abord, il ne se sent pas toujours compétent pour introduire l'enseignement des échecs ; d'autre part, même en connaissant les règles de base du jeu, il a du mal à intéresser à ce jeu statique ses élèves qui vivent leur âge d'or de l'activité physique. Les solutions à ces problèmes se trouvent dans le guide pour les enseignants[5], fruit du projet « Le mouvement du joueur d'échecs »[6], où l'auteure propose l'initiation aux échecs intégré dans le programme prévu pour les élèves de 6-7 ans. L'intégration comprend les éléments de matières aussi éloignées comme les mathématiques et l'éducation physique, en passant par la langue maternelle et les arts plastiques. Cette approche permet de doser les enseignements concernant les échecs sous différents types d'imputs. Les apprenants ont ainsi la possibilité de montrer leurs préférences, ce qui permet de les orienter vers leur domaines de prédilection, y compris un travail plus consistant sur le jeu d'échecs dans l'avenir.

La question de l'introduction de l'enseignement des échecs a été prévue pour la première année d'école primaire. Un travail d'une année avec

2 *Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 14 lutego 2017 r. w sprawie podstawy programowej wychowania przedszkolnego oraz podstawy programowej kształcenia ogólnego dla szkoły podstawowej, w tym dla uczniów z niepełnosprawnością intelektualną w stopniu umiarkowanym lub znacznym, kształcenia ogólnego dla branżowej szkoły I stopnia, kształcenia ogólnego dla szkoły specjalnej przysposabiającej do pracy oraz kształcenia ogólnego dla szkoły policealnej*, Dz.U. 2017, poz. 356, Warszawa 2017. Consulté à l'adresse : http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU20170000356. En abrégé: Le Cadre du programme.

3 Ibid., annexe n°2, p. 14.

4 Ibid., p. 38, explicitement dans le point 6.8.

5 Magdalena Szczepanik-Ninin, *Szachy w nauczaniu zintegrowanym — poradnik dla nauczycieli* [*Les échecs dans l'enseignement intégré — guide pour les enseignants*], Tarnów 2020.

6 Le projet « Le mouvement du joueur d'échecs » adressé aux apprenants de la première classe de l'école primaire a été financé par l'Ecole Nationale Supérieure d'Enseignement Professionnel de Tarnów, n° du contrat PWSZ/PRWR-s/0700-7/PN-U/2019.

l'ensemble de la classe permet de faire découvrir les échecs à tous les enfants, mais aussi de repérer les individus qui ont une prédisposition à s'y former. Pour les enfants qui ne montrent pas d'intérêt pour ce type d'activité, ce ne sera pas du temps perdu. Ils pourront profiter des avantages des échecs de diverses manières, sans être condamnés à rester assis pendant des heures devant l'échiquier. L'enseignant aura réalisé des objectifs mentionnés dans le Cadre du programme, comme ce sera exposé ci-dessous.

Dans la première partie de l'annexe n°2 du Cadre du programme, le législateur énumère les objectifs de l'enseignement à l'école primaire (p. 11), les compétences développées à l'école primaire (p. 12), les devoirs et les conditions de formation à la première étape éducative (pp. 12–15) ainsi que les caractéristiques du programme d'enseignement intégré (pp. 16–18) pour supporter le développement holistique de l'enfant. Les objectifs principaux de la formation à l'école primaire sont au nombre de 13. Le législateur indique également sept compétences essentielles à développer dans les classes I-III.

Dans le premier objectif, on lit : « introduire l'élève dans le monde des valeurs » (renforcé par le point 13 : « orienter l'élève vers des valeurs »), « indiquer des modèles de rôle » et « construire des relations sociales ». Ces objectifs peuvent être réalisés par les échecs. Ayant une longue histoire, les échecs possèdent un code de savoir-vivre explicite, par ex. respecter le silence pendant le tournoi, respecter les règles du jeu et du comportement. L'enseignant peut montrer comment apprécier ce jeu. Des valeurs telles que la volonté de se battre, la confiance en ses propres compétences, le désir de remporter des victoires, mais pas à n'importe quel prix, sont plus importantes que de satisfaire un appétit d'avoir des coupes et des catégories. Une trop grande ambition se transforme facilement en stress. De plus, la pratique des échecs est une activité à long terme et une motivation externe, sans le sentiment de la joie du jeu, n'est pas suffisante pour pratiquer ce sport à un niveau supérieur. La pensée logique et le raisonnement ne se développeront pas correctement si une hiérarchie des valeurs n'est pas correctement construite. Dans ce domaine, l'enseignant a un grand rôle à jouer, par ex. distinguer un jeu créatif, joué selon des règles, de la volonté de gagner à tout prix; ou les félicitations pour avoir fait un joli mat du besoin de tout un chacun d'être apprécié pour la toute petite chose qui vaut la peine d'être aperçue. Les échecs à un niveau plus élevé, n'affecteront généralement que certains enfants, alors que dans l'éducation intégrée en première étape scolaire, ils affectent tous les enfants. Si les élèves se voient proposer de multiples formes de travail sur les échecs, ils ont plus de chances de réussir : un peut réussir la course au tableau pour écrire le mot « tournoi », l'autre va créer le glaive en carton d'une beauté exceptionnelle, un autre encore saura rapidement faire le mat avec une tour, etc.

Le Cadre du programme, point 3 fait référence à « l'estime de soi et au respect de la dignité d'autrui ». L'une des règles de base du jeu d'échecs

est le respect de l'adversaire. Cela se manifeste par la coutume de serrer la main avant et après la partie, par l'arrivée à l'heure au tour, par le fair-play. Ce sont des moyens non verbaux de montrer du respect. Si l'on joue de son mieux, en utilisant la tactique et la stratégie apprises, cela conduit au développement du joueur d'échecs. Jouer en trichant ou pour le temps, ne peut que donner des points et mène à la déception. Tôt ou tard, chaque joueur d'échecs trouve un adversaire plus fort que lui. Si la partie perdue est considérée, grâce à une analyse postérieure du jeu, comme une occasion pour se développer, c'est bien. Mais la colère d'avoir perdu, sans suite intellectuelle, sabote les forces. Du point de vue d'un élève de l'école primaire, les échecs lui permettront d'apprendre à se connaître.

La compétence de créativité (pt. 4 du Cadre du programme) est celle qui distingue un joueur d'échecs-artiste du «pousseur de bois». Les plans les plus extraordinaires peuvent être exécutés, si le joueur dispose aussi du courage de les mettre en place. Les échecs permettent de valider ou non ses hypothèses, sans pertes matérielles touchant la vie réelle. Par contre, l'innovation et le courage serviront l'élève dans la vie de tous les jours. Jouer aux échecs sans doute « développe la capacité à penser de manière critique et logique, à raisonner, à argumenter et à déduire » (pt. 5 du Cadre du programme). Les conséquences d'un seul mauvais coup peuvent être très douloureuses, c'est pourquoi les échecs développent la prudence dans la prise de décision (par exemple à travers la règle : « pièce touchée, pièce déplacée ») et la compétence à anticiper.

« La connaissance comme base du développement des compétences » (pt. 6 du Cadre du programme) est mise en avant dans le jeu d'échecs dès les premières leçons. Pour pouvoir commencer à jouer la première partie, il est nécessaire de connaître au moins les mouvements des pièces, et il serait également bon de comprendre le but du jeu. La persévérance des enfants est ainsi façonnée. Pour de nombreux enfants, l'acquisition de ces connaissances semble être un processus trop long, de sorte que le «jeu» doit leur être proposé à des stades intermédiaires, dans des variantes simplifiées, ex. le jeu seulement avec les pions, les finales pions-Roi ou pions-Roi-tour. Outre le talent, c'est en allant à l'essentiel du problème, en découvrant les vérités par l'analyse, que l'on s'assure que la puissance du jeu augmente. L'aide d'un adulte est ici essentielle, pour faire comprendre à l'enfant qu'une figure substituée ou un jeu perdu ne signifie pas nécessairement une défaite, ce sont des indices pour l'avenir. Peut-être qu'une pièce de perdue permet d'apprendre le seuil de ma fatigue ? Et une belle combinaison réussie permet de compter une partie comme bonne, même si elle est perdue.

Dans le Cadre du programme, au point 10, l'objectif général suivant est mentionné : « aider l'élève à reconnaître ses propres prédispositions et à déterminer la voie de formation à suivre ». Si un élève aime les échecs et travailler avec eux, c'est un indicateur certain que les compétences telles que :

« l'entraînement à la pensée mathématique » (compétence 2), « la echerche, l'ordonnancement et l'analyse critique » (compétence 3), ainsi que « la résolution créative de problèmes à l'aide de méthodes et d'outils dérivés de l'informatique » (compétence 4) lui sont proches. Soutenir les enfants sur la voie de la « résolution des problèmes » (compétence 5), aussi ceux des échecs, est une méthode pour découvrir leur façon de raisonner. Les problèmes dans le monde des échecs se posent à différents niveaux. Ce ne sont pas seulement ceux qu'ils faut analyser sur l'échiquier, mais aussi les problèmes relationnels (« j'aime ou non la personne avec qui je dois jouer ») ou des problèmes émotionnels qui se posent avec acuité après un mauvais coup ou une partie perdue.

Avec le jeu d'échecs, l'apprenant peut découvrir tout un univers social (pt. 11 du Cadre du programme). Les échecs sont un sport tellement populaire qu'il est facile de trouver des tournois et des camps consacrés aux échecs. Découvrir de nouveaux endroits est une occasion de se faire de nouveaux amis et d'élargir ses horizons (compétence 6 et 7). Durant des tournois de type *open*, il est fascinant de remarquer comment les générations différentes partagent leur temps libre ensemble. Voir un grand-père de 88 ans serrer la main à un petit de 7 ans avant de commencer la partie, évoque une sorte de sentiment de famille. Ceci est d'ailleurs exprimé par la devise de la Fédération Internationale Des Échecs (FIDE) : *Gens una sumus*, qui signifie en latin « Nous sommes une famille ». Il va sans dire que le joueur d'échecs est très vite ouvert à l'international. Il suffit de rejoindre un des sites destinés à jouer aux échecs et, en rien de temps, on est confronté à un adversaire venant de l'autre côté du globe. C'est en rencontrant l'Autre que nous sommes poussés à préciser ce qui nous définit, qui nous sommes (pt. 2 du Cadre du programme). Ainsi, si quelqu'un nous dit qu'il vient de Decize, on peut se poser la question dans quel pays/ continent se trouve cette ville et, en fonction de connaissances que nous possédons, définir notre emplacement pour échanger des informations.

Le Cadre du programme accorde une grande importance à une forme de travail : le projet. Selon les compétences de l'enseignant en échecs, le projet d'enseignement intégré par les échecs peut avoir plus ou moins d'ampleur. L'imagination de l'enseignant et l'accueil de sa méthode par les parents et les enfants peuvent faire durer le projet un semestre ou un an. Par contre, la durée d'un mois ou de trois ans, envisageable également, demanderait l'adoption de stratégies d'enseignement différentes de celles utilisées dans les projets pilotes. En fonction de la durée du projet, les objectifs 7 et 8 du Cadre du programme qui parlent de « la stimulation de la curiosité cognitive des élèves et de leur motivation à apprendre » et « des connaissances et de compétences qui leur permettent [...] de comprendre le monde » seront traités différemment. Il est possible d'utiliser des « prétextes » échiquéens pour couvrir l'ensemble des thématiques proposées habituellement en première année de scolarisation, par exemple : pour

parler de la faune, partir des représentations animales des pièces dans certaines cultures (l'éléphant, l'oiseau, le singe) ou pour introduire le sujet de l'école projeter le plan du bâtiment et les environs sur un maillage (ressemblant à un échiquier).

Enfin, dans le Cadre du programme (pt. 12), le législateur prévoit « d'encourager [l'apprenant à] une auto-éducation structurée et informée ». Bien sûr, les échecs ne pourront pas être l'unique domaine doté des indications de l'enseignant dans la matière car cela fausserait l'idéal du développement intégral de l'enfant. Toutefois, il est possible de promouvoir la lecture par exemple à travers des légendes ou anecdotes échiquéennes qu'il faudrait illustrer ou encore faire mémoriser les fragments du jeu/ du poème/ du récit en utilisant la mémoire kinesthésique. Le grand enjeu de cet objectif est d'équilibrer les tâches liées à l'activité devant l'ordinateur et d'autres types de devoirs.

Le législateur présente le objectifs du développement holistique de l'enfant qui sont regroupés en quatre champs : physique, émotionnel, social et cognitif. Les enseignements qui deviendront les matières séparées à partir de la IV^{e} classe de l'école primaire (le 2^{e} stade éducatif), à ce moment de la formation s'imbriquent. Il est explicité que la division en disciplines est une convention pour pouvoir présenter les contenus et non une directive organisationnelle. Les réalisations des apprenants sont associées aux disciplines suivantes : polonais, mathématiques, éducation civique, sciences de la nature, arts plastiques, éducation technique, éducation informatique, éducation musicale, éducation physique et sportive, langues vivantes — étrangères, régionales ou des minorités éthniques, éthique. Le document polonais[7] présentant le volume d'heures d'enseignements, au début de l'annexe n°1 se présente comme dans le tableau 1.

La lecture de ce document permet de constater que l'ensemble d'heures prévues est réalisé sous forme d'enseignement intégré, à savoir 21 heures hebdomadaires. Les matières énumérées dessous sont des cours dont le volume peut être modifié, en fonction du type d'école et par la décision du directeur de l'établissement, cette dernière étant fondée sur d'autres documents ministériels. En fonction du personnel, le directeur peut confier une partie des cours à un autre enseignant que celui qui dirige principalement la classe.

[7] *Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 3 kwietnia 2019 r. w sprawie ramowych planów nauczania dla publicznych szkół*, Dz.U. 2019, poz. 639 ; 2020, poz. 1008 ; 2021, poz. 1534 ; 2022, poz. 658. Consulté à l'adresse : https://prawo.vulcan.edu.pl/przegdok.asp?qdatprz=akt&qplikid=4951 [le 15 septembre 2022].

Tableau 1. Le programme d'études pour l'école primaire

Nº	Cours obligatoires	Classes de I à III			Total d'heures dans ce cycle d'enseignement
		Volume hebdomadaire d'heures en classe			
		I	II	III	
1.	Cycle des apprentissages fondamentaux	20	20	20	60
Total		3			3
Religion / Éthique		63			63
Langue des minorités éthnique ou nationale / Sa propre histoire et culture					
Geographie du pays avec lequel s'identifie la minorité nationale					
Éducation physique et sportive					
Cours supplémentaires					
Langue des signes					
Aide psychologique et pédagogique					

A titre d'exemple, ci-dessous, deux plans d'enseignements adoptés par le même établissement, la même année scolaire, pour deux premières classes différentes (voir le tableau 2).

Quelques réflexions ci-dessus sur l'enseignement intégré, réalisé par le biais des échecs, permettent de constater que les instructions officielles polonaises offrent le cadre propice à la réalisation du projet discuté. Vu que les recommandations concernant l'introduction des échecs à l'école sont présentes au niveau européen, il est temps de vérifier si dans un autre pays adhérant à l'Union Européenne la législation est aussi clémente. La France a été choisie comme pays dont la documentation scolaire sera analysée.

Tableau 2. École Élémentaire non publique « Bleue 21 » de Krosno[8] (31.08.2021)

	PLAN d'ENSEIGNEMENT pour la classe I a				**PLAN d'ENSEIGNEMENT pour la classe I b**			
Élaboré suivant l'Arrêté du Ministère de l'Éducation nationale du 3 avril 2019 sur les Cadres du programme d'enseignement pour les écoles publiques								
Année scolaire	2021/ 2022	2022/ 2023	2023/ 2024		2021/ 2022	2022/ 2023	2023/ 2024	
Cours obligatoires	Volume hebdomadaire des cours en classe			Total d'heures dans ce cycle d'enseigne-ment	Volume hebdomadaire des cours en classe			Total d'heures dans ce cycle d'enseigne-ment
	I	II	III		I	II	III	
Polonais	5	5	5	15	5	5	5	15
Mathématiques	4	4	4	12	4	4	4	12
Enseignement civique	1	1	1	3	1	1	1	3
Histoire naturelle	1	1	1	3	1	1	1	3
Musique	1	1	1	3	1	1	1	3
Arts plastiques	1	1	1	3	1	1	1	3
Travail technique	1	1	1	3	1	1	1	3
Informatique	1	1	1	3	1	1	1	3
Anglais	2	2	2	6	2	2	2	6
EPS, y compris piscine	3	3	3	9	3	3	3	9
Total enseignements fondamentaux	**20**	**20**	**20**	**60**	**20**	**20**	**20**	**60**
Cours supplémentaires et du domaine d'aide psychologique et pédagogique								
Religion	1	1	2	4	1	1	2	4
Cours qui développent les centres d'intérêt des apprenants*	2	2	2	6	2	2	2	6
Anglais**	2	2	2	6	—	—	—	—
Récréation et sport***	1	1	1	3	—	—	—	—
Entraînement aux compétences sociales	—	—	—	—	1	1	—	2
Total cours suppl.	**6**	**6**	**7**	**19**	**4**	**4**	**4**	**12**

*En fonction des besoins d'apprenants et l'offre annuelle de l'école.
**Cours supplémentaires d'anglais sont avec un loctueur natif dans le groupe linguistique.
***Cours supplémentaires de récréation et sport sont dans le groupe général.
Cours de revalidation pour les apprenants avec des certificats médicaux — au moins 2 heures par semaine.

8 Niepubliczna Szkoła Podstawowa — Niebieska 21, *Szkolne plany nauczania — 2021/2022*. Consulté à l'adresse : http://www.niebieska21.pl/strefa-rodzica/szkolne-plany-nauczania [le 23 août 2022].

2. Instructions officielles françaises

Au début, il faut remarquer que le législateur français s'exprime en faveur des projets stimulant l'activité physique. Par *la circulaire*[9] *du 12 janvier 2022 sur les 30 minutes d'activité physique quotidienne dans toutes les écoles*, le ministre veut stimuler l'activité physique des élèves et obtenir la généralisation des dispositifs promouvant cette activité d'ici à la rentrée 2024. Le cadre de la mise en place est souple, une tenue sportive ne devrait pas être imposée, des clubs sportifs locaux peuvent être impliqués dans la réalisation d'un projet. Ce sont de bonnes conditions pour proposer une solution holistique d'enseignement-apprentissage qui fait l'objet du présent article.

Pour retrouver les instructions officielles concernant les apprenants de 6-7 ans, on peut consulter le Bulletin officiel spécial n° 31 du 30 juillet 2020. Ce document, élaboré par le Ministère de l'Education Nationale, de la Jeunesse et des Sports, outre le texte de l'arrêté parlant des programmes[10], comprend d'autres arrêtés, décrets, circulaires qui concernent l'organisation de la scolarisation en France ainsi que la vie du personnel. Le cycle des apprentissages fondamentaux, qui est le premier cycle dans le cadre de l'école primaire, est considéré comme le cycle n°2 (après le cycle n°1 — école maternelle). Il comprend 3 classes : le cours préparatoire (le CP), les cours élémentaires 1 et 2. Les enfants sont inscrits à l'école élémentaire à la rentrée scolaire de l'année civile au cours de laquelle ils atteignent l'âge de 6 ans. Force est de constater que le CP regroupe alors les enfants plus jeunes que ceux de la Ière classe de l'école primaire polonaise, puisqu'en Pologne les parents des enfants de 6 ans peuvent choisir de les mettre soit à l'école primaire, soit à l'école maternelle. La tendance étant de baisser de plus en plus l'âge de la scolarité obligatoire, pour le besoin du présent travail le CP français équivaudra à la Ière classe de l'école primaire en Pologne.

Dans *l'arrêté du 17 juillet 2020 fixant les Programmes d'enseignement* (désormais : PE), l'annexe n°1[11] comprend 3 volets. Le volet n°1 parle des

9 Le ministre de l'Éducation nationale, de la Jeunesse et des Sports, *Circulaire du 12 janvier 2022 sur les 30 minutes d'activité physique quotidienne.* (NOR : MENE2201330C) Consulté à l'adresse : https://www.education.gouv.fr/bo/22/Hebdo3/MENE2201330C.htm [le 29 septembre 2022].

10 Le ministre de l'éducation nationale, de la Jeunesse et des Sports, *Arrêté du 17 juillet 2020 des Programmes d'enseignement du cycle des apprentissages fondamentaux (cycle 2), cycle de consolidation (cycle 3) et cycle des approfondissements (cycle 4) : modification*, JORF n°0184 du 28.07.2020, texte n°9. (NOR : MENE2018714A) Consulté à l'adresse : https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000042157717 [le 29 septembre 2022].

11 Ibid., annexe 1. Consulté à l'adresse : https://cache.media.education.gouv.fr/file/31/88/5/ensel714_annexe1_1312885.pdf [le 29 septembre 2022].

spécificités du cycle des apprentissages fondamentaux (cycle 2). Le volet n°2 présente les contributions essentielles des différents enseignements au socle commun. Le volet n°3 décrit les compétences détaillées, à acquérir pendant le cycle 2, réparties en 9 types d'enseignements : français, langues vivantes (étrangères ou régionales), enseignements artistiques, arts plastiques, éducation musicale, éducation physique et sportive, enseignement moral et civique, questionner le monde, mathématiques. Si on compare ces intitulés avec les domaines scientifiques du programme polonais, la convergence est notable. Dans le programme français, on insiste fort sur la langue officielle et l'accent est mis sur différents types d'expression artistique. Dans le programme polonais, les enseignements techniques sont introduits et une grande différence au niveau de l'enseignement de la religion, n'apparaît pas dans la documentation (ce qui est formulé comme « l'enseignement moral » en France peut être tout à fait rapproché de « l'éthique » des programmes polonais). La différence concerne plutôt l'organisation des classes. En France, la distinction en domaines disciplinaires est bien définie. On peut le constater en consultant l'arrêté fixant les horaires d'enseignement[12], l'article 2 (voir le tableau 3).

Tableau 3. Cycle des apprentissages fondamentaux (CP-CE1-CE2)

Domaines disciplinaires	**Horaires**	
	Durée annuelle	**Durée hebdomadaire moyenne**
Français	360 heures	10 heures
Mathématiques	180 heures	5 heures
Langues vivantes (étrangères ou régionales)	54 heures	1 h 30
Éducation physique et sportive	108 heures	3 heures
Enseignements artistiques	72 heures	2 heures
Questionner le monde		
Enseignement moral et civique*	90 heures	2 h 30
Total	864 heures	24 heures

*Enseignement moral et civique : 36 heures annuelles, soit 1 heure hebdomadaire dont 0 h 30 est consacrée à des situations pratiques favorisant l'expression orale.

12 La ministre de l'Éducation nationale, de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche, *Arrêté du 9 novembre 2015 fixant les horaires d'enseignement des écoles maternelles et élémentaires*, JORF n°272 du 24.11.2015, texte n°3. (NOR : MENE1526553A) Consulté à l'adresse : https://www.education.gouv.fr/bo/15/Hebd044/MENE1526553A.htm [le 29 septembre 2022].

En Pologne, comme cela était mentionné plus haut, les enseignements ont une forme intégrée. En France l'éducation intégrée est proposée à raison de 10h hebdomadaires. Cette courte analyse des horaires permet de constater que si le projet voulait être adopté par plusieurs pays de l'Union Européenne, il faudrait le restreindre à un certain nombre d'heures. Ceci laisserait certains thèmes à réaliser indépendamment des échecs et une partie des objectifs pourrait être réalisée par la voie traditionnelle, résultant de la nature du contenu.

Le premier volet de l'annexe 1 du PE, intitulé *Les spécificités du cycle des apprentissages fondamentaux*, contient des indications sur les apprentissages fondamentaux et sur la façon de les proposer aux apprenants du cycle 2. L'analyse des composantes principales sera une occasion pour faire un rapprochement avec ce que l'enseignement du jeu d'échecs peut offrir.

Le PE déclare que « La maîtrise des langages, et notamment de la langue française, est centrale »[13]. Comme langues, mis à part le français, on enseigne une langue étrangère ou régionale. Ce qui est souligné, c'est le décalage entre oral et écrit dans l'apprentissage des langues vivantes. Tout d'abord, il faut développer la compétence d'écoute et de compréhension orale, ensuite l'expression à l'oral. Par ailleurs, le législateur note que « la construction de l'automatisation et du sens constituent deux dimensions nécessaires à la maîtrise de la langue »[14]. Il faut donc alterner les phases ou l'élève pourra saisir du sens grâce à la situation, à la médiation de l'enseignant ou aux supports, et des phases où des comptines, routines et d'autres éléments répétitifs le réconforteront dans ce qui est connu. Cela veut dire que si l'on introduit une certaine routine en langue étrangère, durant le projet sur les échecs, cela répondra aux exigences officielles. Enfin, ce qui est demandé, c'est la progression spiralaire : « La classe s'organise donc autour de reprises constantes des connaissances en cours d'acquisition et d'une différenciation des apprentissages »[15]. Pour les constructeurs d'un projet sur les échecs, c'est une remarque très importante car les contenus vus pour la première fois durant les jeux sur le grand échiquier du jardin, peuvent ensuite être transposés sous forme développant la petite motricité, pour finalement être repris dans le contexte disciplinaire — pendant des cours de français, mathématiques ou d'éducation civique.

Les apprentissages dans le cycle 2 ont pour vocation de mener les apprenants du concret vers l'abstrait. Que ce soit en mathématiques ou en langues, le point de départ idéal est réel (un objet, des excursions, promenades, expériences) où les élèves peuvent observer, agir, manipuler ou expérimenter. Par la suite, l'enseignant conduit les apprenants vers

13 Op. cit., PE, annexe 1.
14 Ibid.
15 Ibid.

la représentation : une pièce des échecs devient un symbole, une case d'échiquier — un terrain qui a ses coordonnés, le déplacement d'un cavalier — une attaque. Ainsi, ces activités mènent les apprenants vers les représentations analogiques (dessins, images, schématisations) ou symboliques, abstraites (nombres, concepts). Le législateur français demande en plus que les élèves sachent non seulement réaliser une activité mais aussi qu'ils puissent expliquer pourquoi et comment ils l'ont réalisée. Les analyses des coups dans le cadre des échecs sont un entraînement parfait pour apprendre à justifier et à exposer aux autres la démarche utilisée.

Les connaissances qui contribuent aux fondements des apprentissages, et qui sont reconnues par le PE, sont aussi d'ordre extrascolaires. Il s'agit des connaissances du domaine social (règles, conventions, usages), physique (connaissance de son corps, des mouvements), de la langue orale et de la culture. La révision de ces connaissances peut se faire à l'occasion de la réalisation du projet échiquéen. Comme le savoir-vivre durant les tournois est bien codifié, à tel point qu'il peut influencer le résultat d'une partie, il est facile d'attirer l'attention des enfants sur cet aspect du fonctionnement de la société. Par ailleurs, la notion de temps est très présente dans les échecs (cadences différentes suivant le type de jeu : échecs classiques, rapides, un blitz ; emploi d'une pendule durant les parties) et constitue une jolie introduction à cette thématique.

Après avoir présenté les techniques de travail sur les échecs correspondant aux outils didactiques propres aux élèves du CP, il est utile de montrer les contributions des échecs dans les cinq domaines énumérés par le législateur dans le volet 2.

Le premier domaine a été nommé : *Les langages pour penser et communiquer*. Dans l'optique retenue, les langages dans lesquels l'enfant est appelé à s'exprimer sont variés. Il s'agit non seulement du code verbal représenté par la langue première ou seconde (étrangère ou régionale), mais aussi des conventions artistiques (les arts plastiques ou l'éducation musicale) et les langages mathématiques et scientifiques. Le jeu d'échecs propose un univers parallèle. Grâce à une convention, un ensemble de propriétés des pièces et de leur environnement est mis en place et il peut être décrit (avec un vocabulaire spécifique). Il est possible de comparer la tactique et la stratégie à des phénomènes naturels (attaque, plan d'action, adaptation) et enfin manipuler non seulement des pièces réelles, qu'elles soit grandes ou classiques mais aussi leurs représentations sur un panneau d'affichage ou un écran d'ordinateur.

Ce qui est assigné à l'éducation physique et sportive, peut être facilement réalisé par l'apprentissage du jeu d'échecs, pourvu que l'on se serve

de l'espace mis à la disposition par l'échiquier du jardin où tout espace à carreaux analogique :

> L'éducation physique et sportive permet de mettre en relation l'espace vécu et l'espace représenté : dans les activités d'orientation en lien avec la géométrie (repérage dans l'espace, sur un quadrillage, déplacements) ; dans les activités d'athlétisme où sont convoqués les grandeurs et les mesures, et des calculs divers sur les longueurs, les durées, ou dans les jeux collectifs (calculs de résultats, scores), etc.[16]

Les mouvements des pièces, qui d'abord font l'objet d'un entraînement physique sur un grand échiquier, sont ensuite transposés à une petite échelle sur les échiquiers de tournoi. Par la suite, ils peuvent être discutés par l'ensemble des apprenants avec un support à deux dimensions. Ainsi, pour des activités à plusieurs solutions, les apprenants peuvent s'exprimer devant les autres et leur présenter leur raisonnement. D'autres élèves peuvent ensuite reproduire la/les solution(s) préférée(s) et justifier pourquoi elles leur plaisent. Ce type d'activité oblige les apprenants à réutiliser le lexique approprié et précis des échecs et fait une introduction à la communication des résultats de ses recherches aux autres. Dans cette convention, les élèves d'une classe expérimentale ont présenté, sous forme de dessin, ce qu'ils pensaient des échecs après un semestre d'études. C'était un moment où la prise de parole de chacun était accompagnée et respectée. Les enfants communiquaient par leurs dessins non seulement leurs compétences artistiques ou le sens de l'esthétique mais également leurs émotions par rapport aux échecs.

Le cycle 2 est le point de départ de l'enseignement des langues étrangères et régionales qui doit faire acquérir aux élèves le niveau A1 des compétences langagières orales (écouter/prendre part à une conversation/s'exprimer oralement en continu) du Cadre européen commun de référence pour les langues (CECRL). Cet enseignement doit, grâce à sa dimension culturelle, faire comprendre aux élèves d'autres modes de vie. D'une façon élémentaire, la culture est présente dans les échecs quand on compare les différents noms des pièces ou quand on présente des anecdotes ou légendes provenant d'autres pays. Le défi qui reste à relever serait d'enseigner conjointement une langue étrangère et les échecs. Il serait possible alors de vérifier à quel point les hypothèses sur les bienfaits des enseignements transversaux sont vraies.

Le deuxième domaine du volet 2 concerne *Les méthodes et outils pour apprendre*. Il y est question de mémorisation, d'utilisation des supports écrits ou multimédia, papiers ou numériques. L'enseignement des échecs profite de ce type de ressources, même si les travaux devant l'ordinateur

[16] Ibid.

devraient être préconisés aux les enfants plus âgés, vu leur besoin physique de bouger.

Une autre méthode inscrite dans le PE est le projet. « La démarche de projet développe la capacité à collaborer, à coopérer avec le groupe en utilisant des outils divers pour aboutir à une production. »[17]. Les activités collaboratives peuvent avoir des envergures différentes : d'un côté des mini-projets où les groupes d'élèves préparent des devinettes échiquéennes aux autres membres de la classe, de l'autre un spectacle de fin d'année — une partie d'échecs commentée — où les élèves peuvent contribuer selon leurs préférences.

Dans le troisième domaine : *La formation de la personne et du citoyen*, trois finalités sont poursuivies : respecter autrui, acquérir et partager les valeurs de la République, construire une culture civique. Les règles formelles du jeu d'échecs constituent un joli tremplin pour illustrer les règles existantes dans la société, par ex. en parlant des mouvements des pions on peut comparer les règles concernant le passage clouté ; si on explique comment le pion prend une pièce : on peut donner une image d'une allée au supermarché et des produits que l'on prend à droite ou à gauche. Il existe des règles d'échecs directement transposables dans la vie des tous les jours : serrer la main de l'adversaire, avant et après la partie, en signe de respect ; ne jamais sous-estimer l'adversaire ; observer les règles comportementales adéquates à la situation (elles sont explicites pour le comportement durant un tournoi). Ainsi, l'explication des droits dans et hors de l'école vont remplir un par un, les différents milieux fréquentés par les apprenants. Faire comprendre pourquoi et comment sont élaborées les règles donnera à l'élève les balises d'organisation de la société et aussi lui montrer les domaines où il peut agir à sa façon : imaginer les règles d'une course, l'aménagement de sa trousse/ son casier/ son coin à la maison…

L'expression des sentiments et des émotions ainsi que leur régulation sont considérées comme essentielles dans la formation de la personne. C'est une composante très importante dans l'entraînement sportif et les échecs n'y font pas exception. L'enseignant pourra donc accompagner ses élèves dans l'observation de leurs émotions et leur expression. Pendant les parties d'entraînement des feuilles vierges pourront être placées à la disposition des joueurs pour qu'ils puissent à tout moment noter un mouvement qui les a boulversés et exprimer leurs sentiments par le biais des crayons de couleur — en faisant un gribouillis ou par des expressions corporelles convenues — des sauts en hauteur ou au dessus d'un objet… Si la situation le demande, l'enseignant peut expliciter les différences dans la perception des situations difficiles (faute, perte), faire le lien entre la situation et

[17] Ibid.

l'émotion qui en découle, pour ensuite chercher des solutions afin de vivre cette expérience comme information et non comme fatalité.

Le domaine n°4 renvoie aux *systèmes naturels et aux systèmes techniques*. Le législateur suggère de mobiliser de différentes formes de raisonnement : par analogie, par déduction logique, par inférence, etc. La construction de suites de problèmes échiquéens permet d'exercer chaque type de raisonnement, par exemple : ayons à travailler une finale à un pion sur la bande. On veut exercer la méthode de défense de la partie plus faible qui consiste à faire rentrer le roi dans la case de promotion du pion. La première étape, après avoir démontré le concept de la solution est de la faire mémoriser de façons différentes — en jouant les pièces à tour de rôle, en dessinant la position finale qui apporte le match nul, en faisant des croquis de déplacements ou en faisant la démonstration sur l'échiquier mural. La progression dans le raisonnement consistera à mener à bien les déplacements du roi mais avec un pion sur la bande opposée ; ensuite, on échangera la couleur du pion — ce qui obligera les apprenants à refaire le modèle du côté opposé ; finalement, on pourra varier la position initiale du pion et des deux rois pour, progressivement déduire les règles générales de comportement dans la situation où on représente le côté fort (avec le pion) ou le côté faible (sans pion). Ce type d'exercices facilitera sans doute la résolution de problèmes élémentaires en mathématiques à l'apprenant car le cheminement est similaire : l'acquisition du sens des opérations, l'observation des situations variées, des questionnements et la recherche de réponses. L'imagination et la créativité seront convoquées dans les situations d'attaque pour différencier l'impact des solutions proposées.

Dns le quatrième domaine l'accent est mis également sur le fonctionnement de l'individu dans la société : « Respecter ses engagements, travailler en autonomie et coopérer, s'impliquer dans la vie de l'école et de la classe constituent les premiers principes de responsabilité individuelle et collective »[18]. La responsabilité envers les autres est la plus visible dans les travaux collectifs, par exemple durant l'élaboration des projets. Avant de créer un projet de grande envergure, l'enseignant pourrait penser à des composantes plus petites, des mini-projets faits en groupes, inspirés par les centres d'intérêts des apprenants. La description de la procédure comprendrait des engagements initiaux et l'évaluation finale prendrait en compte l'apport de chacun par rapport à ses déclarations initiales. Ainsi les composantes du grand spectacle échiquéen auraient comme objectifs : les habits ou les accessoires, la danse, la déclamation ou le chant, etc.

Le dernier (5^{e}) domaine de référence que l'on trouve au volet 2 de l'annexe n°1 des *Programmes d'enseignement* est intitulé : *Les représentations*

[18] Ibid.

du monde et l'activité humaine. L'accent y est mis sur la création d'objets dans des situations problématisées. Les échecs fournissent de nombreux problèmes que l'on peut demander de résoudre aux élèves. Prenons l'exemple du mouvement du cavalier. C'est un mouvement complexe et demandant de l'imagination spatiale. D'abord, on explique en quoi consiste ce mouvement et on fait des premiers exercices de mémorisation, par exemple en faisant des sauts accompagnés de texte : *deux sauts devant et un de côté, deux sauts derrière et un à droite/ à gauche*. Puis, on demande aux apprenants, en petits groupes, d'imaginer d'autres exercices pour montrer ce mouvement aux autres. En circulant parmi les groupes, l'enseignant rappelle le mouvement pour que les exercices portent sur le mouvement attendu. La présentation des idées est un moment de transposition du contenu faite par les apprenants eux-mêmes.

Les apprenants sont invités également à « inventer des histoires en manipulant et en jouant de stéréotypes, produire des œuvres en s'inspirant de leurs expériences créatives »[19]. En transferant ceci dans le domaine des échecs, les élèves peuvent être demandés à mettre les paroles dans la bouche des pièces qu'ils bougent, exprimer leurs désirs ou sentiments. Cela mène non seulement à comprendre la stratégie des parties commentés, mais aussi à apprendre à parler des émotions, à les rendre conscientes, à les exprimer.

D'autres notions mises en exergue dans le 5^{e} domaine sont les notions d'espace et de temps. Les échecs, surtout leur enseignement sur un échiquier géant/ de cours/ de jardin, contribue énormement à se repérer dans son environnement proche, s'orienter, se déplacer. Les carreaux et les figures permettent aux enfants de se repérer dans l'espace. En plus, si on travaille simultanément une situation sur l'échiquier géant et les échiquiers de tournoi ou un échiquier mural cela confronte les apprenants au notions de la mise à l'échelle et à la représentation.

Les repères temporels sont présents dans l'enseignement de échecs de différentes façons. Premièrement, dans l'analyse d'une partie d'échecs on utilise des notions du début de jeu, du millieu et de fin du jeu. Cela permet de repérer quelques propriétés du jeu dans le temps assez long d'une partie d'échecs et d'appréhender la notion de succession. Les principes du jeu reflètent cet ordre par les consignes suivantes : *les pièces légères ouvrent la partie* ; *les pièces lourdes sont les plus efficaces au milieu de la partie, quand il y a plus d'espace* ; *la force belliqueuse du Roi augmente vers la fin de la partie, surtout en absence des pièces lourdes*, etc.

Deuxièmement, l'horloge d'échecs introduit la notion de la durée d'une partie. Le chronométrage fait vivre le temps d'une façon intense, surtout aux derniers moments de la partie où les aiguilles soulèvent le petit drapeau.

19 Ibid.

À ce moment là, chaque minute et chaque seconde sont sérieusement observées. Les pendules digitales offrent en plus l'illustration du compte de temps à rebours, bien visible sur le petit écran seconde par seconde. Les différents temps de jeu font différencier le style de jeu, à partir du blitz, par les parties rapides de 10 ou 15 minutes, pour terminer avec les parties classiques de P'30 ou P'60 (30 ou 60 min. pour chaque joueur) avec la possibilité d'incrémentation à chaque mouvement...

Durant les tournois, les jeunes joueurs sont confrontés à la notion de continuité car sept ou neuf parties ne font qu'une suite dans le calcul progressif qui mène au résultat final. Les changements de classement après chaque partie ouvrent de nouvelles perspectives (*Quel joueur vais-je affronter ? Qui a le même résultat que moi ? Comment jouent mes adversaires précédents ?*). Dans les tournois d'équipes, c'est la notion de simultanéité qui apparaît. Le résultat sur chacun de quatre échiquiers donne le résultat du match pour une équipe donnée. Cela fait observer le jeu d'autres membres de son équipe pour être au courant de la situation dans son ensemble.

Le dernier aspect temporel qui est présent dans les échecs et qui figure également dans les instructions officielles concerne la perception d'antériorité et de postériorité. L'histoire des échecs remonte à quelques millénaires (si on veut souligner leur origines préhistoriques de jeux sacrées), à plusieurs centaines d'années (quand on pense au caractère militaire du jeu) ou à quelques siècles (en prenant comme début de leur histoire le jeu avec des règles dont on se sert actuellement). L'enseignant peut choisir un élèment du jeu et travailler sa chronologie. À travers les pays, on peut retracer l'évolution du Roi ou les changements successifs du nom et de la portée du Fou. Avec ce principe de voyage dans le temps, le projet d'un parcours des échecs illustré sur la mappemonde peut voir le jour.

Le troisième volet de l'annexe 1 du PE présente les enseignements et les résultats attendus après le cycle des apprentissages fondamentaux (cycle 2). Vu que l'initiation aux échecs destinée à tous les élèves doit avoir lieu seulement au CP, il serait suffisant de réaliser un sixième[20] des enseignements prévus pour que le projet satisfasse aux Instructions officielles françaises.

En conclusion, force est de constater que l'enseignement des échecs est une activité polyvalente qui recouvre la plupart des champs disciplinaires indiqués par les législateurs, aussi bien polonais que français. Néanmoins, l'enseignement classique n'est pas à la hauteur des exigences. Une méthode d'initiation aux échecs, introduite à l'école primaire doit prendre en compte la spécificité du public et les conditions d'enseignement, à savoir une classe

[20] Le projet dure une année scolaire mais à raison de 10–12h hebdomadaires maximum (on dispose des 10 heures hebdomadaires d'enseignement intégré plus 30 minutes quotidiennes destinées aux activités physiques).

regroupant des élèves du même âge mais avec des centres d'intérêts variés et représentant des stades du développement individuel très différents.

L'analyse des textes officiels relatifs à l'enseignement général dans les deux pays différents de l'Union européenne a permis de :

- dégager le socle commun qui existe dans ces pays concernant le type d'enseignements délivrés ;
- créer le cadre horaire qui pourrait être pris en compte pour la mise en place du projet d'enseignement intégral à travers les échecs ;
- élaborer les composantes du programme échiquéen qui réalisent les directives officielles destinés aux élèves de première classe de l'école primaire en Pologne ou de CP en France.

Un programme d'enseignement ainsi préparé pourrait encourager les enseignants du primaire à faire entrer leurs élèves dans l'aventure échiquéenne. Cette année d'initiation aux échecs permettrait aux enfants ou à l'enseignant de constater si les élèves sont particulièrement intéressés ou doués pour ce jeu. La proposition de continuer le travail plus intense avec les échecs serait donc ciblée. Cela éviterait des frustations occasionnées par la fréquentation obligatoire des cours classiques d'échecs par tous les enfants et, de l'autre côté, pourrait créer un champ de prospection généralisé.

Bibliographie

Déclaration du Parlement européen du 15 mars 2012 sur l'introduction du programme « Le jeu d'échecs à l'école » dans les systèmes éducatifs de l'Union. Consulté à l'adresse : https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/TA-7-2012-0097_PL.html.

La ministre de l'Éducation nationale, de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche, Arrêté du 9 novembre 2015 fixant les horaires d'enseignement des écoles maternelles et élémentaires, JORF n°272 du 24.11.2015, texte no3. (NOR : MENE1526553A) Consulté à l'adresse : https://www.education.gouv.fr/bo/15/Hebdo44/MENE1526553A.htm.

Le ministre de l'Éducation nationale, de la Jeunesse et des Sports, Circulaire du 12 janvier 2022 sur les 30 minutes d'activité physique quotidienne. (NOR : MENE2201330C) Consulté à l'adresse : https://www.education.gouv.fr/bo/22/Hebdo3/MENE2201330C.htm.

Le ministre de l'Éducation nationale, de la Jeunesse et des Sports, Arrêté du 17 juillet 2020 des Programmes d'enseignement du cycle des apprentissages fondamentaux (cycle 2), cycle de consolidation (cycle 3) et cycle des approfondissements (cycle 4) : modification, JORF n°0184 du 28.07.2020, texte no9. (NOR : MENE2018714A) Consulté à l'adresse : https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000042157717.

Niepubliczna Szkoła Podstawowa — Niebieska 21, *Szkolne plany nauczania — 2021/2022*. Consulté à l'adresse : http://www.niebieska21.pl/strefa-rodzica/szkolne-plany-nauczania.

Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 14 lutego 2017 r. w sprawie podstawy programowej wychowania przedszkolnego oraz podstawy programowej kształcenia ogólnego dla szkoły podstawowej, w tym dla uczniów z niepełnosprawnością intelektualną w stopniu umiarkowanym lub znacznym, kształcenia ogólnego dla branżowej szkoły I stopnia, kształcenia ogólnego dla szkoły specjalnej przysposabiającej do pracy oraz kształcenia ogólnego dla szkoły policealnej, Dz.U. 2017 poz. 356, Warszawa 2017. Consulté à l'adresse : http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU20170000356.

Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 3 kwietnia 2019 r. w sprawie ramowych planów nauczania dla publicznych szkół, Dz.U. 2019, poz. 639 ; 2020 poz. 1008 ; 2021, poz. 1534 ; 2022, poz. 658. Consulté à l'adresse : https://prawo.vulcan.edu.pl/przegdok.asp?qdatprz=akt&qplikid=4951.

Szczepanik-Ninin, M., *Szachy w nauczaniu zintegrowanym — poradnik dla nauczycieli* [*Les échecs dans l'enseignement intégré — guide pour les enseignants*], Tarnów 2020.

Humanities and Cultural Studies
ISSN 2657-8972
2022, vol. 3, no. 4, p. 197–207
DOI: 10.55225/hcs.469
Licencja / License: CC BY-NC 4.0

Agata Kraszewska
Akademia Nauk Stosowanych w Tarnowie
https://orcid.org/0000-0002-2431-2442
a_kraszewska@anstar.edu.pl

Awangarda od podszewki, czyli o dyktandzie z galicyzmami w roli głównej

Avant-garde inside-out: dictation with Gallicisms in the lead role

Abstrakt

W latach 2013–2016, w ramach corocznych obchodów *Święta Frankofonii* w Państwowej Wyższej Szkole Zawodowej w Tarnowie, nauczyciele akademiccy Zakładu Filologii Romańskiej organizowali konkursowe dyktando z wyrazami zapożyczonymi z języka francuskiego i używanymi we współczesnej polszczyźnie. Artykuł podejmuje kwestie celów tej inicjatywy, jej przebiegu oraz pokłosia, jakim było między innymi poznawanie galicyzmów od podszewki, tj. ich francuskiego źródłosłowu, przez studentów filologii romańskiej.

Słowa kluczowe

dyktando, galicyzmy

Abstract

In the years 2013–2016 lecturers of the Department of French Philology at the University of Applied Sciences in Tarnów organised a competition as part of the annual Francophonie Festival: a dictation that included French loanwords used in contemporary Polish. The article presents the purpose, procedures and results of the activity which aimed at discovering

Informacja o artykule / Article information

Otrzymano (Received): 20.11.2022 • Przyjęto do druku (Accepted): 25.11.2022 • Opublikowano (Published): grudzień (December) 2022

the origin of Gallicisms by students of French Philology, while exploiting original French sources.

Keywords

dictation, French loanwords, Gallicisms

Trzeba będzie zmienić *image*

No cóż, niejaki *feblik* na punkcie dalekich, wspólnych antenatów sprawił, że zaproszenie ze strony tych *parweniuszy* przyjęła. I stąd cały *ambaras*. Na to jedno *rendez-vous* trzeba będzie zmienić *image*, by nie stać się obiektem *persyflażu* w kręgach tej snobistycznej *socjety*! *Adieu* bezkształtne *trykoty*, rozwleczone *pantalony* i cały mizerny przyodziewku niczym z kart Wiktora Hugo. Właśnie zmierza do stosownego *atelier* na swe pierwsze *tête-à-tête* z przedstawicielką *haute couture*, której chyba zostawi *carte blanche* w doborze *garderobianego menu*. Byle tylko nie jakieś tam *żaboty*, *godety*, *garsonki*, *gorsety*, *fasony* jak z *żurnala* sprzed lat. To wszystko już *passé*, *démodé*, a ona musi być *comme il faut*! A do tego dyskretny *makijaż*, *manikiur* i odpowiednia *koafiura*... może *balejaż* i *anglezy*? Potem jeszcze czeka ją lista *wernisaży* i koncertów cenionych *ansamblów*, bo przecież trzeba być *au courant*. No i powtórka *savoir-vivre'u*. Ale jak tu powściągnąć *dezynwolturę*, *kurtuazją* zastąpić rzucane *en passant* impertynencje? Czy uda się jej w każdej sytuacji zachować *bon ton* i uniknąć kompromitującego *faux pas*? *Voilà* do czego doprowadziła ją opinia *enfant terrible* oraz *leseferyzm* otoczenia...

A propos, kogóż ci *nuworysze* nie mają w swoim środowisku? Być może posadzą ją *en face* tej *emablującej minoderią*, łasej na *karesy* i *dusery guwernantki*, całej w *tiulach*, *żorżetach*, *żakardach*, *frymuśnych ażurach*, haftach i *gipiurach*. [...] A może spędzi ten wieczór wystawiona na *par excellence donżuańskie maneże* tego nieco już *zramolałego rentiera* o *profitach* niejasnej proweniencji, *fanfarona* z *fularem* wokół szyi, krążącego po *pepinierach koneserów* sztuki i plotącego *farmazony* na temat nowego *genre'u* któregoś z *prodiży* tutejszej *bohemy*?

Skądinąd zawsze *bulwersował* ją w *salonie* tych *nuworyszy mariaż finezyjnej ebenisterii* w stylu *art nouveau* bądź *art déco* z *pretensjonalnymi grawiurami*, oprawionymi w *passe-partout* koloru *lilaróż*, prezentującymi *fizjonomie metres* w *muślinowych negliżach*, *dezabilach* czy *peniuarach*, wyciągniętych na *szezlongach* i ukazujących — *pardon* — *desusy*! Nic tylko krzyknąć w duchu *'chapeau bas!'* i pogrążyć się w konsumpcji *spécialité de la maison*. Czy okaże się nią *kotlet de volaille* czy też *filet sauté*, *anchois* albo *fondue*? Zobaczymy...

Czy zacytowany powyżej tekst jest językowo poprawny? Nie mam na myśli obecności w nim ewidentnych błędów czy usterek językowych, ale stopień przesycenia słownictwem zapożyczonym z francuszczyzny[1]. W opinii wielu językoznawców normatywistów wśród kryteriów pozwalających

[1] Dla czytelności zaznaczam je kursywą.

ocenić poprawność elementów językowych, kryterium narodowe — odnoszące się do użycia zapożyczeń — odgrywa ważną rolę[2]. Witold Doroszewski wskazuje na użyteczność wyrazów obcego pochodzenia w sytuacji, gdy są one nośnikami treści trudnych do wyrażenia za pomocą słownictwa ojczystego. Z kolei w przypadku ekwiwalentności semantycznej słów rodzimego i zapożyczonego, niekwestionowane pierwszeństwo należy się rodzimemu. Natomiast użycie wyrazów obcych w roli ozdobników stylistycznych, a zwłaszcza w celu snobistycznego afiszowania się ich znajomością, jest według Doroszewskiego niewskazane[3].

Opinia Witolda Doroszewskiego, wyrażona przeszło siedemdziesiąt lat temu i stanowiąca zdaniem Andrzeja Markowskiego „racjonalny pogląd" na omawianą kwestię nie została dotąd podana w wątpliwość[4]. Powracając do tekstu otwierającego niniejszy artykuł, trzeba uznać, że zastosowanie w nim leksyki francuskiego pochodzenia w większości przypadków jest użyciem ponad potrzebę. Przecież można by było, w myśl ustaleń Doroszewskiego, zastosować rodzime odpowiedniki w sytuacji synonimii i wynikającej stąd możliwości wyboru, a więc zamiast *feblik* napisać „słabość", *ambaras* zastąpić „kłopotem", w miejsce *parweniuszy* użyć określenia „dorobkiewicze", *rendez-vous* zmienić na „spotkanie" etc.

Istnieje jednak inny sposób rozumienia kryterium narodowego jako wyznacznika poprawności elementów językowych[5]. Według Jadwigi Puzyniny jego istotę stanowi świadomość związku łączącego język z kulturą narodu[6]. Uczona nie kwestionuje konieczności zabiegania o rodzimy charakter słownictwa ogólnego jako posiadającego czytelną strukturę słowotwórczą, ale też i budzącego bogactwo skojarzeń. Podkreśla ona obrazowość i konkretność języka przesyconego elementami rodzimymi, łatwość w tworzeniu gier językowych w jego obszarze, a także inny jego ważny walor, jakim jest specyficzna atmosfera ciepła i bliskości[7]. Zaznacza również, że „rodzime słowa i frazeologizmy zachowują szczególnie dużo z historii materialnej i duchowej narodu, z jemu właściwej interpretacji świata"[8]. Wskazuje te momenty w historii, kiedy polszczyzna wymagała obrony przed wpływami języków obcych. W przypadku galicyzmów, czyli wyrazów zapożyczonych z języka francuskiego, takim czasem był okres Oświecenia, kiedy nagminnie

2 W tej kwestii opieram się na studium A. Markowskiego *Kultura języka polskiego. Teoria. Zagadnienia leksykalne*, Warszawa 2018, s. 48–57.
3 Tamże s. 49.
4 Tamże.
5 Tamże, s. 55.
6 Zob. A. Markowski, J. Puzynina, *Kultura języka*, [w:] *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Lublin 2001, s. 56.
7 Tamże, s. 57.
8 Tamże.

przenikały one do polszczyzny[9]. Niemniej jednak stanowisko Jadwigi Puzyniny cechuje się umiarkowaniem. Badaczka zauważa, że

> trzeba doceniać również obecność innych struktur wyrazowych, zwłaszcza międzynarodowej frazeologii, wiążącej dany naród z całą kulturą europejską, trzeba doceniać zapożyczenia z różnych, nieraz bardzo odległych języków, które poświadczają historyczne związki różnych kultur i narodów[10].

O takich właśnie związkach historycznych Polski i Francji, a także o promieniowaniu kultury francuskiej na europejską świadczą bardzo liczne w polszczyźnie galicyzmy. Jest ich kilka tysięcy[11]. Anna Bochnakowa przytacza badania, według których stanowią one w przybliżeniu 13–16% słów obcego pochodzenia w naszym języku[12], a według ustaleń Józefa Porayskiego-Pomsty — około 28%[13]. Porównując tę znaczącą ilość galicyzmów ze śladową obecnością wyrazów, które z polszczyzny przeniknęły do języka Moliera, Marek Sosna żartobliwie stwierdza, że mają się one jak „francuski róg obfitości w polszczyźnie" do „polski[ch] rodzynk[ów] w cieście języka francuskiego"[14]. Tych ostatnich jest zaledwie kilka[15].

Znajomość znaczenia zapożyczonych słów i sposobów ich funkcjonowania w języku ojczystym jest ważnym elementem świadomości językowej i traktowania polszczyzny jako wartości immanentnej. Andrzej Markowski uważa za

> oczywiste, że traktowanie języka jako dobra samego w sobie, wyrażającego 'ducha narodu', będącego zwierciadłem kultury narodowej i źródłem wiedzy o historii, istotnym składnikiem tożsamości narodowej i czynnikiem spajającym społeczeństwo, a także będącego źródłem wiedzy człowieku, jego sposobach percepcji i kategoryzacji zjawisk świata zewnętrznego i wewnętrznego, będzie sprzyjać trwałemu i dogłębnemu zainteresowaniu kwestiami językowymi i dbałości o kulturę słowa[16].

9 Tamże, s. 56.
10 Tamże.
11 Zob. B. Walczak, *Między snobizmem i modą a potrzebami języka*, Poznań 1987, s. 20. Zob. również J. Porayski-Pomsta, *Zakresy (pola) tematyczne zapożyczeń leksykalnych z języka francuskiego w polszczyźnie,* „Poradnik Językowy" 2011, z. 4 (683), s. 5, https://poradnikjezykowy.uw.edu.pl/issue/104 [dostęp: 18 listopada 2022 r.].
12 Zob. *Wyrazy francuskiego pochodzenia we współczesnym języku polskim*, red. A. Bochnakowa, Kraków 2012, s. XXV.
13 Zob. J. Porayski-Pomsta, dz. cyt., s. 5.
14 M. Sosna, *Galicyzmy i slawizmy, czyli róg obfitości kontra rodzynki w cieście*, [w:] *Le Petit Prince et les amis au pays des traductions. Etudes dédiées à Urszula Dąmbska-Prokop*, red. J. Górnikiewicz, I. Piechnik, M. Świątkowska, Kraków 2012, s. 635.
15 Tamże.
16 A. Markowski, *Kultura języka polskiego*..., dz. cyt., s. 14.

Niemniej jednak badacz wskazuje jedynie nieliczną grupę świadomych użytkowników języka uznających jego wartość autoteliczną, wśród których wymienia między innymi literatów, nauczycieli i językoznawców.

Winni się wśród nich znaleźć również studenci zarówno filologii polskiej, jak i neofilologii. W celu kształtowania świadomości językowej i szeroko rozumianej kultury języka, a także budzenia zainteresowania galicyzmami funkcjonującymi we współczesnej polszczyźnie, nauczyciele akademiccy Zakładu Filologii Romańskiej Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Tarnowie podjęli w latach 2013–2016 inicjatywę organizowania konkursu — dyktanda z zapożyczeniami z języka francuskiego[17]. Dyktando odbywało się w ramach corocznych obchodów *Święta Frankofonii* w tarnowskiej Państwowej Wyższej Szkole Zawodowej. Kontekst jego organizacji, jakim jest święto użytkowników języka francuskiego na całym świecie, wskazuje kolejny cel dyktanda. Oprócz wyżej wspomnianego kształtowania kultury języka polskiego, miało ono służyć propagowaniu znajomości języka i kultury francuskiej oraz francusko-polskich kontaktów językowych i kulturowych. Autorski tekst dwóch pierwszych edycji konkursowego dyktanda przygotował Marek Sosna, dwóch kolejnych — pisząca te słowa.

Na początku niniejszego artykułu zacytowałam tekst dyktanda mojego autorstwa z 2015 roku. Nagromadzone zostały w nim galicyzmy występujące w różnych istniejących postaciach: od tzw. cytatów czy wtrętów, czyli bezpośrednich zapożyczeń z francuszczyzny, zachowujących oryginalną pisownię (np. *adieu*, *faux pas*, *rendez-vous*) poprzez francuskie słowa podlegające deklinacji w języku polskim (np. *genre'u*), aż po zapożyczenia całkowicie przyswojone przez nasz język, stosownie do zasad wymowy, fleksji i pisowni w polszczyźnie (np. *parweniusz*, *persyflaż*, *socjeta*).

Szczególne nagromadzenie galicyzmów było jak najbardziej zamierzone. O ile z punktu widzenia zwykłej komunikacji jest ono zdecydowanie ponad potrzebę, jak stwierdziłam powyżej, o tyle zagęszczenie to jest właśnie na miarę potrzeb dyktanda jako ćwiczenia leksykalnego i ortograficznego. Tak umotywowane (nad)użycie galicyzmów uchyla postawione nieco przekornie na początku tegoż artykułu pytanie o poprawność językową cytowanego tekstu[18]. Ponadto gąszcz zapożyczeń stanowi swoistą grę z językiem i na języku, co nadaje konkursowemu tekstowi charakter ludyczny, właściwy wielu dyktandom. W myśl klasycznej formuły łączy pożyteczne z przyjemnym.

[17] Konkursowe dyktando jako forma krzewienia znajomości i kultury języka cieszy się żywotnością i powodzeniem, o których świadczy nie tylko *Narodowe Dyktando*, ale też inicjatywy tego typu podejmowane w gminach, miastach, w środowiskach Polonii, a także na uczelniach.

[18] Pragnę w tym miejscu wyrazić wdzięczność prof. dr. hab. Bogusławowi Dunajowi, z którym konsultowałam napisane przeze mnie teksty dyktand.

Do udziału w konkursie zapraszani byli studenci, szczególnie studenci filologii romańskiej, a także wszyscy miłośnicy polszczyzny i francuszczyzny. Odrębną kategorię stanowili uczniowie szkół niższych szczebli — gimnazjów i szkół ponadgimnazjalnych. W celu przygotowania do dyktanda udostępniano listę galicyzmów, które mogły pojawić się w tekście, przy czym sygnalizowana potencjalność sugerowała naddatek, jaki zawarty został w wykazie w stosunku do słów faktycznie wykorzystanych, nie zaś konieczność poszukiwania i opanowania dodatkowego słownictwa poza wskazanym. By dać obraz wyzwania, jakie musieli podjąć startujący w konkursowym dyktandzie, zamieszczam listę zapożyczeń przygotowaną pod kątem dyktanda w 2016 roku. Towarzyszy mi przekonanie, że nawet jeśli nie kryje ona żadnych tajemnic semantycznych czy ortograficznych, to zaskoczeniem dla czytelnika może się okazać obca proweniencja, niezupełnie oczywista, niektórych od dawna zadomowionych w polszczyźnie słów. I choć to zbiór obszerny, podaję go w całości, w nadziei, że czytelnik pozwoli się „porwać", „wciągnąć" w zabawę językową, wypróbuje własną znajomość leksyki o francuskim rodowodzie[19]:

> *à la carte*, *à propos*, *à rebours*, *abażur*, *adieu*, *amant*, *ambaras*, *anchois*, *anglezy*, *antrakt*, *aranżować*, *art brut*, *art déco*, *art informel*, *art nouveau*, *asamblaż*, *atelier*, *attaché*, *au courant*, *balejaż*, *bardotka*, *beaujolais*, *belle époque*, *beż*, *bohema*, *bon mot*, *bon ton*, *bon vivant*, *bonjour*, *bonżurka*, *bouclé*, *buduar*, *bukinista*, *bulwersować*, *butonierka*, *café au lait*, *camembert/kamamber*, *carte blanche*, *chapeau bas!*, *clou*, *comme il faut*, *croissant*, *cydr*, *déjà vu*, *démodé*, *desusy*, *de volaille/dewolaj*, *dezabil*, *dezawuować*, *donżuan*, *dossier*, *dusery*, *ebenisteria*, *écru*, *emablować*, *empire*, *emploi*, *en bloc*, *en face*, *enfant terrible*, *en passant*, *entourage*, *entrée*, *epatować*, *epuzer*, *espadryle*, *etażerka*, *etiuda*, *exposé*, *fanfaron*, *farmazony*, *farsz*, *fason*, *fatyga*, *faux pas*, *feblik*, *femme fatale*, *feta*, *filet*, *filut*, *fin de siècle*, *fondue*, *foyer*, *frykas*, *frymuśny*, *frywolitka*, *fular*, *furażerka*, *galanteria*, *garderoba*, *garsonka*, *genre*, *gipiura*, *godet*, *Grand Prix*, *grawiura*, *gros*, *haute couture*, *hossa*, *idée fixe*, *image*, *impas*, *impresjonizm*, *impromptu*, *jury*, *kabotyn*, *kajet*, *kalambur*, *kares*, *koafiura*, *kolaż/collage*, *komeraże*, *konduita*, *koneser*, *kontenans*, *kostyczny*, *kuraż*, *lansować*, *leseferyzm*, *lilaróż*, *loża*, *majonez*, *makijaż*, *maneż*, *manikiur*, *mariaż*, *marszand*, *melanż*, *menu*, *metresa*, *minoderia*, *negliż*, *nuworysz*, *panneau*, *pantalony*, *pardon*, *par excellence*, *parweniusz*, *pas*, *passé*, *passe-partout*, *pendant*, *peniuar*, *pepiniera*, *persyflaż*, *plateau*, *plaża*, *porte-parole*, *poste restante*, *potpourri*, *pozer*, *prodiż*, *profit*, *puenta/pointa*, *purysta*, *randka*, *ratatuja/ratatouille*, *rekonesans*, *rendez-vous*, *rentier*, *résumé*, *sauté*, *savoir-vivre*, *sakwojaż*, *socjeta*, *sos*, *spécialité de la maison*, *spektakl*, *variétés*, *sufler*,

[19] Pierwszą, wzorcową niejako listę sporządził Marek Sosna przed pierwszym dyktandem z zapożyczeniami w PWSZ Tarnowie, głównie na podstawie cytowanego już glosariusza *Wyrazy francuskiego pochodzenia we współczesnym języku polskim*, red. A. Bochnakowa. W kolejnych latach ulegała ona modyfikacjom w zależności od tworzonych tekstów. Publikowany tutaj spis wyrazów oraz teksty dyktand zostały przeze mnie przejrzane i zaktualizowane stosownie do ustaleń *Wielkiego słownika ortograficznego PWN*, red. E. Polański, Warszawa 2021.

souvenir, *szezlong*, *szmizjerka*, *tartinka*, *tiul*, *tête-à-tête*, *toaleta*, *tournée*, *trezor*, *trotuar*, *va banque*, *vis-à-vis*, *werwa*, *winieta*, *voilà*, *wojaż*, *woltyżer*, *wernisaż*, *winegret*, *wodewil*, *żabot*, *żakard, żakiet*, *żargon*, *żenować*, *żorżeta*, *żurnal*, *żyrandol*.

Do tej listy należy dodać jeszcze zasygnalizowaną w tytule artykułu *awangardę*, wyróżnioną w ten sposób ze względu na zainteresowania naukowe Jubilata, Pana Profesora Wacława Rapaka. Wzmiankowane wyróżnienie powinno być jednak traktowane z przymrużeniem oka. Słowo to interesuje mnie tutaj nie tyle z tytułu odniesień literackich bądź artystycznych — choć, jak zobaczymy, nie będą one zupełnie nieobecne — ile z uwagi na ukryty francuskojęzyczny źródłosłów (niczym *żakiet, garsonka* czy *garnitur* kryją wszytą od wewnątrz podszewkę). Igrając nieco słowem, rzec by można, że poznawanie wyrazu *awangarda* od podszewki prowadzi do odkrycia jego pochodzenia od francuskiego *avant-garde*.

W implicytny sposób opracowana lista zapożyczeń miała wskazywać na takie właśnie, nie ograniczające się do semantyki i pisowni przyswojenie każdego z wyrazów, na podejście wnikliwe i wartościowe poznawczo z punktu widzenia obu języków. Galicyzmy, które uległy spolszczeniu winny budzić szczególną ciekawość francuskiego źródłosłowu, zarówno w jego warstwie znaczeniowej, jak ortograficznej oraz fonetycznej, z uwzględnieniem ewentualnego przesunięcia semantycznego. Oczywiście tenże etymologiczny wymiar zaproponowanego „ćwiczenia językowego" był jedynie sugestią, a jego urzeczywistnienie pozostaje z natury rzeczy niesprawdzalne.

Czas przytoczyć tekst dyktanda z 2016 roku:

Od *awangardy* do *empire'u*, czyli magia stylu

Wracając z *wernisażu* jednego z *prodiży* miejscowej *bohemy*, była zniesmaczona *kolażami*[20], *asamblażami* i malowidłami przypominającymi *art brut* czy też *informel*, a które uważał on za swój świeżo *wylansowany*, *awangardowy genre*. To była jego *idée fixe*. *A propos*, cóż frapującego w sztuce dającej *carte blanche* przypadkowi i chaosowi?! Klasyka *à rebours*!

Weszła do sklepiku *bukinisty* w poszukiwaniu jakiegoś *souveniru* dla *kuzynki* z Orleanu. Ogarnął ją zachwyt. Zawsze miała *feblik* na punkcie stylistyki retro, która dla niej nigdy nie będzie *passé*, *démodé*. Poczuła się zanurzona w paryskim klimacie *belle époque*. Przystojny *bukinista*, zajęty rozmową z jakąś kuriozalną parą, skinieniem głowy przywitał ją i wskazał *szezlong* wciśnięty między *etażerki*. Olśniło ją widniejące powyżej *panneau* w stylu *art nouveau*, a którego *pendant* stanowiły zawieszone *en face grawiury* z epoki *fin de siècle'u*. Usiadła, delektując się dźwiękami *finezyjnych impromptu* i przyglądała się wnętrzu wypełnionemu księgami aż po podsufitowy *fryz* w stylu *art déco*, jak również owej dziwacznej parze.

Jak się później dowiedziała, był to *parweniusz*, *par excellence kabotyn* i *filut*, *enfant terrible* politycznej *koterii*, aktualnie w roli *attaché* kulturalnego, *bon vivant*, a dziś

[20] Możliwy zapis: *collage'ami*.

także *epuzer emablujący karesami* i *duserami* swą obwieszoną precjozami wybrankę. Ta zaś, pozując na *femme fatale*, bezpruderyjnie *epatowała wydekoltowaną toaletą* i *makijażem* kobiety wątpliwej *konduity*, to znów, potrząsając monstrualną *koafiurą* z *anglezów*, bez *żenady* przytakiwała *farmazonom* swego *donżuana*: '*Voilà! Voilà!*'. Ten bowiem z miną *konesera* rzucał *en passant kostycznymi bon motami*, impertynencko *dezawuując* kompetencje *marszanda*. Tymczasem indagowany bez *pardonu bukinista* trzymał *fason*, nie tracił *kontenansu*, zachowywał *bon ton*, *galanterię*, *kurtuazję* i wszelkie zasady *savoir-vivre'u*, absolutnie *comme il faut*. Widząc, jak bez śladu *fatygi*, z *werwą* i z iście *woltyżerską* gracją sięgał po najwyżej ustawione *trezory* i *żonglował* woluminami, chciała krzyknąć: '*Chapeau bas!*'

Gdy *amant*, rzuciwszy '*Adieu!*', tanecznym *pas* podążył za swą *metresą* ku wyjściu, a *bukinista* spojrzał na nią, doznała paraliżującego uczucia *déjà vu*. Postanowiła jednak wyjść z *impasu*, zagrać *va banque* i nawiązać konwersację. Może jej *puentą*[21] okaże się szalone *rendez-vous*, tym razem w *sali* balowej w stylu *empire*?

Nie jest moim zamierzeniem analiza problemów ortograficznych, które stanowiły szczególną trudność dla uczestników dyktanda. Dość powiedzieć, że zwycięzca w kategorii studenci i inni zainteresowani zapisał błędnie tylko jeden wyraz.

Moment wręczenia nagród był okazją do przypomnienia uczestnikom *Święta Frankofonii* najistotniejszych okoliczności, które spowodowały pojawienie się słów francuskiego pochodzenia w polszczyźnie. Anna Bochnakowa podkreśla szczególny charakter galicyzmów pośród zapożyczeń istniejących w naszym języku. Znamienne jest, iż przenikanie francuszczyzny do języka polskiego nie było rezultatem geograficznego sąsiedztwa ani też pokłosiem działań militarnych, takich jak podbój bądź okupacja skutkująca długo trwającymi kontaktami z ludnością posługującą się innym językiem. Odwrotnie, galicyzmy istnieją w języku polskim dzięki relacjom pokojowym i kontaktom kulturowym[22]. Relacje te miały podłoże historyczne, związane z objęciem polskiego tronu przez króla z dynastii Walezjuszy, a także z obecnością na królewskim dworze Francuzek — małżonek Władysława IV, Jana Kazimierza i Jana III Sobieskiego. Niebagatelną rolę odegrała również bardzo silna zarówno pod względem gospodarki, polityki, jak i kultury pozycja Francji w Europie w wiekach XVII, XVIII i wynikające z niej oddziaływanie francuszczyzny na języki europejskie, a także promieniowanie mody francuskiej na cały kontynent[23].

Oprócz wyżej wskazanych, podstawowych faktów decydujących o wpływie języka francuskiego na polski, warto przypomnieć również inne ważne kontakty polsko-francuskie, takie jak pobyt Stanisława Leszczyńskiego we Francji, walki Legionów Dąbrowskiego u boku Napoleona, Wielką Emigrację

21 Wariant zapisu: *pointą*.
22 Zob. *Wyrazy francuskiego pochodzenia we współczesnym języku polskim*, dz. cyt., s. XXV.
23 Tamże.

i paryski okres twórczości czołowych polskich romantyków, a potem Tadeusza Makowskiego, Polaków skupionych wokół „Kultury" z Jerzym Giedroyciem na czele, czy też bliżej naszych czasów Wojciecha Pszoniaka, Andrzeja Seweryna i Romana Polańskiego. Nie można też pominąć postaci Marii Curie-Skłodowskiej ani zapomnieć o związkach Marii Walewskiej z Napoleonem, Eweliny Hańskiej z Honoriuszem Balzakiem czy George Sand z Fryderykiem Chopinem[24].

Pokłosiem czterech edycji dyktanda pozostało utrwalone wśród nauczycieli akademickich i studentów romanistyki przekonanie o tym, jak ciekawa jest problematyka zapożyczeń, a obeznanie z galicyzmami — istotne z punktu widzenia kultury języka i wartościowe poznawczo. Wspominałam wyżej o tym, że lista zapożyczeń udostępniana w celu przygotowań do dyktanda sugerowała ich poznawanie z uwzględnieniem francuskiego źródłosłowu. Tymczasem okazało się, że wiele spośród galicyzmów to wyrazy młodym ludziom nieznane, obce nawet w ich zewnętrznej, funkcjonującej w polszczyźnie warstwie (przykładowo: *feblik*, *ambaras*, *parweniusz* etc.). Oczywiście spora ich grupa nie należy do słownictwa używanego na co dzień. Józef Porayski-Pomsta podkreśla charakterystyczny rejestr stylistyczny zapożyczeń z francuszczyzny, ich przynależność do słownictwa oficjalnego, w znacznej mierze książkowego. Tylko niewielka ilość galicyzmów należy do języka potocznego[25]. Udział w konkursowym dyktandzie przyczynił się więc do wzbogacenia zasobu leksykalnego młodych ludzi w wyższym rejestrze stylistycznym.

Stąd też pokłosiem dyktanda stało się poszukiwanie różnych sposobów budzenia zainteresowania problematyką galicyzmów w pracy ze studentami, jak również w zakresie inicjatyw popularyzatorskich podejmowanych przez Zakład Filologii Romańskiej Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Tarnowie. W kolejnych latach formą promocji języka i kultury francuskiej w ramach *Święta Frankofonii*, adresowaną do szerokiej publiczności, stał się *Konkurs wiedzy o Francji*. Celem konkursu było pogłębienie wśród młodzieży licealnej i studenckiej znajomości Francji, jej dziedzictwa kulturowego i historii. Organizatorzy włączyli do zagadnień objętych konkursem również obecność języka francuskiego w dzisiejszej polszczyźnie. Galicyzmy stanowiły więc jedną z dziedzin konkursowych pytań i zadań. Oprócz zawiłości ortograficznych, dodatkową trudność stanowił wymóg prawidłowej wymowy cytatów. Oto przykładowe pytania przygotowane pod kątem konkursu, ujęte w formie testu jednokrotnego wyboru:

[24] Odnośnie do kontaktów polsko-francuskich zob. *Wyrazy francuskiego pochodzenia*..., dz. cyt., s. XXV; zob. również B. Walczak, dz. cyt., s. 19–20 oraz M. Sosna, dz. cyt., s. 638.

[25] Zob. J. Porayski-Pomsta, dz. cyt., s. 23.

1. Zwięzłe i trafne powiedzenie, często ze szczyptą dowcipu to
a) *bon mot*
b) *résumé*
c) *exposé*.

2. *Defetyzmem* nazywamy
a) przesadną wstydliwość
b) bezceremonialny, niedbały, lekceważący sposób zachowania
c) brak wiary w powodzenie jakiejś sprawy, przewidywanie porażki.

3. Osobą niezwiązaną ze sferą dyplomacji jest
a) *chargé d'affaires*
b) *pierrot*
c) *attaché*[26].

Ponadto, jeśli chodzi o studentów filologii romańskiej, zaciekawienie omawianą problematyką sprawiło, że jednym z elementów spotkań Studenckiego Koła Naukowego Romanistów stało się poznawanie galicyzmów przy pomocy słownika *Wyrazy francuskiego pochodzenia we współczesnym języku polskim*[27]. Bazując na wspomnianym leksykonie, studentki Gabriela Jabłońska i Anna Gruszczyńska wyłoniły ponad sto zapożyczeń związanych z kostiumologią: nazw ubrań, tkanin, wzorów, elementów kroju, akcesoriów i innych wyrażeń odnoszących się do mody. Wyniki swoich poszukiwań zawarły w referacie *Komunikacja poprzez modę ze szczyptą języka francuskiego*[28]. Dziedzina ubioru jest, jak się zdaje, szczególnym ambasadorem francuszczyzny w naszym języku[29], a cytowany na początku tekst dyktanda *Trzeba będzie zmienić „image"* stanowi skromną ilustrację obfitości zapożyczeń ze sfery „*garderobianego menu*". Często nowy wyraz wchodził do języka polskiego wraz z rzeczą przybyłą z obczyzny, tak jak galicyzm *peruka* pojawił się wraz z francuskim zwyczajem noszenia tego dodatku do stroju[30]. A w kwestii *mody* Francja od dawna pozostaje w gronie niezaprzeczalnych *awangardzistek*...

[26] Prawidłowe odpowiedzi: 1. a); 2. c); 3. b).
[27] Dz. cyt.
[28] Referat ten, wygłoszony w czasie Ogólnopolskiej Konferencji Studenckich Kół Naukowych „Komunikacja wczoraj i dziś", która odbyła się w Państwowej Wyższej Szkole Zawodowej w Tarnowie w 2017 r., został opublikowany w pokonferencyjnym tomie *Komunikacja wczoraj i dziś*, red. T. Wilkoń, P. Boruch, Tarnów 2018, s. 83–91.
[29] Hanna Jadacka wyróżnia wśród galicyzmów kilka najbardziej znamiennych, charakterystycznych grup znaczeniowych, umieszczając nazewnictwo dotyczące ubiorów, dodatków i tkanin na drugiej pozycji. Zob. Taż, *Galicyzmy*, [w:] *Wielki słownik poprawnej polszczyzny PWN*, red. A. Markowski, Warszawa 2022, s. 1572. Inaczej rzecz ujmuje Józef Porayski-Pomsta w cytowanym już artykule, biorąc pod uwagę ilościową reprezentację zapożyczeń z zakresu różnych pól tematycznych.
[30] Zob. B. Walczak, dz. cyt., s. 15.

Bibliografia

Jabłońska G., A. Gruszczyńska, *Komunikacja poprzez modę ze szczyptą języka francuskiego*, [w:] *Komunikacja wczoraj i dziś*, red. T. Wilkoń, P. Boruch, Tarnów 2018, s. 83–91.

Jadacka H., *Galicyzmy*, [w:] *Wielki słownik poprawnej polszczyzny PWN*, red. A. Markowski, Warszawa 2022, s. 1572–1573.

Markowski A., *Kultura języka polskiego. Teoria. Zagadnienia leksykalne*, Warszawa 2018.

Markowski A., J. Puzynina, *Kultura języka*, [w:] *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Lublin 2001, s. 48–69.

Porayski-Pomsta J., *Zakresy (pola) tematyczne zapożyczeń leksykalnych z języka francuskiego w polszczyźnie*, „Poradnik Językowy" 2011, z. 4 (683), https://poradnikjezykowy.uw.edu.pl/issue/104 [dostęp: 18 listopada 2022 r.].

Sosna M., *Galicyzmy i slawizmy, czyli róg obfitości kontra rodzynki w cieście*, [w:] *Le Petit Prince et les amis au pays des traductions. Etudes dédiées à Urszula Dąmbska-Prokop*, red. J. Górnikiewicz, I. Piechnik, M. Świątkowska, Kraków 2012, s. 635–645.

Walczak B., *Między snobizmem i modą a potrzebami języka*, Poznań 1987.

Wielki słownik ortograficzny PWN, red. E. Polański, wyd. 4, Warszawa 2021.

Wyrazy francuskiego pochodzenia we współczesnym języku polskim, red. A. Bochnakowa, Kraków 2012.